

SEBASTIAN SCHÜTZE

„URBANO INALZA PIETRO, E PIETRO URBANO“ BEOBACHTUNGEN ZU IDEE UND GESTALT DER AUSSTATTUNG VON NEU-ST. PETER UNTER URBAN VIII.

Die vorliegende Studie ist Teil einer größeren Arbeit über Kunstpolitik und Mäzenatentum Urbans VIII. Mein herzlicher Dank gilt zuallererst Heinrich Thelen und Rudolf Preimesberger. Sie haben das Entstehen der Studie entscheidend gefördert und schließlich das Manuskript einer

kritischen Lektüre unterzogen. Ihren Forschungen zu St. Peter verdanken meine Überlegungen weit mehr, als aus den Anmerkungen ersichtlich ist. Wichtige Anregungen sind mir in Gesprächen mit Christof Thoenes zuteil geworden.

INHALTSVERZEICHNIS

<p>Zur Einleitung: Maffeo Barberini und Bernini 215</p> <p>I. Das Hochaltarziborium über dem Grabe des Apostelfürsten 219</p> <p> 1. <i>Artificio nobile e sovrano</i> 219</p> <p> – Zur Gestaltwerdung 219</p> <p> – Ein Herrschaftszeichen 233</p> <p> 2. Geschichtsteleologie und Herrscherpanegyrik . 238</p> <p> – <i>Roma Aeterna</i> 240</p> <p> – <i>Etade Barberina età del'oro</i> 246</p> <p> 3. Die Wirkungsmöglichkeiten 252</p>	<p>II. Das Hochaltarziborium im Kontext der Ausstattung von Neu-St. Peter 253</p> <p> 1. Das Grabmal Urbans VIII. 257</p> <p> – Ein Herrschaftszeichen 257</p> <p> – Eine Grablege <i>ad sepulcrum Sancti Petri</i> 263</p> <p> 2. Die Cathedra Petri 268</p> <p> 3. Die innere Eingangswand 274</p> <p> 4. Das Petrusthema in Neu-St. Peter und die Frage des päpstlichen Supremats 276</p> <p>Anhang 1 285</p> <p>Anhang 2 285</p> <p>Abkürzungen und häufig zitierte Literatur 286</p>
--	---

... l'occhio stesso di rappresentare alla fantasia sì gran copia di specie sublimissime al primo e solo aspetto non è capace ... Segno di ciò evidentissimo si è che infatti nessuno si trova, per giudizio ed esperto che egli sia, a cui basti l'animo a prima vista formarne altro concetto, che di tutta maraviglia sì, ma in universale; onde pur gli abbisogna, o voglia o no, il tornare e ritornare, il vedere e rivedere e sempre quell'ecceleso tempio ritrova e nel tutto, ed in ogni sua parte maggiore di se stesso ... (Baldinucci, S. 82, zu St. Peter)

ZUR EINLEITUNG: MAFFEO BARBERINI UND BERNINI

Nach beinahe dreiwöchigem, heftig umstrittenen Konklave wurde am 6. August 1623 Maffeo Barberini (Abb. 1) zur Nachfolge Petri bestimmt.¹ Unter der Aegide des Dichterfürsten auf dem Stuhle Petri, des *Papa Poeta*, erhoffte man ein neues *Saeculum Aureum* der Künste und Wissenschaften, und in der Tat sind Entstehung und eigentlicher Höhepunkt der Barockkunst in Rom mit dem Pontifikat und der Person Urbans VIII., mit Werken wie Gian Lorenzo Berninis bronzenem Hochaltarziborium über dem Grabe Petri oder Pietro da Cortonas gewaltigem Deckenfresko des Palazzo Barberini verknüpft.²

Bereits 1606 von Paul V. zum Kardinal erhoben, war Maffeo als neolateinischer Dichter und Kündler einer neuen *Poesia Sacra* hervorgetreten, vor allem durch seine 1620 erstmals erschienenen „Poemata“. Schon bald hatte er einen ganzen Kreis von Dichtern und Literaten um sich versammelt und genoß als entschiedener Förderer und Mäzen von Literatur und bildender Kunst hohes Ansehen.³ Letzteres

vor allem durch die in den Jahren 1604–1616 errichtete, prachtvoll ausgestattete Familienkapelle in S. Andrea della Valle, die eindrucksvoll den neu erworbenen Status der Barberini in Rom bekundete.⁴ Der Vertrag für die Errichtung der Kapelle nennt einige der bedeutendsten, nur wenig früher entstandenen römischen Familienkapellen als Vorbilder, die Cappella Aldobrandini in S. Maria sopra Minerva, die Cappella Caetani in S. Pudenziana und die Cappella Ruccellai in S. Andrea della Valle, und betont, daß sie keinesfalls „inferiore ad alcuna delle dette cappelle“ zu sein habe.⁵

Bald nach dem Ende der Bologneser Legation, wahrscheinlich nach seiner Rückkehr aus Spoleto im Sommer 1617, ist der Kardinal in engeren Kontakt mit Bernini getreten, der damals an der Seite seines Vaters Pietro in der Familienkapelle der Barberini in S. Andrea della Valle

1 Zu Urban VIII. vgl. die noch immer umfassendste Darstellung von Pastor, XIII, S. 225–1031; und P. PECCHIAI, *I Barberini*, Rom 1959 (erschienen als: Archivi d'Italia. Quaderni 5), S. 136–151, ein detaillierter, tabellarischer Lebenslauf, S. 136–138. Wichtig auch die „offizielle“, im Auftrag des Kardinalnepoten Francesco Barberini entstandene Vita von ANDREA NICOLETTI: *Vita di Papa Urbano Ottavo scritta da Andrea Nicoletti Canonico di San Lorenzo in Damaso*, B. A. V., Barb. Lat. 4730–4738. Zum Konklave vgl. bes. Pastor, XIII, S. 227–245. Zu einzelnen Aspekten des Pontifikates vgl. etwa die neueren historischen Untersuchungen von A. KRAUS, *Das päpstliche Staatssekretariat unter Urban VIII. 1623–1644*, Rom/Freiburg/Wien 1964 (*Römische Quartalschrift*, Supplementheft, 29); K. REGEN, *Die römische Kurie und der Westfälische Friede. Idee und Wirklichkeit des Papsttums im 16. und 17. Jahrhundert*, 2 Bde., Tübingen 1962–1965; G. LUTZ, *Kardinal Giovanni Francesco Guidi di Bagno. Politik und Religion im Zeitalter Richelieus und Urbans VIII.*, Tübingen 1971; L. NUSSDORFER, *Civic Politics in the Rome of Urban VIII*, Princeton 1992; M. VÖLKEL, *Römische Kardinalshaushalte des 17. Jahrhunderts. Borghese-Barberini-Chigi*, Tübingen 1993, mit weiterer Literatur.

2 Zu Kunst und Kultur unter dem Pontifikat Urbans VIII. vgl. zusammenfassend Pastor, XIII, S. 882–980; F. HASKELL, *Mecenati e Pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, 2. verbesserte Auflage, Florenz 1985 (engl. Ausgabe, New Haven/London 1980²), bes. S. 55–110, vgl. auch S. 111–194; T. MAGNUSON, *Rome in the Age of Bernini*, 2 Bde., Stockholm/New York 1982–1986, I, S. 215–360.

3 G. TRAVAGLINI, *I Papi cultori della poesia*, Lanciano 1887, S. 59–73; Pastor, XIII, S. 249, 882–904; D'Onofrio, S. 33–48; M. COSTANZO, *Critica e poetica del primo Seicento*, 3 Bde., Rom 1969–1971, II, S. 13–31, 103–106; M. FUMAROLI, Cicero Pontifex Romanus: La tradition rhétorique du Collège Romain et les principes inspireurs du mécénat des Barberini, in: *Melanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Age. Temps Modernes*, XL, 1978.2, S. 797–835; L. FRANCIOSI, Immagini e poesia alla corte di Urbano VIII, in: *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, hrsg. von M. Fagiolo, Rom 1987, S. 85–90. Für die wichtige, schon von Pastor, XIII, S. 249 Anm. 1, S. 893 Anm. 1, zitierte Beschreibung Nicolettis vgl. Anhang 1. Zu den „Poemata“ und den zahlreichen während des Pontifikates erschienenen Ausgaben vgl. bes. Pastor, XIII, S. 882–892; D'Onofrio, S. 36–41.

4 An der Ausstattung der Kapelle wurde auch nach ihrer Weihe am 15. August 1616 noch gearbeitet. Zur Kapelle in S. Andrea della Valle vgl. vor allem D'Onofrio, S. 65–75, 145–164, 404–423; Lavin/Early Works, S. 232–237, 244–246; vgl. auch H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630*, London 1971, S. 60–61, 147–148; S. PRESSOUYRE, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, 2 Bde., Rom 1984, bes. II, S. 424–427, Nr. 27 und die zugehörigen Dokumente; zu den Gemälden Passignanos auch J. LEE NISSMAN, *Domenico Cresti (Il Passignano) 1559–1638. A Tuscan Painter in Florence and Rome*, PhD, Columbia University 1979, S. 304–312, Nr. 56, ebenda, S. 301–302, Nr. 54, zu zwei Porträts von Clemens VIII. und Pietro Aldobrandini für Maffeo; vgl. auch D'Onofrio, S. 62 Anm. 30. Zu den Arbeiten von Pietro und Gian Lorenzo Bernini im Folgenden.

5 D'Onofrio, S. 67–68; der Vertrag ebenda, S. 406–407.



1. Gaspar Grispoldi, *Porträtmedaillon Maffeo Barberinis vor dem Parnas mit Apoll und den Muses* (aus Ferro 1623)



2. Gian Lorenzo Bernini, *Aeneasgruppe*, Rom, Galleria Borghese

arbeitete.⁶ Pietro Bernini war seit 1614 mit der Ausführung einer Täuferstatue für die Kapelle beschäftigt, und der Vertrag für die Ausführung der Putten über den seitlichen Portalen vom 7. Februar 1618 nennt dann zum ersten Male auch den Namen Gian Lorenzos.⁷

6 Zur Kapelle in S. Andrea della Valle vgl. Anm. 4. Zur Bekanntheit mit dem jungen Bernini vgl. auch die Nachricht bei Bernini, S. 8–9. Wann genau die beiden tatsächlich in engeren Kontakt traten, ist nicht bekannt. Ich schließe mich hier den Überlegungen D'Onofrios, S. 154–155, an. In der Tat war der Kardinal erst nach dem Verzicht auf das Bistum Spoleto, am 17. Juli 1617 (vgl. Pecchiai 1959, wie Anm. 1, S. 138) wieder fest in Rom. Lavin/Early Works, S. 229–232, hat etwa vermutet, bei dem von ihm gegen 1614 datierten „Putto mit dem Drachen“, jetzt im Getty Museum in Malibu, könne es sich bereits um einen Auftrag Maffeos an Gian Lorenzo handeln. Die Zuschreibung dieses Stückes ist allerdings umstritten; vgl. für eine Zuschreibung an Pietro Bernini A. NAVA CELLINI, *Un'opera di Pietro Bernini*, in: *Arte Antica e Moderna*, 1961, 13–16, S. 288–290, und U. SCHLEGEL, *Zum Œuvre des jun-*

gen Gian Lorenzo Bernini, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. IX, 1967, S. 274–294. Zum Frühwerk Gian Lorenzos vgl. auch O. RAGGIO, *A new bacchic group by Bernini*, in: *Apollo*, 1978, 108, S. 406–417; S. HOWARD, *Identity formation and image reference in the narrative sculpture of Bernini's early maturity: Hercules and Hydra & Eros Triumphant*, in: *Art Quarterly*, N.S. II, 1979, S. 140–171; M.S. WEIL, *Un fauno molestato da cupidi: forma e significato*, in: *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, wie Anm. 3, S. 73–84; M. KNUTH, *Eine Brunnenskulptur von Gian Lorenzo Bernini?*, in: *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte*, 29/30, 1990, S. 205–216 (für den Hinweis danke ich Ulrich Kessler). Zum Verhältnis der Viten von Domenico Bernini und Baldinucci vgl. den wichtigen, viel zu wenig beachteten Aufsatz von C. D'ONOFRIO, *Priorità della biografia di Domenico Bernini su quella del Baldinucci*, in: *Palatino*, X, 1966, S. 201–208.

7 Zu den Arbeiten Pietro Berninis in der Kapelle vgl. D'Onofrio, S. 147–163, 419–422, zur Täuferstatue, S. 147–150, 419–420, zum Vertrag vom 7. Februar 1618, S. 158–163, 420–421; vgl. auch Lavin/Early Works, S. 234, 244–245; C.E. FRUHAN, *Trends in Roman Sculpture circa 1600*, PhD., University of Michigan 1986, S. 498–503.

Schon bald muß Maffeo das Genie des jungen Bildhauers erahnt, in ihm den „Michel'Angelo del suo secolo“ erblickt haben, der dann unter seinem Pontifikat einer „seconde Renaissance romaine“ anschaulichen, monumentalen Ausdruck verleihen sollte.⁸ Seine Bedeutung läßt sich konkret in der Tatsache fassen, daß die wichtigen frühen Werke Berninis fast ausnahmslos durch einen thematischen Vorwurf des Kardinals angeregt sind. Doch wieviel mehr muß seine freundschaftliche Förderung für den jungen Bernini bedeutet haben? Den Martyrien der Heiligen Laurentius und Sebastian hatte der Kardinal jeweils einige seiner Verse gewidmet, und die dezidierte Auseinandersetzung beider Statuen mit dem Werk Michelangelos ist wohl nur vor dem Hintergrund der durch Maffeo beförderten, bereits früh einsetzenden Stilisierung Berninis als neuem Michelangelo zu verstehen.⁹ Bereits 1618 suchte Maffeo eine unvollendet

gebliebene Statue Michelangelos zu erwerben, um diese der Hand des jungen Bernini anzuvertrauen.¹⁰ Auch der „David“ und die „Aeneasgruppe“ (Abb. 2) sind ganz offensichtlich eng mit der Person des Kardinals verknüpft, seiner Verehrung, ja Identifikation mit dem alttestamentarischen Sängerkönig und seiner tiefen, auch dichterisch formulierten Einsicht in die providentielle Rolle der Aeneis.¹¹ Die Gruppen von „Pluto und Proserpina“ und „Apoll und Daphne“ sind von Versen Maffeos in seinen „Dodici Distichi per una Gallaria“ angeregt, die dann auch dem Sockel der Statuen einbeschrieben wurden.¹²

Der thematische Vorwurf war von essentieller Bedeutung für den Prozeß bildkünstlerischer *invenzione*, und hier sei nur an den berühmten Brief Nicolas Poussins an seinen

8 Zum „Michel'Angelo del suo secolo“ vgl. Bernini, S. 11–12; Baldinucci, S. 75; vgl. dazu besonders D'Onofrio, S. 183 und Anm. 22; Preimesberger/Art Theory, S. 7 und Anm. 89; und ausführlich C. M. SOUSSLOFF, *Imitatio Buonarroti*, in: *Sixteenth Century Journal*, XX, 1989, S. 581–602. Zur „seconde Renaissance romaine“ vgl. ausführlich Fumaroli 1978, wie Anm. 3.

9 Zur Stilisierung Berninis als neuem Michelangelo und ihrem historischen Kontext, vor allem der Rolle Michelangelo Buonarrotis des Jüngeren, vgl. Soussloff, wie Anm. 8; ebenda, S. 601–602, publiziert eine „Canzone con la quale si invita il S. Cav. Bernino a vedere l'opere di Michelangelo Buonarroti“ von der Hand des zum engsten Barberinikreis gehörenden Dichters Francesco Bracciolini (bereits zitiert bei Frascchetti, S. 417 Anm. 1; D'Onofrio, S. 183 Anm. 22). Zu Bracciolini vgl. M. BARBI, *Notizia della vita e delle opere di Francesco Bracciolini*, Florenz 1897; L. ROSSI, Stichwort „Francesco Bracciolini“, in: *DBI*, XIII, Rom 1971, S. 634–636. Ein von Frascchetti, S. 147 Anm. 3, publizierter Aviso vom 16.10.1632, betont im Zusammenhang der für die Piazza del Trivio in Velletri bestimmten Statue Urbans VIII., dieser selbst habe Bernini als „secondo Michelangelo“ bezeichnet.

Zum „Hl. Laurentius“ der Slg. Contini Bonacossi in Florenz vgl. Wittkower, S. 231, Nr. 3; Lavin/Early Works, S. 232–234; und in unserem Zusammenhang bes. D'Onofrio, S. 176–178; Kauffmann, S. 19–24; Preimesberger/Art Theory, S. 2–7. Auf die vor dem 30. September 1618 entstandene Ode, „De S. Laurentio Ode“, vgl. Poemata 1631, S. 89–101, hat zuerst D'Onofrio, S. 177, hingewiesen; vgl. auch Preimesberger/Art Theory, S. 4.

Zum ursprünglich vielleicht für die Familienkapelle in S. Andrea della Valle in Auftrag gegebenen „Hl. Sebastian“, heute in der Slg. Thyssen-Bornemisza in Madrid, vgl. Wittkower, S. 231–232, Nr. 4; Lavin/Early Works, S. 232–234; und hier vor allem D'Onofrio, S. 178–183; Kauffmann, S. 24–29; Pressouyre, wie Anm. 4, II, S. 427; Preimesberger/Art Theory, S. 3; *The Thyssen-Bornemisza Collection. Renaissance and later sculpture with works of art in bronze*, bearb. von A. RADCLIFFE/M. BAKER/M. MAEK-GÉRARD, London 1992, S. 132–137, Nr. 18. Das Epigramm Maffeos „In Imagine S. Sebastiani“ in B. A. V., Barb. Lat. 2077, fol. 2r (publiziert in den Poemata 1631, S. 172–173), bezieht sich eindeutig auf ein Gemälde. Ich gehe an dieser Stelle nicht auf Fragen der Chronologie des Frühwerkes von Gian Lorenzo ein. Grundsätzlich scheint mir jedoch aus stilistischen Gründen D'Onofrios etwas spätere Datierung der beiden Skulpturen in die Jahre 1618–1619 überzeugend.

10 Vgl. vor allem D'Onofrio, S. 172–187, ebenda, S. 172–174, der Brief Maffeos an seinen Bruder Carlo vom 12. Oktober 1618, mit der Bitte sich um den Erwerb der Statue zu bemühen; vgl. auch Pressouyre, wie Anm. 4, I, S. 168.

11 Zur Bedeutung von David und Aeneas als Identifikationsfiguren für Urban VIII. vgl. Kap. I.2 und II.2. Zu allen Werken für Scipione Borghese vgl. die wichtigen Dokumentenfunde von I. FALDI, *Note sulle sculture Borghesiane del Bernini*, in: *Bollettino d'Arte*, XXXVIII, 1953, S. 140–146; ders., *Nuove note sul Bernini*, ebenda, S. 310–316; ders., *Galleria Borghese. Le Sculture dal secolo XVI al XIX*, Rom 1954; und zuletzt J. KENSETH, *Bernini's Borghese Sculptures: Another View*, in: *Art Bull*, LXIII, 1981, S. 191–210. Zur Auseinandersetzung des frühen Bernini mit der antiken Skulptur vgl. die neueren Beiträge (dort die ältere Literatur) von J. BIALOSTOCKI, *Gian Lorenzo Bernini e l'antico*, in: *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, wie Anm. 3, S. 59–71; I. LAVIN, *Bernini and Antiquity – The Baroque Paradox. A Poetical View*, in: *Antikenrezeption im Hochbarock*, hrsg. von H. BECK/S. SCHULZE, Berlin 1989, S. 9–36, bes. S. 15–21; S. KUMMER, *Antiken- und Naturstudium im bildhauerischen Werk Berninis*, in: *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, hrsg. von H. FRONING/T. HÖLSCHER/H. MIELSCH, Mainz 1992, S. 463–468. Zum „David“ vgl. Wittkower, S. 239, Nr. 17; D'Onofrio, S. 303–315; Kauffmann, S. 51–58; Preimesberger/Art Theory, S. 10–13; Preimesberger/Borghese-Skulpturen, S. 124–127.

Zur „Aeneasgruppe“ vgl. Wittkower, S. 233–234, Nr. 8; D'Onofrio, S. 261–272; Kauffmann, S. 30–38; und besonders die Beiträge von Preimesberger/Pignus Imperii; Preimesberger/Art Theory, S. 7–10; Preimesberger/Borghese-Skulpturen, S. 110–115.

12 Zu „Pluto und Proserpina“ vgl. Wittkower, S. 234–235, Nr. 10; D'Onofrio, S. 273–301; Kauffmann, S. 43–50; *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig*, Ausst. Kat., hrsg. von I. LAVIN, Princeton 1981, S. 57–61; M. WINNER, *Bernini the Sculptor and the Classical Heritage in his early years: Praxiteles', Bernini's and Lanfranco's Pluto and Proserpina*, in: *RömJbK*, XXII, 1985, S. 191–208; Preimesberger/Borghese-Skulpturen, S. 115–122.

Zu „Apoll und Daphne“ vgl. Wittkower, S. 239–240, Nr. 18; D'Onofrio, S. 303–315; KAUFFMANN, S. 59–77; C. GASPARRI, *Bernini e l'antico: una proposta per „Apollo e Daphne“*, in: *Prospettiva*, 1983–1984, 33–36, S. 226–230; Preimesberger/Borghese-Skulpturen, S. 122–124. Der Hinweis auf die Verse aus den „Dodici Distichi per una Gallaria“ zuerst bei D'Onofrio 1967, S. 276–277, 303–307, mit einer Datierung in die Jahre 1618–1620. Sie befinden sich in B. A. V., Barb. Lat. 2077, fol. 131–132.

Mäzen Cassiano dal Pozzo erinnert: „Havrei gusto di poter attendere al soggetto che Vostra Signoria mi propone delle nozze di Peleo perché non se ne può trovare uno che possi dare più soggetto di far cosa spiritosa che questo ...“.¹³ In der Umsetzung des Themas zeichnen sich die genannten Bildwerke Berninis durch den hohen Grad kunsttheoretischer Reflexion und die ingeniose, bildlich anschauliche Formulierung der zugrundeliegenden literarischen Quellen aus, die vor allem Rudolf Preimesberger im Detail herausgearbeitet hat.¹⁴

Die Bedeutung Maffeo Barberinis liegt in der Tat darin, dem jungen Bernini durch den gewählten thematischen Vorwurf, die konkrete Forderung einer angemessenen Umsetzung literarischer Quellen im Bild und die Anregung zu kunsttheoretischer Reflexion eine Dimension eröffnet zu haben, die sich mit Kurt Badt vielleicht als die dichterische in der bildenden Kunst bezeichnen ließe.¹⁵

Mit Staunen mag der Kardinal dann die ersten großen Arbeiten Berninis betrachtet haben, die Vehemenz, mit der der junge Bildhauer seinen Anregungen eine fürwahr „unvorstellbare“ Form zu verleihen und in wenigen Werken die Grundlagen abendländischer Skulptur neu zu bestimmen mußte. Eine Erfahrung, die zugleich die Vorstellungen Maffeos von den Möglichkeiten der bildenden Kunst ent-

scheidend erweiterte und ihn wenig später, nachdem er die Cathedra Petri bestiegen hatte, veranlaßte, die Umsetzung seiner großen Ideen für St. Peter dem jungen Bildhauer anzuvertrauen. Die Überzeugung, diesen allein durch die Hand Berninis Gestalt verleihen zu können, spricht eindrucksvoll aus den Worten, die Maffeo noch am Tage seiner Wahl an Bernini gerichtet haben soll: „Gran fortuna è la vostra, ò Cavaliere, di veder Papa il Cardinal Maffeo Barberini, mà assai maggiore è la nostra, che il Cavalier Bernino viva nel nostro Pontificato“.¹⁶

In der schwer in Worte zu kleidenden Dynamik dieses sich gegenseitig befruchtenden, sich steigernden Austausches der beiden Virtuosen liegt Wesentliches von Idee und Gestalt des römischen Barock begründet.

Die Einsicht in das Wesen der Dichtung, die Dimension des Dichterischen in der bildenden Kunst, wurde dem jungen Bildhauer im persönlichen Umgang mit dem Kardinal vermittelt. Sie rückte das Verhältnis von Wort und Bild, das Problem bildkünstlerischer Umsetzung eines poetisch geformten Begriffs oder *concetto*, ja die Möglichkeit ihrer künstlerischen Synthese ins Zentrum seines Schaffens und sollte dann in Werken wie dem bronzenen Hochaltarziborium über dem Grabe Petri oder der Cappella Cornaro ihren vielleicht großartigsten Ausdruck finden.¹⁷

13 Brief vom 4. April 1642, vgl. CH. JOUANNY, *Correspondance de Nicolas Poussin*, zuerst in: *Archives de l'Art Français*, N.F., V, 1911, zit. Ausgabe, Paris 1968, S. 127–128.

14 Vgl. Kauffmann; Winner, wie Anm. 12; Preimesberger/Pignus Imperii; Preimesberger/Art Theory; Preimesberger/Borghese-Skulpturen.

15 K. Badt, *Nicolas Poussin*, 2 Bde., Köln 1969, I, vgl. bes. S. 25–30, und zu Marino und Poussin, S. 146–181, etwa S. 167: „Marino hat Poussin, indem er ihm den Bereich der antiken Dichtung erschloß, erst seiner eigentlichen Lebenssphäre zugeführt, der geistigen Region, in der sich seine künstlerische Begabung entfalten konnte ... Bei der Zusammenarbeit mit Marino ... muß es um das Dichterische gegangen sein. Das aber lernte Poussin damals, indem er es in der Gegenwart des Dichters, an dessen Gestalt und durch seine Einsichten erlebte“. Die Bedeutung Maffeo Barberinis für den jungen Bernini läßt sich tatsächlich, bei aller Verschiedenheit der Protagonisten, am ehesten mit jener Giovan Battista Marinos für den jungen Nicolas Poussin vergleichen. Vgl. zu Marino und Poussin bereits A. MOSCHETTI, *Dell'influsso del Marino sulla formazione artistica di Nicolas Poussin*, Rom 1913; dazu die Rezension von W.

FRIEDLAENDER, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVII, 1915, S. 230–235; A. BLUNT, *The Paintings of Nicolas Poussin*, 2 Bde., London 1966, II, S. 37–54; R. B. SIMON, Poussin, Marino and the interpretation of mythology, in: *Art Bull*, LX, 1978, S. 56–68; vgl. zuletzt E. CROPPER, Marino's „Strage degli Innocenti“. Poussin, Rubens, and Guido Reni, in: *Studi Seicenteschi*, XXXIII, 1992, S. 137–164; S. SCHÜTZE, Pittura parlante e poesia taciturna – Il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica, in: *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Akten des Seminars, Villa Spelman (Florenz 1990), hrsg. von E. CROPPER/G. PERINI/F. SOLINAS, Bologna 1992, S. 209–226, bes. S. 223–225, mit weiterer Literatur.

16 Bernini, S. 24.

17 Zum Hochaltarziborium im Folgenden. Zur Cappella Cornaro vor allem I. LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Rom 1980 (engl. Ausgabe, 2 Bde., New York/London 1980); und R. PREIMESBERGER, Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini Buch, in: *ZKq*, II, 1986, S. 190–219.

I. DAS HOCHALTARZIBORIUM ÜBER DEM GRABE DES APOSTELFÜRSTEN

1. *Artificio nobile e sovrano*

Mit der Wahl zum Papst fiel Maffeo die Aufgabe zu, die entscheidenden Akzente der Ausstattung des eben vollendeten Neubaus von St. Peter zu setzen, vor allem seinem kultischen Zentrum eine dauerhafte, ästhetisch angemessene Gestalt zu verleihen. Als Kardinal hatte er bereits seit 1608 der Sacra Congregazione della Reverenda Fabbrica di S. Pietro angehört und war so mit allen Fragen, den zum Teil heftig geführten Diskussionen um die Vollendung des Baues aufs engste vertraut, in denen er als entschiedener Verfechter von Michelangelos Zentralbaugedanken hervorgetreten war.¹⁸ Urban VIII. betrachtete die Ausstattung von St. Peter von Anbeginn an als die vordringlichste Aufgabe seines Pontifikates, ja scheint die Cathedra Petri bereits mit ganz konkreten Ideen ihrer Realisierung bestiegen zu haben. Hier sollten sein Selbstverständnis und seine Auffassung von der Rolle des Papsttums monumentale Gestalt annehmen.¹⁹

Zur Gestaltwerdung

Das ehernen Ziborium über dem Grabe des Apostelfürsten (Abb. 3) steht am Anfang und ganz wörtlich gesprochen im Zentrum der von Urban VIII. unternommenen Ausstattung von Neu-St. Peter. Es darf durch die archivalischen Forschungen von Oskar Pollak sowie die eingehenden Studien von Heinrich Thelen und Irving Lavin als ungewöhnlich gut erforscht gelten.²⁰ An dieser Stelle seien von daher nur die entscheidenden Phasen seiner Entstehung noch einmal genannt, um dann jene Fragen zu formu-

lieren, die eine erneute Beschäftigung mit diesem bahnbrechenden Monument des römischen Barock angeregt haben.

Bereits zwei Monate nach der Wahl Urbans VIII. war die für St. Peter zuständige Kardinalskongregation mit Fragen des Hochaltarziboriums befaßt. Im Juni 1624, noch vor Ende des ersten Pontifikatsjahres, nahm Bernini die Ausführung des neuen Ziboriums in Angriff, dessen Gestalt von Anbeginn an in allen seinen Grundzügen festgele-

20 Pollak, II, S. 327–422; Thelen/Hochaltar; Thelen/Corpus; Lavin/Crossing. Zu den Arbeiten von Thelen und Lavin auch die Rezensionen von A. BLUNT, in: *Kunstchronik*, XXII, 1969, S. 87–93; H. BRAUER, in: *ZKg*, XXXII, 1969, S. 74–83; J. MONTAGU, in: *Art Quarterly*, XXXIV, 1971, S. 490–492; H. HIBBARD, in: *ArtBull*, LV, 1973, S. 127–134, und, ebenda, S. 475–476, die Antwort von LAVIN. Zum Hochaltarziborium vgl. auch E. LUBOWSKI, *Gio. Lorenzo Bernini als Architekt und Dekorator unter Papst Urban VIII.*, Berlin 1919, S. 23–30; Brauer/Wittkower, S. 19–22; H. KAUFFMANN, Berninis Tabernakel, in: *MijbBK*, VI, 1955, S. 222–242; Wittkower, S. 244–246, Nr. 21; Siebenhüner; Kauffmann, S. 85–97; R. KUHN, Gian Lorenzo Bernini und Ignatius von Loyola, in: *Argo. Festschrift für Kurt Badt*, hrsg. von M. Gosebruch/L. Dittmann, Köln 1970, S. 297–323, bes. S. 299–304; H.-W. SCHMIDT, *Die gewundene Säule in der Architekturtheorie von 1500–1800*, Stuttgart 1978, bes. S. 56–67; F. BORSI, *Bernini Architetto*, Mailand 1980, bes. S. 39–60, 291–292, Nr. 3; K. ROSSACHER, Berninis Ziborium auf dem Altare über dem Grab der Apostelfürsten (nach einer vergessenen Quelle), in: *Alte und Moderne Kunst*, XXV, 1980, S. 17–23; Bernini in Vaticano, S. 100–102, 253–254, 286; W. CHANDLER KIRWIN, Bernini's Baldacchino Reconsidered, in: *RömJbKg*, XIX, 1981, S. 141–170; ders., L'illusionismo del Baldacchino, in: *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, 2 Bde. und ein Indexbd., Rom 1983–1984, I, S. 53–80 (weitgehend identische engl. Fassung in W. CHANDLER KIRWIN/P. FEHL, *Bernini's Decoro: Some preliminary observations on the Baldachin and on his tombs in St. Peter's*, in: *Studies in Iconography*, VII–VIII, 1980–1981, S. 323–369, bes. S. 323–350); I. LAVIN, Bernini's Baldachin: Considering a Reconsideration, in: *RömJbKg*, XXI, 1984, S. 405–413; W. CHANDLER KIRWIN, Cardinal Baronius and the „Misteri“ in St. Peter's, in: *Baronio e l'Arte*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sora, 10.–13. 10. 1984), Sora, 1985, S. 3–20; K. ROSSACHER, Der Aufruf der Seligen zum Elysium als Konzept von Neu-St. Peter, in: *Pantheon*, XLIV, 1986, S. 61–71, bes. S. 66–67; G. DELFINI FILIPPI, La Basilica dal Seicento all'Ottocento, in: *La Basilica di San Pietro*, Florenz 1989, S. 155–231, mit zahlreichen Farbbabb.; J. MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven/London 1989, S. 52, 70–75; und zuletzt Kummer. Teile der folgenden Erörterungen habe ich bereits im August 1991 in Wolfenbüttel beim 8. Jahrestreffen des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur zum Thema „Religion und Religiosität des Barock“, im Mai 1992 am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, im Dezember 1993 am Kunsthistorischen Institut in Florenz und im Januar 1994 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München vorgetragen. Der Vortrag in Wolfenbüttel wird unter dem Titel „Liturgie und Herrscherpanegyrik im Pontifikat Urbans VIII. – Beobachtungen zum Hochaltarziborium von St. Peter in Rom“ demnächst in den Kongreßakten erscheinen.

18 Vgl. die „*Memorie intorno la Vita di PP. Urbano cavate dall'originale di Mons. Herrera al quale S. Santità le dettava*“, B.A.V., Barb. Lat. 4901, fol. 40–57, bes. fol. 47v–49v; dazu bes. Thelen/Hochaltar, S. 20, 25–27 und Anm. 61, S. 50–52; Hibbard, bes. S. 69–70; und zuletzt Z. WĄŻBIŃSKI, Il Cardinale Francesco Maria del Monte e la fortuna del progetto buonarrotiano per la basilica di San Pietro a Roma: 1604–1613, in: *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns in and out of Italy. Essays in Architectural History presented to Hellmut Hager on his sixty-sixth birthday*, hrsg. von H. A. MILLON/S. SCOTT MUNSHOWER, 2 Bde., University Park 1992, I, S. 147–169, bes. S. 148–150. Die originalen Aufzeichnungen „*Di Monsignor Errera Segretario di PP. Urbano*“ in B.A.V., Barb. Lat. 4900, bes. fol. 12r–14r (den Hinweis verdanke ich Christoph Jobst). Vgl. auch die Briefe Madernos, der dem Kardinal die eben vollendeten St. Peter-Stiche nach Bologna schickt; publ. bei O. POLLAK, Italienische Künstlerbriefe aus der Barockzeit, in: *JbPrKs*, Beiheft zum 34. Band, S. 26–29.

19 Dazu ausführlich im Folgenden.



3. Hochaltarziborium und Kuppelraum, Rom, St. Peter

gen zu haben scheint: Ein monumentales, bronzenes Ziborium über dem Grabe des Apostelfürsten, dessen Säulen den angeblich aus dem Salomonischen Tempel stammenden Schraubensäulen der frühchristlichen Basilika nachgebildet waren.²¹ Die von Paul V. aufgehobene, bedeutungsvolle

21 Bereits Ende 1623 hatte der junge Bernini eine Reihe päpstlicher „Pfründen“ erhalten, darunter das Amt des „sopraintendente della fonderia di Castel S. Angelo“; vgl. Frascchetti, S. 41; Pastor, XIII, S. 923; darin mag man einen ersten Hinweis auf die geplanten großen Arbeiten in Bronze erblicken; so schon Lubowski, wie Anm. 20, S. 23–24.

substantielle Einheit von Apostelgrab und Papstaltar sollte wiederhergestellt, ephemerer Baldachin über dem Grab und steinernes Ziborium über dem Papstaltar zu einer anschaulichen, ästhetischen Einheit verschmolzen werden. Bedeutsam vor allem der kühne Entschluß, das Monument in Bronze auszuführen, trotz der unübersehbaren technischen Schwierigkeiten und der schier unlösbaren Aufgabe, mitten im Dreißigjährigen Krieg eine genügende Menge des kostbaren Rohstoffes bereitzustellen.²²

22 Dazu Thelen/Hochaltar, S. 50–52.

Deutlich wird, daß der Papst selbst mit ganz konkreten Vorstellungen an den jungen Bernini herantrat.²³ In der Tat ist die Rolle Urbans VIII., ist sein persönlicher Anteil an der Konzeption des Hochaltarziboriums kaum hoch genug einzuschätzen, ja darf als eigentlicher Schlüssel zu dessen tieferem Verständnis gelten: „Mà Urbano, che l'apprezzava tale più di qualunque altro, non volle perder momento di tempo di appropriare a vantaggio del suo Pontificato la Virtù del Cavaliere. Onde Principe d'Idee Grandi, e Gloriose, nobilissime operazioni, e gran pensieri nutriva nell'animo ...“.²⁴ Sein Anteil tritt dann deutlicher hervor, wenn man das Ziborium nicht allein in seiner vornehmsten, gleichsam überzeitlichen Funktion als architektonische Überhöhung und triumphale Auszeichnung des Apostelgrabes zu lesen, sondern auch aus dem konkreten zeitgenössischen Kontext seiner Entstehung, als Monument des Barberinipontifikates zu deuten sucht.

23 Offensichtlich auf der Grundlage eines von Maderno bereits Paul V. vorgelegten Projektes; vgl. dazu vor allem Thelen/Hochaltar, S. 10, 46–51; Lavin/Crossing, S. 7–8, 11–12, S. 47; Hibbard, S. 72–74, 166–167, 185–188; Chandler Kirwin 1981, wie Anm. 20, S. 158–162. Zu den St. Peter-Planungen Madernos unter Paul V. vgl. Hibbard, S. 65–74, 155–188; und zuletzt C. THOENES, Madernos St. Peter-Entwürfe, in: *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque*, wie Anm. 18, S. 170–193. Ein früher Entwurf Madernos für das Hochaltarziborium hat sich in einer Zeichnung der Kunstbibliothek in Berlin (Hdz 3847) erhalten; vgl. S. JACOB, *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, Berlin 1975, S. 55, Nr. 189 (römisch, circa 1617). Auf die Zeichnung hat mich Heinrich Thelen hingewiesen. Er hält den 1617–1618 zu datierenden Entwurf zumindest in seinem oberen Teil für eine eigenhändige Arbeit Madernos. Die geraden Säulenschäfte sind von Ranken umwunden. Die Bekrönung weist in den geflügelten Engelsgestalten und dem aus Voluten gebildeten Überbau bereits Elemente der späteren Planungen auf. Allerdings dürfte dieser Entwurf Madernos für eine steinerne Ausführung gedacht gewesen sein. Ein auf Schraubensäulen ruhendes, offensichtlich steinernes Ziborium erscheint bereits in einem Gemälde Giovanni Stradanos. Zu dem nach einem Entwurf Giorgio Vasaris ausgeführten Gemälde mit „Esther erhält die Krone von Ahasverus“ im Palazzo Vecchio in Florenz vgl. C. CRESTI, *L'Architettura del Seicento a Firenze*, Rom 1990, S. 16–17.

24 Bernini, S. 25–26. Nicoletti, wie Anm. 1, Barb. Lat. 4731, S. 831, berichtet: „L'Artefice fu il Cavaliere Giovan Lorenzo Bernino, che in tal lavoro acquistò grande applauso, e maggior fama“. Dem fügte der Kardinal Francesco Barberini in einer eigenhändigen Randnotiz hinzu, „ma il pensiero, e l'idea fu di Urbano stesso“. In einem von Lelio Guidiccioni 1633 verfaßten Dialog weist Bernini den „pensiero dell'Altar Vaticano“ dem Papst selbst zu; vgl. C. D'Onofrio, Un dialogo-recita di Gian Lorenzo Bernini e Lelio Guidiccioni, in: *Palatino*, X, 1966, S. 127–134, vgl. S. 133–134. In diesem Sinne auch G. CELIO, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma* (Neapel 1638), Fotomechanischer Nachdruck mit einer Einführung von E. Zocca, Mailand 1967, S. 70; dazu Thelen/Hochaltar, S. 52; und Lavin/Crossing, S. 11–12 Anm. 53, S. 47.

25 Zur Errichtung der Säulen vgl. Pollak, II, S. 344–345, Reg. 1127–1131; Thelen/Hochaltar, S. 58–59; Lavin/Crossing, S. 10. Zum Holzmodell vgl. Pollak, II, S. 352–358, Reg. 1148–1174.

Bereits in den Jahren 1626–1627 wurden die ehernen Säulen im Kuppelraum von St. Peter aufgerichtet und bald darauf ein originalgroßes, vergoldetes Holzmodell der Bekrönung installiert.²⁵ Nun trat das zunächst so vehement vorangetriebene Projekt in eine „Krise“, bedingt offensichtlich durch Diskussionen um die Gestalt der Ziboriumsbekrönung. Erst gegen Ende des Jahres 1631 wurde ein Holzmodell des Ausführungsentwurfes *in situ* verbracht, dann die neue Bekrönung im wesentlichen bis zur feierlichen Enthüllung des Monuments am Festtag der Hll. Petrus und Paulus des Jahres 1633 in Bronze realisiert.

Die einschlägigen Quellen, die Rechnungsbücher der Fabbrica wie die Sitzungsberichte der zuständigen Kardinalskongregation geben keine zureichende Auskunft über die Hintergründe, über Fragen, Probleme und Diskussionen, die schließlich zu einer völligen Neugestaltung der Bekrönung geführt haben. So müssen wir den Blick zunächst noch einmal auf Anfangs- und Endpunkt, auf erstes und zweites Bekrönungsprojekt richten.

Das erste Projekt ist durch eine päpstliche Medaille von 1626 und den darauf basierenden Nachstich aus Buonannis großem Werk über die Vatikanische Basilika überliefert (Abb. 4).²⁶ Die vier Säulen werden hier von zwei diagonal geführten, metallenen Halbkreisbögen überfangen, an denen der Baldachinhimmel aufgehängt ist. In der Mitte über den sich kreuzenden Bögen erscheint die Gestalt des auferstehenden Christus. Bald nach der Installation des Holzmodells erfahren wir aus den Quellen von einem Projekt, vor der Confessio bronzene Sitzstatuen der Apostelfürsten Petrus und Paulus zu errichten, das sich in einer Zeichnung aus dem Umkreis Madernos (Abb. 5) widerspiegelt.²⁷

26 Zum ersten Projekt vgl. vor allem Thelen/Hochaltar, S. 43–45, 58–62; Lavin/Crossing, S. 10–18; Bernini in Vaticano, S. 253–254; 286; KUMMER, S. 194. Der Stich von Hieronymus Frezza aus Buonanni. Die Wiedergabe ist bis auf die zu hohen Gebälkstücke über den Kapitellen zuverlässig, wie zuerst Heinrich Thelen gezeigt hat; vgl. Thelen/Hochaltar, S. 61.

27 Zu den dann nicht ausgeführten Statuen vgl. Pollak, II, S. 361–362, Reg. 1184–1188, S. 423–424, Reg. 1611–1612; Thelen/Corpus, S. 50 und Anm. 24 (die Zeichnung dort der Bernini-Werkstatt zugeschrieben); dazu auch Hibbard, S. 165–166; Preimesberger 1983, wie Anm. 195, S. 40. Das Blatt gehört zu einer Gruppe von Zeichnungen in der Albertina, die sich auf die Gestaltung der Confessio bzw. die Aufstellung der bronzenen Petrusstatue unter Paul V. beziehen, und ist diesen auch stilistisch verwandt (vgl. bes. It. AZ, Rom 765, 772, 773). So dürfte auch unser Blatt bereits der Zeit Pauls V. angehören und im Umkreis Madernos entstanden sein. Die Idee, vor der Confessio bronzene Statuen beider Apostelfürsten aufzustellen und dadurch den Hl. Paulus besonders hervorzuheben, konnte gerade unter Paul V. besonders angemessen erscheinen. Sie wäre dann unter Urban VIII. lediglich noch einmal aufgegriffen worden. Unter seinem Pontifikat war zeitweise offensichtlich auch an eine Aufstellung an der inneren Eingangswand gedacht vgl. Thelen/Corpus, C37, C38.

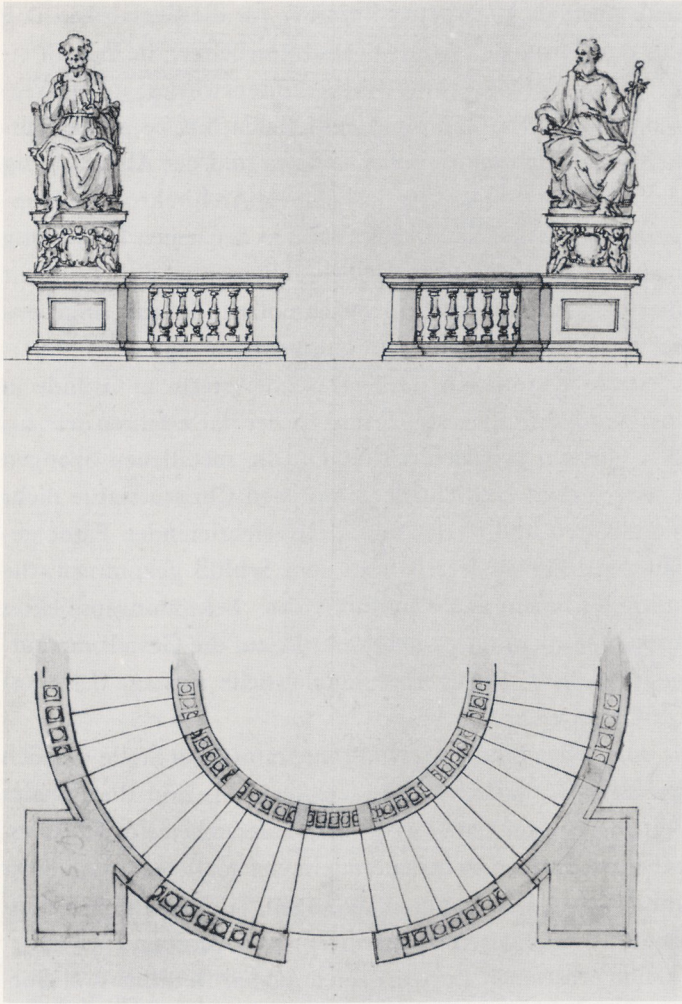
ÆNEA MOLES QVAM EQ. BERNINVS IMPONERE

MEDITABATVR ALTARI D. PETRI



Hieronymus Frezza inc. lit.

4. Hochaltarziborium, 1. Projekt, Stich von Hieronymus Frezza (aus Buonanni 1696, Taf. 50)



5. Maderno-Umkreis, Projekt zur Aufstellung bronzenener Sitzfiguren der Apostelfürsten Petrus und Paulus vor der Confessio, Wien, Albertina (It. AZ, Rom 768)

Dieser erste Entwurf Berninis gleicht im Motiv der diagonal geführten, metallenen Spangen in erstaunlicher Weise jenem Ziborium, das man heute, vor allem auf der Grundlage des berühmten Reliquienkästchens von Pola, für die konstantinische Apsis rekonstruiert (Abb. 6).²⁸ Er ist im Sinne einer historisch fundierten, archäologischen Rekonstruktion des konstantinischen Urbildes zu verstehen, die wohl auf der Kenntnis einer frühchristlichen Medaille



6. Ansicht von Apsis und Hochaltar in Alt-St. Peter, Rekonstruktion (aus *Esplorazioni* 1951)

beruhte, ähnlich jener, die bereits 1636 in die Sammlung des Kardinalnepoten Francesco Barberini gelangte.²⁹ Beredtes Zeugnis solch historischer, auf genauem Quellenstudium gegründeter Forschungen, die in direktem Zusammenhang mit dem Projekt entstanden sind, legt etwa Michele Lonigos „Breve relazione del sito, qualità, et forma antica della confessione di S. Pietro“ ab.³⁰

28 Zur Rekonstruktion der frühchristlichen Apsis und dem Reliquienkästchen von Pola vgl. B.M. APOLLONI – GHETTI/A. FERRUA/E. JOSI/E. KIRSCHBAUM, *Esplorazioni sotto la confessione di S. Pietro in Vaticano eseguite negli anni 1940–1949*, 2 Bde., Vatikanstadt 1951; J.B. WARD PERKINS, The Shrine of St. Peter's and its twelve spiral columns, in: *Journal of Roman Studies*, XLII, 1952, S. 21–33; T. BUDDENSIEG, Le coffret en ivoire de Pola, Sainte Pierre et le Lateran, in: *CabArch*, X, 1959, S. 157–200; W.N. SCHUMACHER, Eine römische Apsiskomposition, in: *RömQs*, LIV, 1959, S. 137–202; C. WEYER-DAVIS, Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge, in: *MjJbBK*, XII, 1961, S. 7–45; P. KÜNZLE, Das Petrusreliquiar von Samagher. Eine nachgelassene Arbeit über den Elfenbeinschrein und die Apsis von St. Peter, in: *RömQs*, LXXI, 1976, S. 22–41.

29 Die heute verlorene Medaille publiziert bei G.B. ROSSI, Le medaglie di devozione dei primi sei o sette secoli della chiesa, in: *Bullettino di Archeologia Cristiana*, Ser. 1, VII, 1869, S. 33–45, 49–64, vgl. bes. S. 33–37, 49–51, Taf. nach S. 64, Nr. 8; dazu Thelen/Hochaltar, S. 43–45; Lavin/Crossing, S. 13–14; Kummer, S. 196.

30 *Breve relazione del sito, qualità, et forma antica della confessione di S. Pietro dove si raccontano ancora molti ornamenti fatti in quella in vari tempi da diversi Sommi Pontefici di Michele Lonigo da Este alla Santità di N. S. Papa Urbano VIII*, B.A.V., Barb. Lat. 4516, mit einer detaillierten Beschreibung ihrer Gestalt nach den Quellen. Das Werk ist gleich zu Beginn des Pontifikates entstanden; vgl. fol. 29r, wo von der bevorstehenden Ausführung der bronzenen Ziboriumssäulen die Rede ist. Interessant vor allem der Hinweis Lonigos, fol. 1v, Eusebius habe die Gräber der Apostelfürsten als „trofea“ bezeichnet und



7. Hochaltarziborium, Stich von Alessandro Specchi (aus Buonanni 1696, Taf. 49)

Der Ausführungsentwurf zeigt dagegen eine gänzlich andere Disposition (Abb. 7). Die Säulen werden nun von einer mächtigen Volutenpyramide bekrönt, über der sich, von vier riesenhaften Bienen gestützt, die Sphaira mit dem Kreuz erhebt. Für diese bedeutsamen, tiefgreifenden Veränderungen sind in der Forschung vor allem künstlerisch-ästhetische sowie statische Gründe genannt worden. Heinrich Thelen hat die entscheidende Rolle Borrominis, da-

seine Schlußfolgerung: „Non potevano certo essere cosa ordinaria, ne semplice quei sepolcri, che a tempi tali con titolo di Trofei si trovavano nominati“. Zum Kontext einer solch historisch, archäologisch fundierten Rekonstruktion etwa I. HERKLOTZ, *Historia Sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom*, in: *Baronio e l'Arte*, wie Anm. 20, S. 21–74.

mals noch als Mitarbeiter Berninis, für die Gestaltwerdung des Ausführungsentwurfes herausgearbeitet, die sich in einer Architektonisierung des Gesamtentwurfes, in der Verschmelzung von Ziborium und Baldachin zu einem einheitlichen architektonischen Ganzen und der Abstimmung der Einzelformen auf die umliegende Architektur des Kuppelraumes fassen läßt.³¹ Die Voluten der neuen Bekrönung nehmen die Bewegung der Schraubensäulen auf, sind mit diesen zu einer Großform verschmolzen, die mit ungeheurer Dynamik den gesamten Kuppelraum ergreift.³²

Stefan Kummer hat zuletzt wieder statische Gründe in den Vordergrund gestellt, und in der Tat erfahren wir aus den Quellen von Befürchtungen, die metallenen Spangen könnten dem Gewicht der bronzenen Christusstatue nicht standhalten und so den am Altar zelebrierenden Papst gefährden.³³ Er ist letztlich zu dem Schluß gekommen, die statisch bedingte Wandlung des Bekrönungsprojektes habe, vor allem durch den Verzicht auf die Gestalt des auferstehenden Christus, die ikonologische Aussage des Ganzen geschwächt.³⁴

Allein das Motiv der Volutenpyramide an Stelle der sich kreuzenden, halbkreisförmigen Spangen, und die Sphaira mit dem Kreuz an Stelle des auferstehenden Christus, scheinen doch an so bedeutendem Ort zuallererst nach einer inhaltlichen Erklärung zu verlangen, ja einen durchaus anderen Akzent des Gesamtkonzeptes zu verraten.³⁵

Die erhaltenen Entwurfszeichnungen Berninis und Borrominis (Abb. 8, 10) machen deutlich, daß statische Überlegungen nicht das zentrale, auslösende Moment der Neugestaltung waren. Die Gestalt der neuen Bekrönung war in der Tat bereits weitgehend festgelegt, auch die Sphaira mit dem Kreuz bereits an die Stelle des auferstehenden Christus getreten, noch bevor die entscheidende statische Verbesse-

31 Vgl. vor allem Thelen/Hochaltar, S. 60–68; Thelen/Corpus, C24, C68–C73. Die Bedeutung Borrominis scheint auch in einer von Virgilio Spada mitgeteilten Äußerung Berninis auf: „E con tutto ciò che si disgustassero grandemente insieme, cioè il Bernini e Borromini, e che l'amore si convertisse in grandissimo odio (gestrichen: mortale), per altre caggioni però che d'architettura, nondimeno il medesimo Cavaliere Bernino per verità disse a me molti anni sono avanti l'altare di S. Pietro che il solo Borromino intendeva questa professione, mà che non si concentrava mai, e che voleva dentro una cosa cavare un'altra, e nell'altra l'altra senza finire mai“. Vgl. J. CONNORS, Virgilio Spada's defence of Borromini, in: *BurlMag*, CXXXI, 1989, S. 76–90, bes. S. 83, 87.

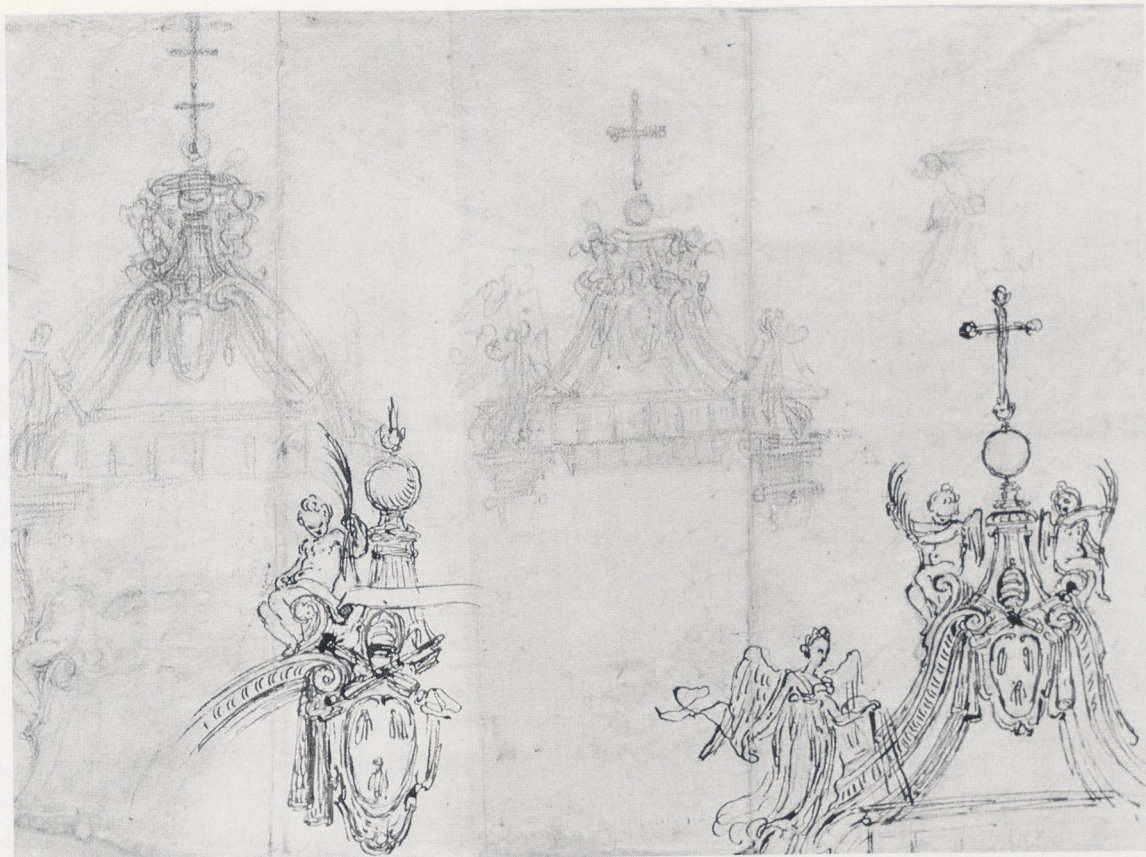
32 So schon Brauer/Wittkower, S. 20.

33 Zu den statischen Problemen vgl. Thelen/Hochaltar, S. 50–51, 63–64; Lavin/Crossing, S. 23; Kauffmann, S. 92; Kummer, S. 197–200.

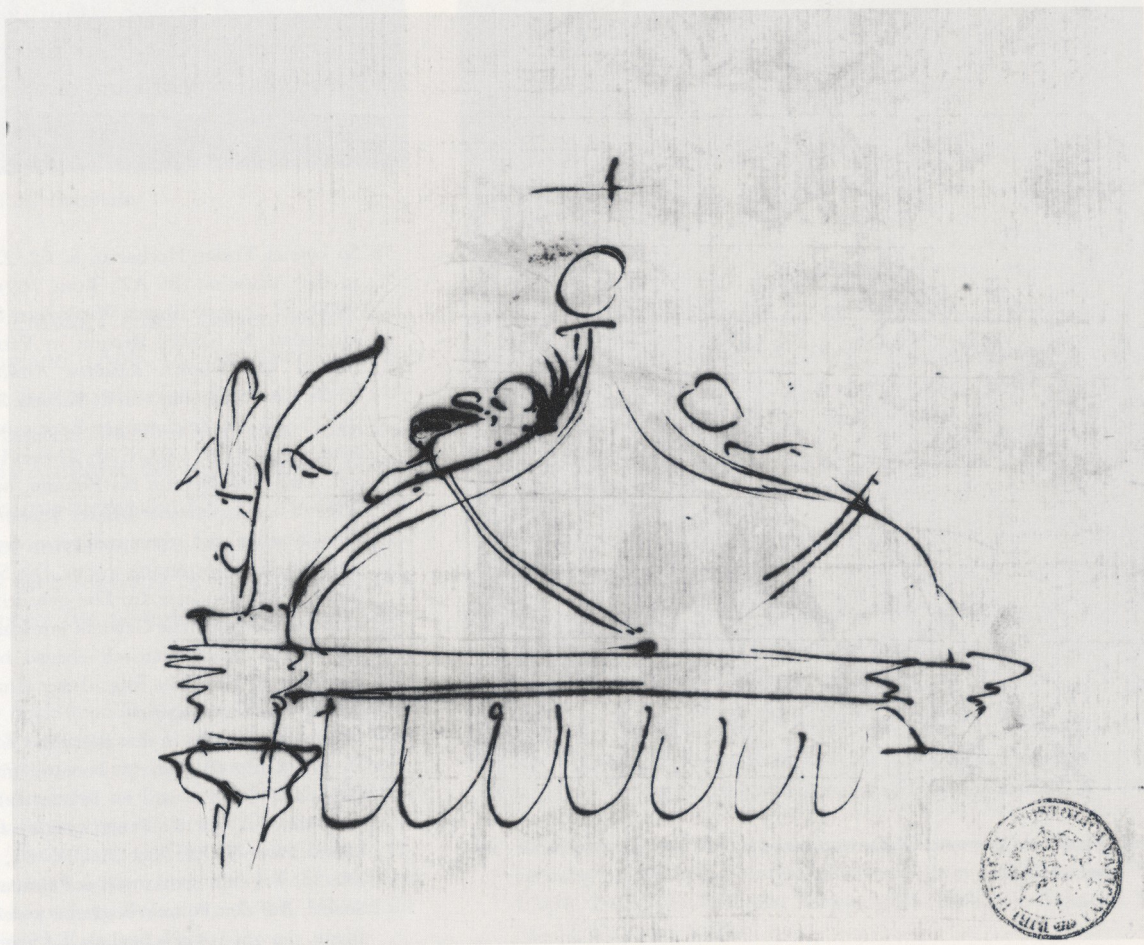
34 Kummer, S. 204.

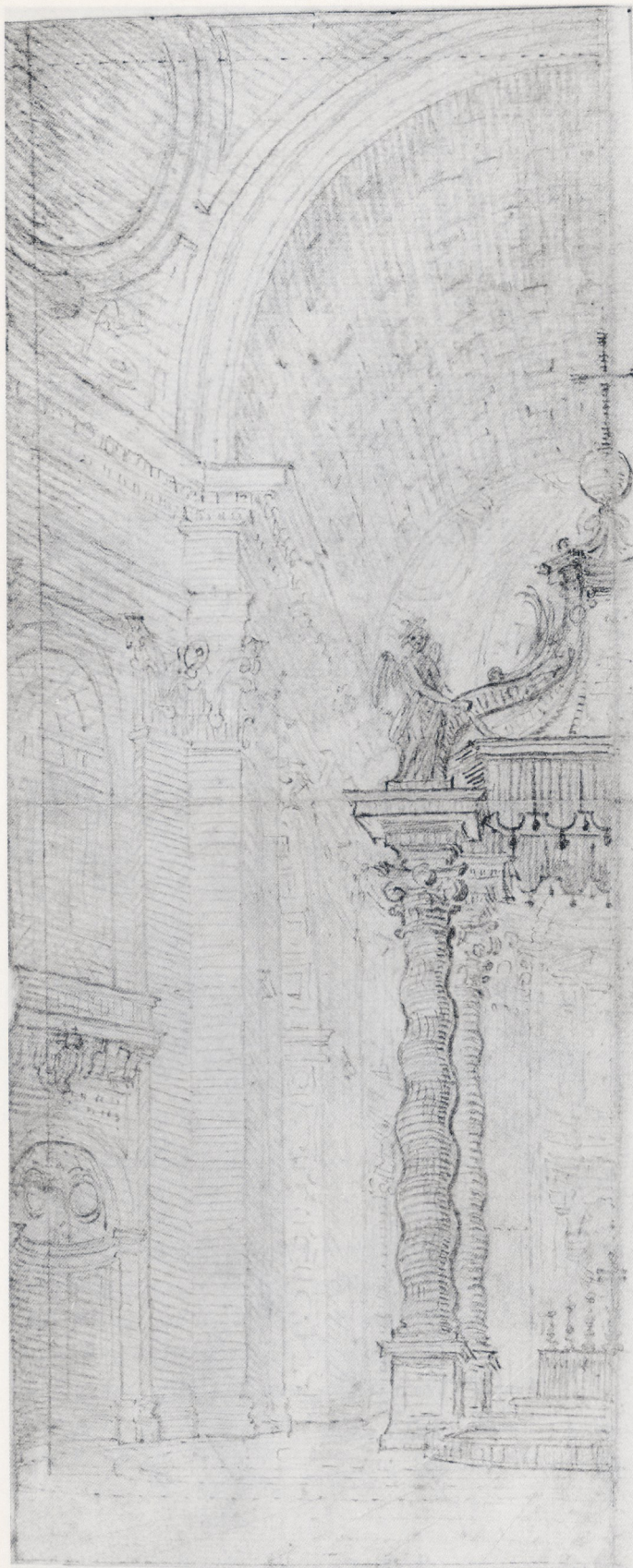
35 Der Ansatz zu einer inhaltlich begründeten, aus dem Gesamtkonzept des Kuppelraums heraus entwickelten Deutung bei Kauffmann, S. 95–96.

8. Gian Lorenzo Bernini,
Studien zur Bekrönung
des Hochaltarziboriums,
Wien, Albertina
(It. AZ, Rom 769v)



9. Gian Lorenzo Bernini,
Skizze zur Bekrönung
des Hochaltarziboriums,
B. A. V., Barb.
Lat. 9900, fol. 2





10. Francesco Borromini, Raumstudie zum Hochaltarziborium, Wien, Albertina (C68)

rung in einer flüchtig hingeworfenen Skizze Berninis (Abb. 9) faßbar wird – die Verspannung der Säulen nämlich, durch den heruntergezogenen, architektonisch gesprochen, zum Gebälk umgedeuteten Baldachinhimmel.³⁶ In den eindrucksvollen, wenig früher entstandenen Raumstudien Borrominis (Abb. 10), die bereits die voll entwickelte Volutenpyramide mit der bekrönenden Sphaira zeigen, erscheint dagegen noch immer der zwischen den Säulen eingehängte, ephemere Baldachin.³⁷ Die Neugestaltung ging also mit der Lösung statischer Probleme einher, ohne ursächlich durch diese bedingt zu sein.

Doch wie ist die neue Bekrönung des Ziboriums zu deuten? Dies sei hier zunächst einmal thesenhaft formuliert: Der aus machtvoll gekurvten Voluten gebildete Überbau mit der Sphaira und dem Kreuz (Abb. 3, 11) konnte ganz wörtlich als eine die Säulen überfangende Krone gelesen werden – triumphale Auszeichnung des Märtyrers Petrus und zugleich Symbol für den universalen Machtanspruch „in spiritualibus et temporalibus“ des unter dem Ziborium erscheinenden Papstes.

Auf die Märtyrerkrone verweisen die großen, die Voluten begleitenden Palmzweige. Ein Motiv, das in der Malerei weit verbreitet war und im Werk Borrominis bald häufiger erscheinen sollte, jedoch bisher an dieser Stelle noch keine Erklärung gefunden hat.³⁸ Auf den päpstlichen Machtanspruch weisen Tiara und Schlüssel, die von Putten gehalten im Zentrum der Bekrönung erscheinen (Abb. 12), und die gewaltige, von den Wappentieren des Papstes gestützte Sphaira mit dem Kreuz.³⁹ Eine Konfiguration, deren an-

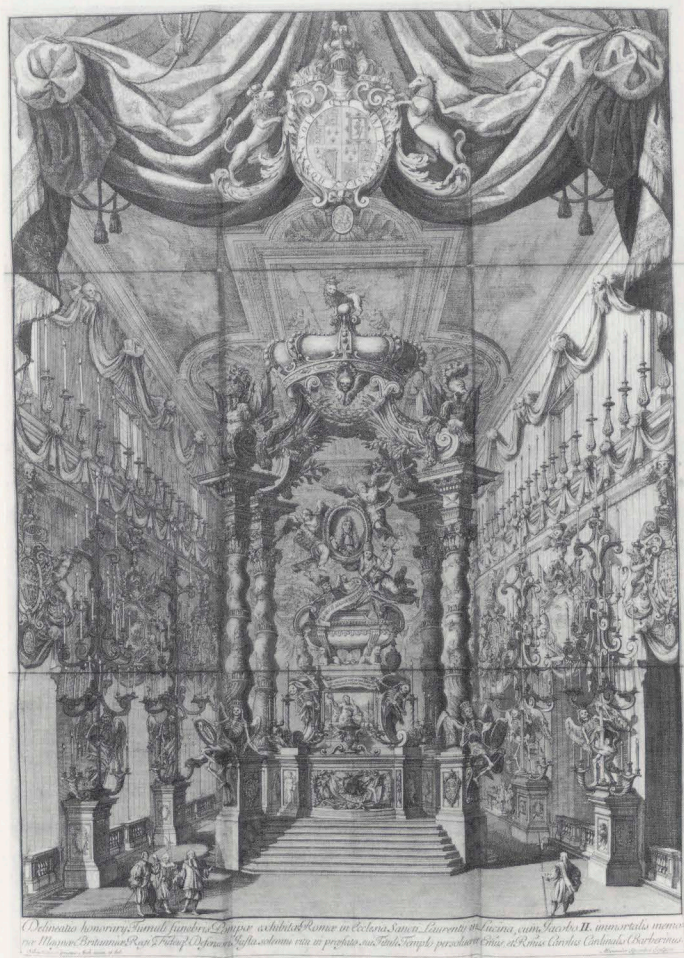
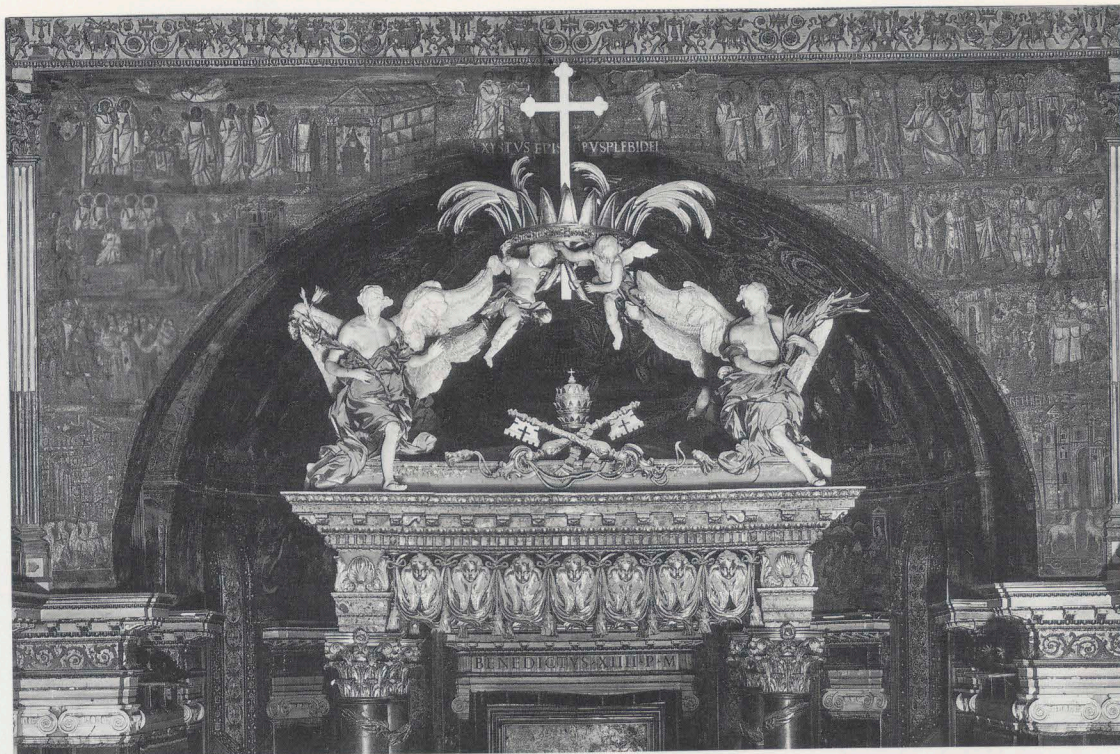
36 So bereits Thelen/Hochaltar, S. 62. Zu den Zeichnungen Berninis in der Albertina (It. AZ, Rom 769) und in B.A.V., Barb. Lat. 9900, fol. 2, vgl. Brauer/Wittkower, S. 20–22, Abb. 6–8; Thelen/Hochaltar, S. 62–63; Bernini in Vaticano, S. 255, Nr. 256; *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, Ausst. Kat. bearbeitet von E. Kieven, Stuttgart 1993, S. 94–97, Nr. 24–25. Zu den Zeichnungen Borrominis in der Albertina vgl. Thelen/Corpus, C68, C69, C70; Thelen/Hochaltar, S. 62–63; zu C68 vgl. auch *Von Bernini bis Piranesi*, op. cit., S. 52–53, Nr. 5. Ich folge in der Analyse der Blätter Brauer/Wittkower und Thelen. Berninis Studien auf recto und verso des Wiener Blattes gehen den Raumstudien Borrominis voran. Die Skizze des Archivio Barberini schließt sich an diese an. Die gewaltige Sphaira dürfte in der Tat zumindest das gleiche Gewicht erreichen wie die geplante Christusstatue und mußte statisch ebenso bedenklich erscheinen. Auch Kummer, S. 197–200, folgt dieser Analyse, jedoch mit abweichenden Schlußfolgerungen.

37 Besonders deutlich in den Blättern C68, C70.

38 So in S. Carlo alle Quattro Fontane und S. Ivo alla Sapienza, in der Cappella Falconieri und im Palazzo della Propaganda Fide; vgl. die Abbildungen bei P. PORTOGHESI, *Francesco Borromini*, Mailand 1984², Abb. V, Taf. 208, 210, 86–87, Abb. CXLIV.

39 Die Sphaira ruht strukturell auf einem aus vier Voluten gebildeten Sockel. Auf den Voluten erscheint jeweils eine gewaltige, vergoldete Biene, die optisch-anschaulich die Sphaira zu stützen scheint.

15. Ferdinando Fuga,
Hochaltarziborium mit
der später entfernten
Bekrönung, Rom,
S. Maria Maggiore



16. Sebastiano Cipriani, Katafalk für Jakob II. von England, errichtet in
S. Lorenzo in Lucina, Stich von Alessandro Specchi (aus D'Aquino
1702)



17. Matteo Ingoli, Katafalk für Cosimo II. de' Medici, errichtet in SS. Gio-
vanni e Paolo in Venedig, Stich von Francesco Valeggio (aus Strozzi
1621)

geschmückten Märtyrerkrone überfangen.⁴² Ein im Jahre 1702 im Auftrage Kardinal Carlo Barberinis errichteter Katafalk für Jakob II. von England (Abb. 16) wurde dagegen von der königlichen Krone überhöht und rückte so den Aspekt des Herrschaftszeichens in den Vordergrund.⁴³ Beide Aspekte spiegeln sich in den Entwürfen Giovanni Battista Piranesis für das Hochaltarziborium von S. Giovanni in Laterano wider.⁴⁴

Temporäre Architekturen machen deutlich, daß eine solche Lesung der Bekrönung dem zeitgenössischen Betrachter unmittelbar anschaulich gewesen sein muß. Zahlreiche Katafalke, dem Ziborium in ihrer architektonischen Struktur eng verwandt, waren von einer Krone überfangen, von der des weltlichen Herrschers, von der päpstlichen Tiara oder einer abstrakteren, gleichwohl als Krone lesbaren Konfiguration.⁴⁵ Ein bereits 1621 für Cosimo II. de' Medici errichteter Katafalk (Abb. 17) zeigt eine der Bernini-

42 Zu Fugas Ziborium vgl. *La Basilica Romana di S. Maria Maggiore*, hrsg. von C. PIETRANGELI, Rom 1987, S. 250, dort ist Fugas Ziborium als „quasi una versione classicista del baldacchino berniniano“ bezeichnet; *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento*, Ausst. Kat., bearb. von E. KIEVEN, Rom 1988, S. 28; *In Urbe Architectus*, Ausst. Kat., hrsg. von B. CONTARDI/G. CURCIO, Rom 1991, S. 130–133. Die verschiedenen Entwürfe Fugas veranschaulichen die Variation des Kronenmotivs. Die Bekrönung wurde später entfernt, um den Blick auf die Apsismosaiken freizugeben. Die gestochene Ansicht stammt aus G. FONTANA, *Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane*, 4 Bde., Rom 1838, III, Taf. XXVIII.

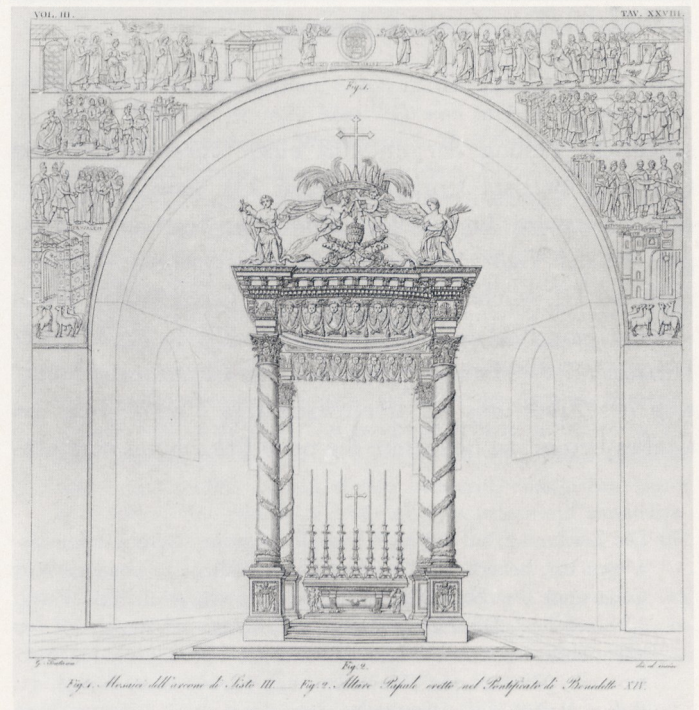
43 Die großformatige Ansicht des Katafalkes aus C. DE AQUINO, *Sacra Exequialia in Funere Jacobi II. Magnae Britanniae Regis exhibita ab Eminentissimo et Reverendissimo Principe Carlo Sanctae Romanae Ecclesiae Cardinali Barberino in Templo sui Tituli Sancti Laurentii in Lucina*, Rom 1702 (Typis Barberinis); dazu Fagiolo/Carandini, I, S. 342–343; W. OECHSLIN/A. BUSCHOW, *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*, Stuttgart 1984, S. 100, 103, Nr. 123; C. C. KELLY, *Ars moriendi in Eighteenth-Century Rome: Papal and Princely Catafalques. The Contribution of Paolo Posi*, in: „All the world's a stage...“, *Art and Pageantry in the Renaissance and the Baroque*, hrsg. von B. Wisch/S. Scott, Munshower, 2 Bde., University Park 1990, II, S. 581–620, vgl. S. 588.

44 Vgl. zu den Zeichnungen bes. D. NYBERG, *The Drawings: Piranesi's Projects for S. Giovanni in Laterano*, in: *Giovanni Battista Piranesi. Drawings and Etchings at Columbia University*, Ausst. Kat., New York 1972, S. 13–67, bes. Nr. 21–23; *Piranesi Architetto*, Ausst. Kat., bearb. von J. CONNORS/J. WILTON ELY, Rom 1992, S. 19–22, 53–60, Nr. 5–29. Das Motiv der Krone vor allem in den Blättern Nr. 21–23.

45 Auf diesen Zusammenhang hat vor allem O. BERENDSEN, *I primi catafalchi del Bernini e il progetto del Baldacchino*, in: *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, Rom 1982, S. 133–143, hingewiesen; vgl. auch M. & M. FAGIOLO, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Rom 1967, S. 56. Für einen Überblick über die im 17. Jahrhundert in Rom errichteten Katafalke vgl. O. BERENDSEN, *The Italian Sixteenth and Seventeenth Century Catafalques*, Ph. D., New York University 1961; Fagiolo/Carandini. Die große Anzahl der Projekte macht die Vertrautheit des Publikums mit Struktur und Lesung solch ephemerer Architekturen deutlich. Bei einem von Carlo Fontana für Pedro II. von Portugal errichteten Katafalk bildet in ganz vergleichbarer Weise, der Baldachinhimmel

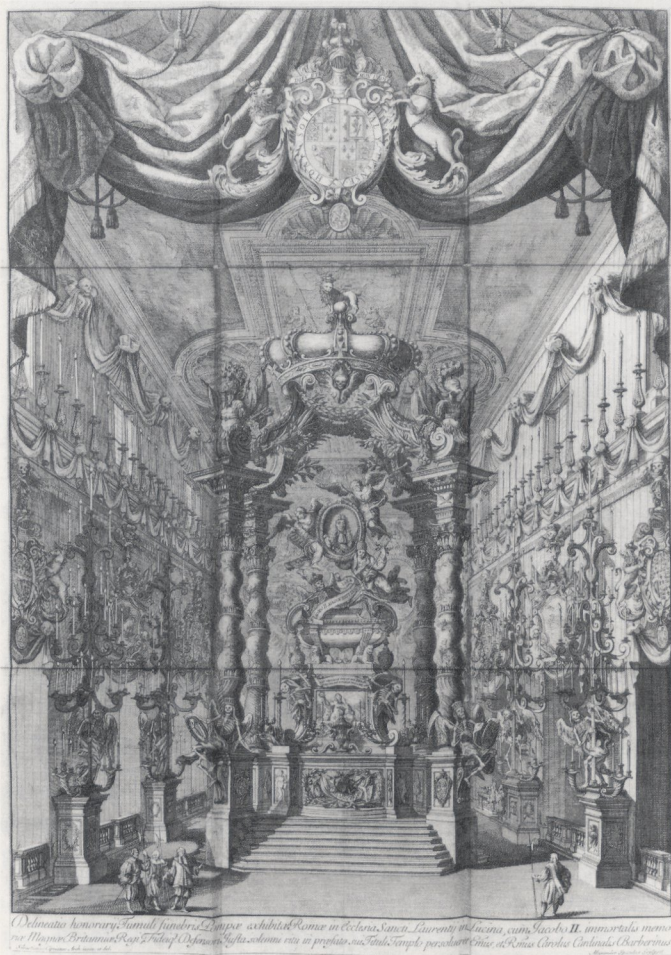
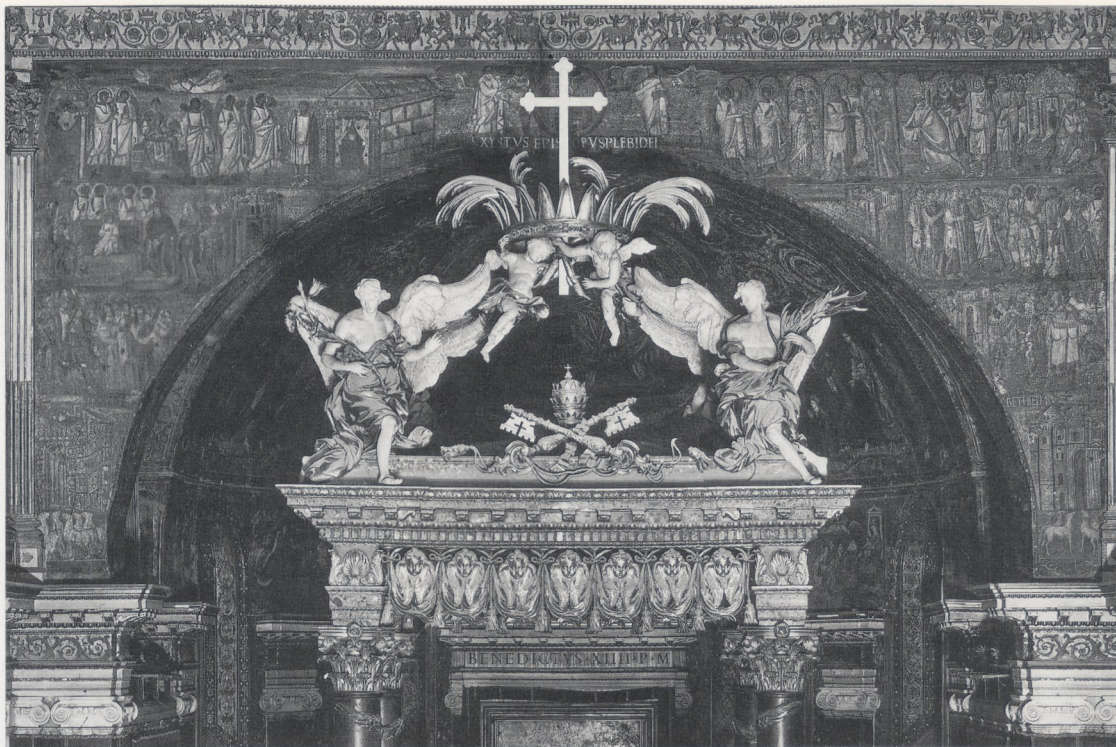


13. Giovanni Battista Coriolano, Entwurf für ein Thesenblatt, London, Courtauld Institute of Art, Witt Collection (Inv. Nr. 1801)



14. Ferdinando Fuga, Hochaltarziborium, Rom, S. Maria Maggiore, Stich von Giacomo Fontana (aus Fontana 1838)

15. Ferdinando Fuga,
Hochaltarziborium mit
der später entfernten
Bekrönung, Rom,
S. Maria Maggiore



16. Sebastiano Cipriani, Katafalk für Jakob II. von England, errichtet in
S. Lorenzo in Lucina, Stich von Alessandro Specchi (aus D'Aquino
1702)



17. Matteo Ingoli, Katafalk für Cosimo II. de' Medici, errichtet in SS. Gio-
vanni e Paolo in Venedig, Stich von Francesco Valeggio (aus Strozzii
1621)

schen erstaunlich eng verwandte, aus Voluten aufgebaute Bekrönung, mit einem abschließenden Kronreif.⁴⁶ Ein 1623 für Gregor XV. errichteter Katafalk (Abb. 18) wurde dagegen von einer kolossalen päpstlichen Tiara überfangen.⁴⁷ Die Lesung des Ganzen war dabei auf Spiegelung, auf allusiver Wiederaufnahme von Klein- und Großform gegründet.⁴⁸ Die Bekrönung nahm so häufig die Form der auf dem Sarkophag ruhenden Krone des Verstorbenen auf, und als Beispiel seien hier etwa die Katafalke für Margherita d'Austria aus dem Jahre 1611 (Abb. 19) oder jener Pauls V. von 1622 (Abb. 20) genannt, an dessen Realisierung der junge Bernini entscheidenden Anteil hatte.⁴⁹

Die von einem fliegenden Putto gehaltene, gleichsam vor der Bekrönung schwebende Tiara (Abb. 11, 12), das angeblich Papst Silvester von Kaiser Konstantin verliehene *signum imperii*, darf auch in diesem Sinne als Allusion auf die der Ziboriumsbekrönung innewohnende Bedeutung, als Zeichen päpstlicher Macht verstanden werden.⁵⁰ Sie sollte später in ganz vergleichbarer Weise auch Berninis Cathedra Petri auszeichnen.

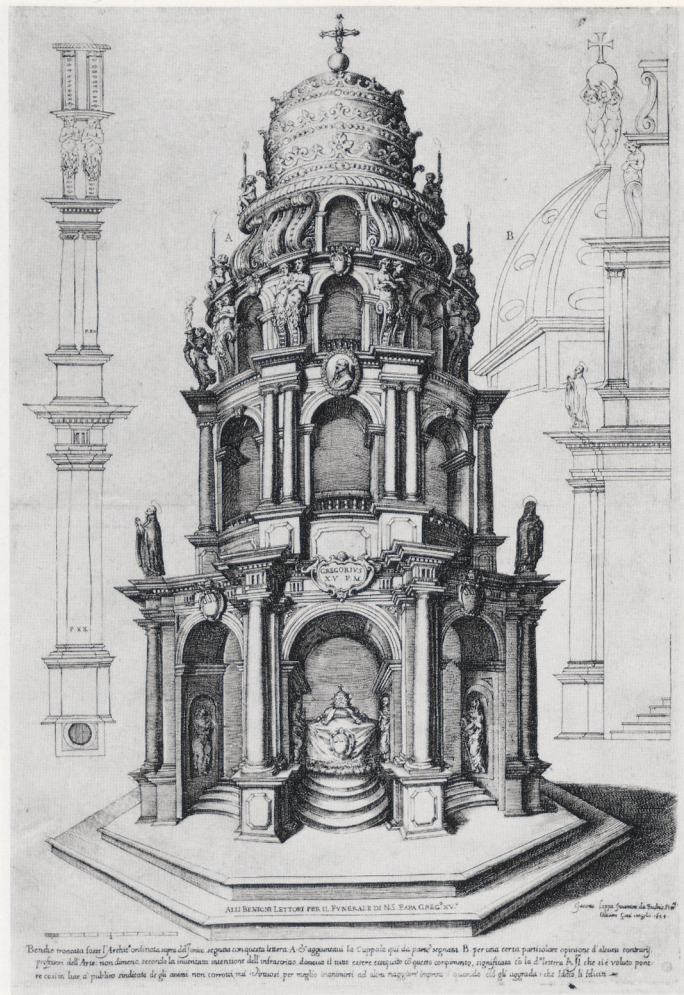
gleichzeitig den Kronreif; zu diesem Katafalk Fagiolo/Carandini, II, S. 279; und zuletzt H. HAGER, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in: *In Urbe Architectus*, wie Anm. 42, S. 155–203, bes. S. 197–198.

46 Die Ansicht des Katafalks aus G. STROZZI, *Esequie fatte in Venetia dalla Nazione Fiorentina al Serenissimo D. Cosimo II quarto Gran Duca di Toscana il di 25 Maggio 1621*, Venedig 1621 (Stamperia di Giovanni Battista Ciotti), gegenüber von S. 19. Auf diesen Katafalk hat Berendsen 1982, wie Anm. 45, S. 138–139, hingewiesen; vgl. auch Berendsen 1961, wie Anm. 45, S. 194, Nr. 39.

47 Zum Katafalk Gregors XV. vgl. Fagiolo/Carandini, I, S. 64–65, ebenda, S. 160, ein Katafalk für Innozenz X., ebenfalls mit einer bekrönenden Tiara. Auch ein Entwurf Borrominis für ein Hochaltarziborium in S. Maria a Cappella Nuova in Neapel zeigt eine päpstliche Tiara; vgl. dazu G. CANTONE, *L'Architettura*, in: *Civiltà del Seicento a Napoli*, Ausst. Kat., 2 Bde., Neapel 1984, I, S. 49–75, bes. S. 51–52; und zuletzt P. PORTOGHESI, *Alcune considerazioni sui disegni di Borromini*, in: *Il Disegno di Architettura*, 1991, 3, S. 3–4. Vgl. auch J. BELDON SCOTT, S. Ivo alla Sapienza and Borromini's symbolic language, in: *JSAH*, XLI, 1982, S. 294–317, bes. S. 304–308, zur Deutung der Laterne von S. Ivo als päpstliche Tiara, ebenda auch zu einigen der hier genannten tiarabekrönten Architekturen.

48 Rhetorisch gesprochen auf dem Prinzip der Metonymia; vgl. Fagiolo/Carandini, II, S. 232–234; H. LAUSBERG, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, 2 Bde., München 1973², I, S. 292–295.

49 Die Ansicht des Katafalks für Margherita D'Austria aus G. ALTIVITI, *Esequie della Sacra Cattolica e Real Maestà di Margherita d'Austria Regina di Spagna, celebrate dal Serenissimo Don Cosimo II. Gran Duca di Toscana III.*, Florenz 1612 (Stamperia di Bartolommeo Sermartelli), gegenüber von S. 48, die Beschreibung S. 47: „Posavano sopra i sodi delle colonne altr' e tante basi sostenenti la cupola del Catafalco, la quale formava un diadema regale, sopra la cui sommità un corpo sferico ottangolare con croce dorata nella più sublime altezza, pareva in aria sospeso ...“; zu diesem Katafalk vgl. Berendsen 1961, wie Anm. 45, S. 186–188, Nr. 30. Die Beschreibung von Altoviti ist in der Bibliotheca Barberina mit der bereits zitierten Beschreibung Giulio Strozzi's, wie Anm. 46, und einer ebensolchen der Exequien

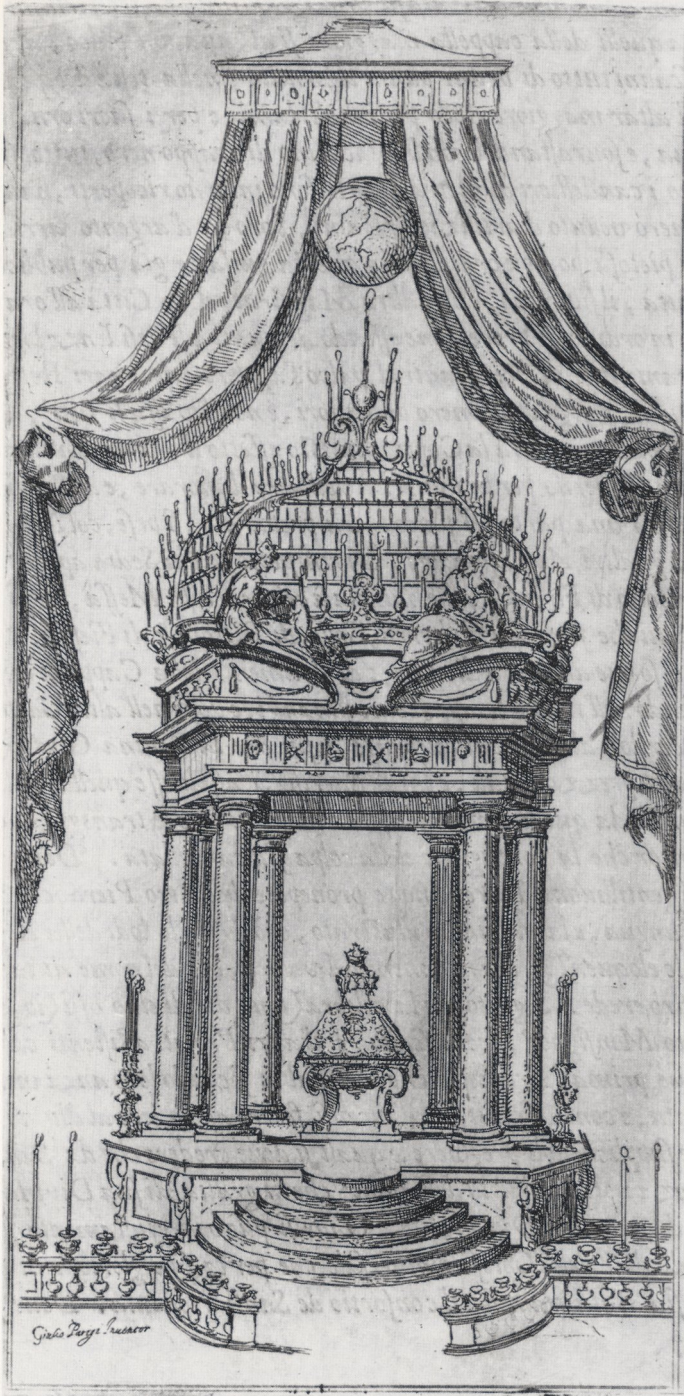


18. Giacomo Lippi, Katafalk für Gregor XV., errichtet 1623 in der Cappella Gregoriana, Stich von Oliviero Gatti, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica

Heinrichs IV. von Giuliano Giraldi von 1616 in einem Band zusammengebunden (B. A. V., Barberini V.X.4). Zu Parigi vgl. bes. A. R. BLUMENTHAL, *Giulio Parigi's Stage Design. Florence and the early baroque spectacle*, New York/London 1986.

Die Ansicht des Katafalks für Paul V. aus L. GUIDICIONI, *Breve Racconto della Trasportatione del Corpo di Papa Paolo V. dalla Basilica di S. Pietro à quella di S. Maria Maggiore con l'Oratione recitata nelle sue Esequie, & alcuni versi posti nell'Apparato*, Rom 1623 (appresso L'Erede di Bartolomeo Zannetti); dazu Berendsen 1961, wie Anm. 45, S. 196–198, Nr. 42; Fagiolo/Carandini, I, 36–37; Bernini in Vaticano, S. 250–251, Nr. 251. Vgl. auch den Katafalk für Philipp IV., bei Fagiolo/Carandini, I, S. 217–219. Als Beispiel aus der Malerei sei etwa auf Francesco Albanis „Allegorie des Pontifikates von Alexander VII.“ im Palazzo Barberini in Rom verwiesen. Hier ist die allusive Spiegelung von päpstlicher Tiara und Kuppel der Peterskirche anschaulich umgesetzt; abgebildet in: *La Galleria Nazionale d'Arte Antica. Registro delle didascalie*, hrsg. von L. MOCHI ONORI/R. VODRET ADAMO, Rom 1989, S. 99.

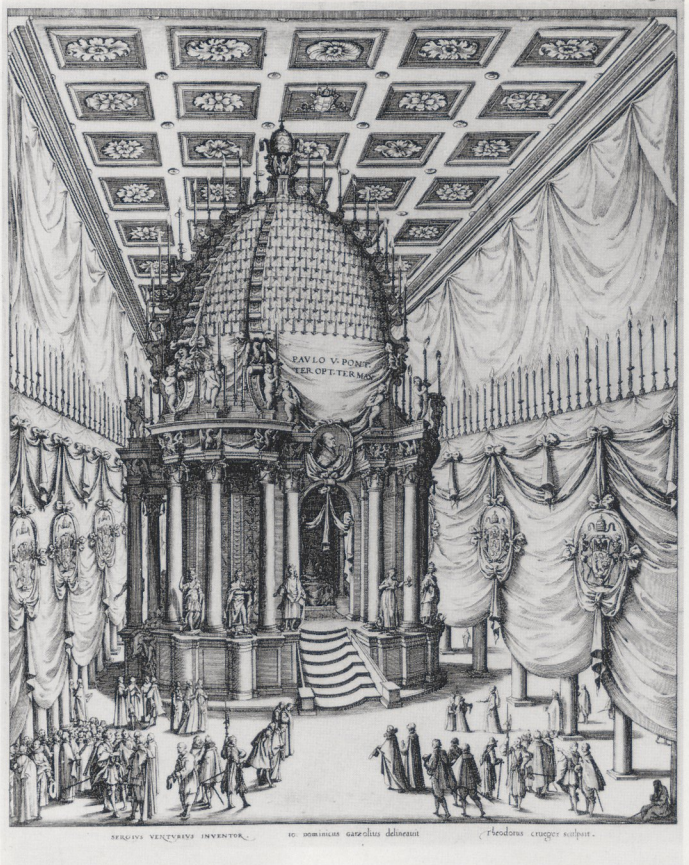
50 Berendsen 1982, wie Anm. 45, S. 139–140. Bei Nicoletti, wie Anm. 1, Barb. Lat. 4731, S. 830–831, ist die Tiara an dieser Stelle ausdrücklich als „Regno Ponteficio“ bezeichnet. Die Bedeutung der Tiara als außerliturgisches Zeichen, als *signum imperii*, haben etwa Butzek, S. 49–50, und R. QUEDNAU, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim/New York 1979, S. 180, hervorgehoben.



19. Giulio Parigi, Katakalk für Margherita d'Austria, errichtet in S. Lorenzo in Florenz, Stich von Jacques Callot (aus Altoviti 1612)

Wie unmittelbar die Assoziation der Krone im Angesicht des Ziboriums gewesen sein mag, veranschaulicht eine eindrucksvolle Ansicht Louis Jean Desprez' (Abb. 21).⁵¹ In Entwürfen Borrominis und Santi Moschettis (Abb. 22) für die Fassadentürme von St. Peter taucht das Kronenmotiv

51 Zu der Zeichnung im Nationalmuseum in Stockholm vgl. zuletzt M. OLAUSSON, Louis Jean Desprez' liev och verk – en översikt, in: Louis Jean Desprez. Tecknare, Theaterkonstär, Arkitekt, Ausst. Kat., Stockholm 1992, S. 11–40, vgl. S. 20, Nr. 8.



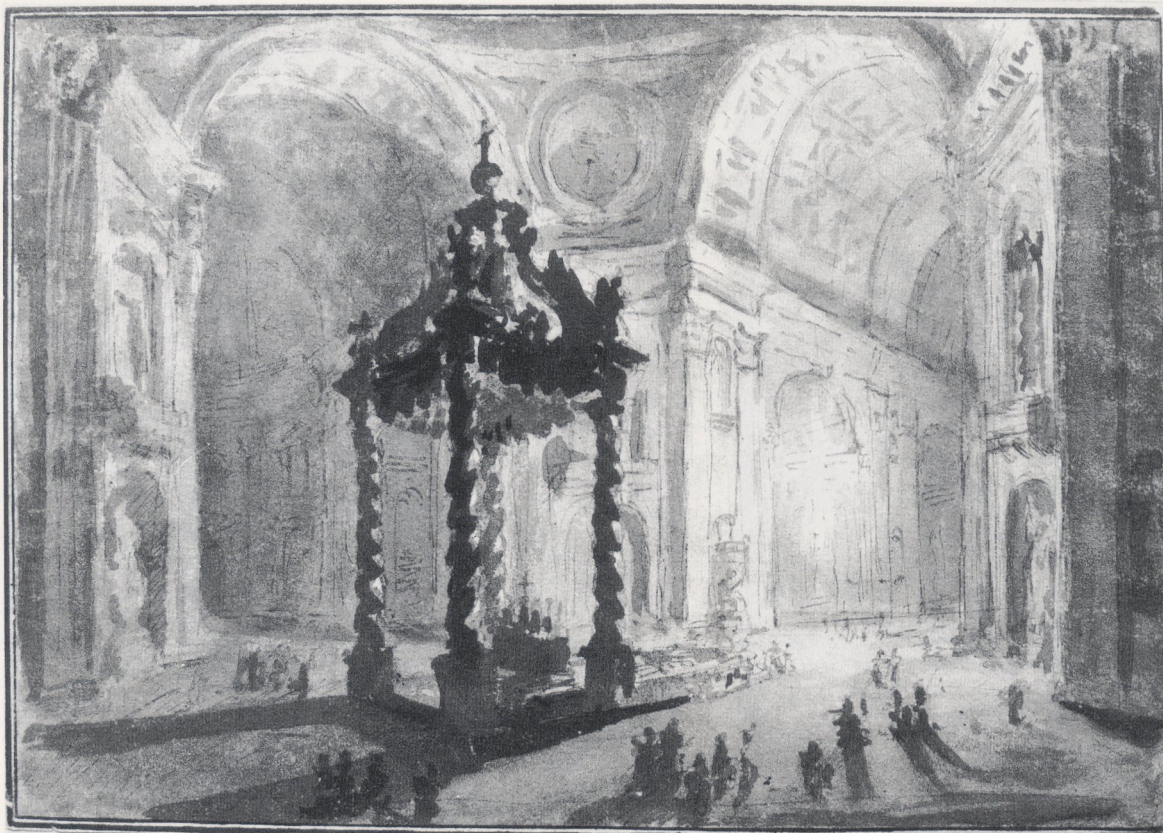
20. Sergio Venturi, Katakalk für Paul V., errichtet in S. Maria Maggiore, Stich von Theodor Krüger (aus Guidicioni 1623)

später wieder auf. Die Turmhelme sind hier in Form einer Krone bzw. einer päpstlichen Tiara gebildet. Sie nehmen das Motiv der Ziboriumsbekrönung auf, ja hätten dieses für den nach St. Peter Kommenden vorbereitet.⁵²

Bewußt wurde für die Bekrönung des Hochaltarziboriums nicht etwa eine päpstliche Tiara, sondern eine „offene“ Form gewählt, um so den komplexen, vielschichtigen Bedürfnissen des Ortes zu genügen. Intendiert war die gedankliche Dynamik der Metapher, „la sua dinamica di significazione“, die Allusion, nicht die Festlegung auf ein eindeutig lesbares Symbol.⁵³

52 Die Zeichnung Borrominis in der Albertina (It. AZ, Rom 735a) bei Portoghesi, wie Anm. 38, Abb. CXXIX; zu dem Entwurf von Moschetti (B.A.V., Vat. Lat. 13442, fol. 14) vgl. Beldon Scott 1982, wie Anm. 47, S. 306; bei Fagiolo/Carandini, II, Abb. 145, irrtümlich mit einer Zuschreibung an die Rainaldi. Der Entwurf ist in den Greuter-Stich von 1613 eingeklebt. Auf der Rückseite befindet sich ein aufgeklebter Zettel mit der Aufschrift „S. Santi Moschetti“.

53 Vgl. vor allem die wichtigen Beiträge von E. RAIMONDI, *Letteratura Barocca. Studi sul Seicento Italiano*, Florenz 1961, darin: Ingegno e metafora nella poetica del Tesoro, S. 1–31; G. CONTE, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Mailand 1972; M. ZANARDI, La metafora e la sua dinamica di significazione nel „Cannocchiale Aristotelico“ del Tesoro, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLVII, 1980, S. 321–368; E. RAIMONDI, Dalla metafora alla



21. Louis Jean Deprez,
Hochaltarziborium
und Kuppelraum
von St. Peter,
Stockholm,
Nationalmuseum



22. Santi Moschetti, Entwurf für die Fassadentürme
von St. Peter (eingeklebt in den großen St. Peter-
Stich von Matthäus Greuter von 1613), B. A. V.,
Vat. Lat. 13442, fol. 14

Die Metapher, aufgefaßt nicht allein als literarisches Stilmittel, sondern als von Bildern bestimmte und zugleich immer neue Bilder erschaffende, auf steten Bedeutungszuwachs hin angelegte Denkform, kann als Modell barocker Wirklichkeitserfahrung schlechthin gelten.⁵⁴ Eine Form des Erkennens, Sehens und Empfindens, die wesentlich in der gattungsüberschreitenden Synthese von Wort und Bild nach einer Erweiterung und letzten Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten suchte.⁵⁵

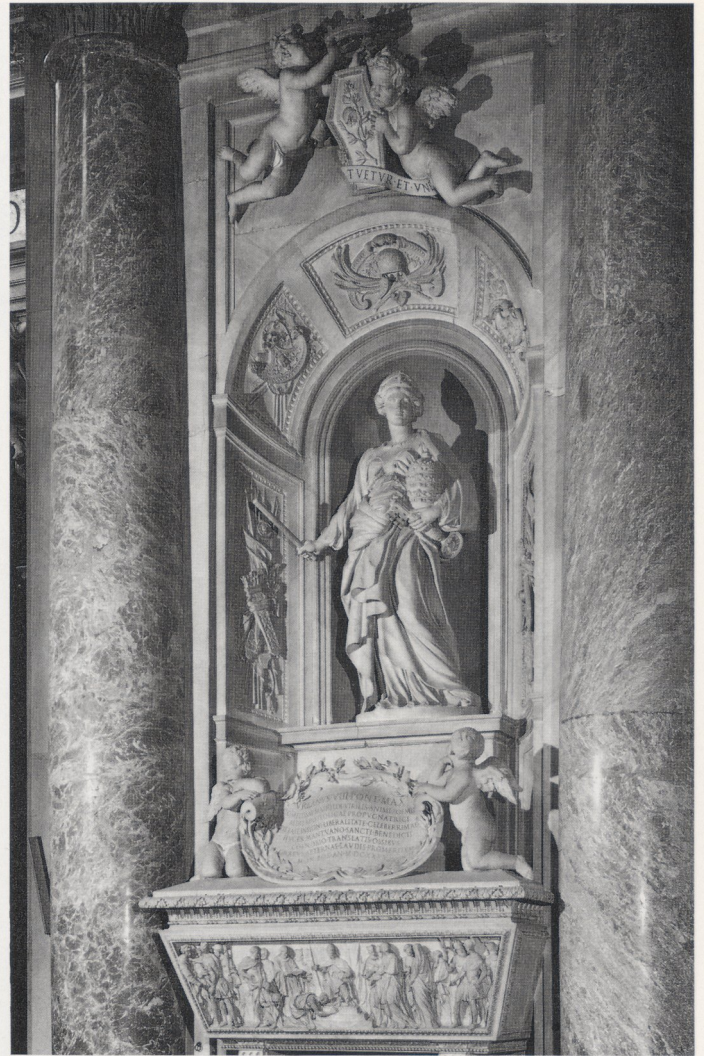
Ein Herrschaftszeichen

Der neue, in dem angedeuteten Sinne päpstliche Akzent der Ziboriumsbekrönung ist vor dem Hintergrund der Bemühungen Urbans VIII. zu sehen, die politische Rolle des Papsttums im Kräftefeld der widerstreitenden europäischen Großmächte zu behaupten, ja seinen Suprematsanspruch wenigstens ideell zu verteidigen.⁵⁶ Wir haben es auch mit einem Herrschaftszeichen, mit einem machtvollen Symbol von Kirche und Papsttum zu tun. Die Sphaira mit dem Kreuz war, anders als der auferstehende Christus, auch als Symbol des universalen, päpstlichen Machtanspruches zu lesen und betonte zugleich die kosmische Dimension der Herrschaft des unter dem Ziborium erscheinenden oder als erscheinend gedachten Papstes, die im Kuppelraum von St. Peter eine Inszenierung von eindringlicher, unmittelbar anschaulicher Überzeugungskraft gefunden hat: Der Papst vom Ziborium überfangen und von Michelangelos gewaltiger Kuppel nochmals überhöht.⁵⁷

teoria della cultura, in: *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, Rom 1982, S. 19–50; ders., *Letteratura Barocca. Studi sul Seicento Italiano*, Florenz 1982², darin: Introduzione 1981. Dalla metafora alla teoria della letteratura, S. V–LXXV; P. FRARE, Il „Cannocchiale Aristotelico“: Da retorica della letteratura a letteratura della retorica, in: *Studi Secenteschi*, XXXII, 1991, S. 33–63.

54 Die Rolle der Metapher als Erkenntnis- und Interpretationsmodell ist bei den großen Theoretikern des barocken *concettismo*, Baltasar Gracián, Matteo Peregrini und vor allem Emanuele Tesauro, angelegt; B. GRACIÁN Y MORALES, *Agudeza y Arte de Ingenio* (1. Ausgabe, Madrid 1642), Huesca 1648 (por I. Nogues); M. PEREGRINI, *Delle Acutezze Libri III*, Genua 1639 (Farroni, Pesagni & Barbieri); E. TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico, o sia Idea delle argutezze heroiche vulgarmente chiamate Imprese*, Venedig 1655 (presso Paolo Baglioni). Vgl. dazu bes. die Beiträge von Raimondi, Zanardi und Frare, wie Anm. 53. Wichtig zu betonen, daß die Konzeption der zentralen Teile von Tesauros Werk bereits dem dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts angehört; dazu vor allem M. ZANARDI, Sulla genesi del „Cannocchiale Aristotelico“ di Emanuele Tesauro, in: *Studi Secenteschi*, XXIII, 1982, S. 3–61, XXIV, 1983, S. 3–50, ebenda eine ausführliche Bibliographie zu Tesauro und seinen Schriften.

55 Sie spiegelt sich in der Bedeutung und enormen Verbreitung von Emblem und Imprese; vgl. dazu die klassische Untersuchung von M. PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Rom 1964², dazu die *Addenda e Corrigenda*, Rom 1974. Vgl. auch Tesauros, wie Anm. 54, S. 12, vielzitiertes Diktum: „... le Metafore sono Immagini: così le Immagini son Metafore“. Zur Bedeutung von Emblem und Imprese

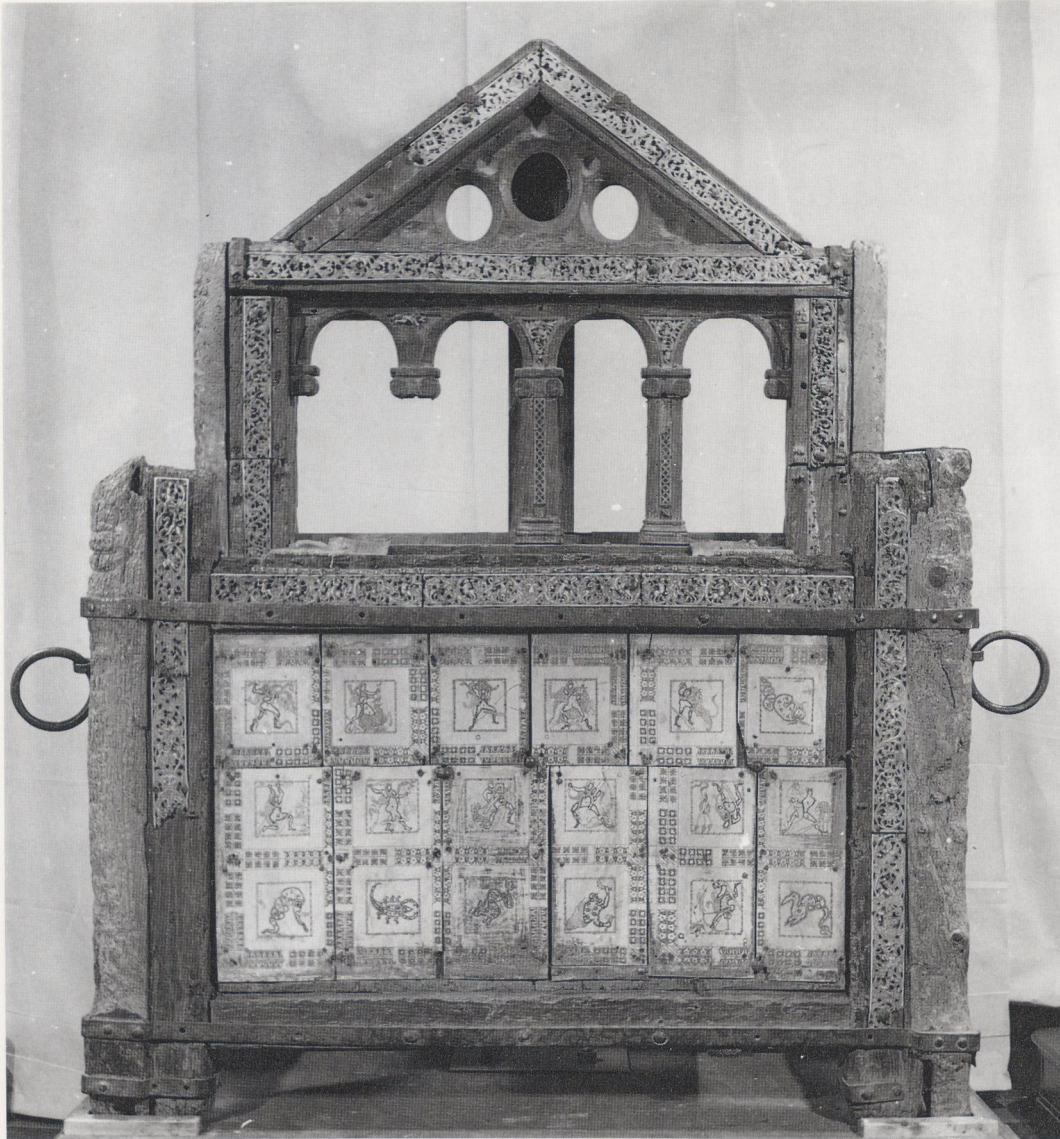


23. Gian Lorenzo Bernini, Grabmal der Herzogin Mathilde von Toszien, St. Peter

für die Selbstdarstellung des Herrschers und seines Staates vgl. etwa F. BARDON, *Le Portrait Mythologique a la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique*, Paris 1974 (für den Hinweis danke ich Wolf Tegethoff); und die wichtige Studie von Möseneder, wie Anm. 90, zu Ludwig XIV.; oder die Beiträge des Kolloquiums *Culture et Idéologie dans la genèse de l'état moderne, Actes de table ronde* (École Française de Rome, 15.–17.10.1984), Rom 1985, bes. M. PASTOUREAU, L'état et son image emblematicque, S. 145–153, und A. BOUREAU, État moderne et attribution symbolique: Emblèmes et Devises dans l'Europe des XVIe e XVIIe siècles, S. 155–178.

56 Zu den dann letztlich gescheiterten politischen Plänen des Papstes vgl. etwa G. LUTZ, Rom und Europa während des Pontifikates Urbans VIII. Politik und Diplomatie – Wirtschaft und Finanzen – Kultur und Religion in: *Rom in der Neuzeit. Kirchliche und Kulturelle Aspekte*, hrsg. von R. Elze/H. Schmidinger/H. Schulte-Nordholt, Wien/Rom 1976, S. 72–167, bes. S. 74–75.

57 P. E. SCHRAMM, *Sphaira. Globus. Reichsapfel*, Stuttgart 1958, S. 170, hat die eminent weltliche Dimension von Sphaira und Kreuz auch in diesem Kontext hervorgehoben; vgl. auch Thelen/Hochaltar, S. 62; Thelen/Corpus, S. 84. Zur kosmischen Dimension des Ziboriums zusammenfassend T. KLAUSER, Stichwort „Ciborium“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, III, Stuttgart 1957, Sp. 68–86, bes. Sp. 85.



24. Cathedra Petri (während der Restaurierung 1969)

Ein Herrschaftsanspruch, den der neue Papst betont auch in seiner weltlichen Dimension, in seiner Rolle als „Sovrano Pontefice“, als Territorialherr des Kirchenstaates vertrat, und hier sei nur an die zahllosen fortifikatorischen Unternehmungen in Rom wie im Gebiet des Kirchenstaates, an die Rückgewinnung des Herzogtums Urbino oder an ein

hochpolitisches Monument wie das Grabmal der Herzogin Mathilde in St. Peter (Abb. 23) erinnert.⁵⁸ Nicht von ungefähr hat Paolo Prodi das Pontifikat Urbans VIII. als Epoche charakterisiert, in der das Papsttum zum letzten Male in der Geschichte ernsthaft versucht, die Geschicke der europäischen Politik zu bestimmen.⁵⁹

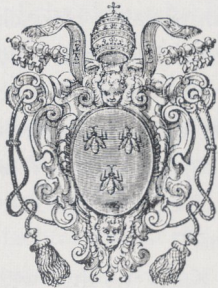
58 Dazu zusammenfassend Pastor, XIII, S. 268–271, 848–852. Zum Grabmal der Herzogin Mathilde vgl. Pollak, II, S. 204–215; Wittkower, S. 254–256, Nr. 33; und in diesem Zusammenhang bes. J. BELDON SCOTT, Papal patronage in the seventeenth century: Urban VIII, Bernini and the countess Matilda, in: *L'Âge d'or du mécénat (1598–1661), Actes du colloque international CNRS*, Paris 1985, S. 119–127, mit weiterer Literatur. Entscheidend ist nicht das Thema als solches, sondern seine Darstellung im Kirchenraum durch ein Grabmal. Vgl. auch die beinahe gleichzeitig entstandene Ausstattung der Sala della Contessa Matilde durch Romanelli; dazu J. HESS, Die Fresken der Sala della Contessa Matilde im Vatikan, jetzt in: *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*,

2 Bde., Rom 1967, I, S. 105–109, 395–396; B. KERBER, Ergänzungen zu Romanelli, in: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, VI, 1983, S. 33–137, bes. S. 38–39; die Dokumente bei Pollak, I, S. 389–390, Reg. 1411–1416. Die Herzogin war wohl bereits unter den Herrergestalten in der Sockelzone der Stanza dell'Incendio dargestellt; R. QUEDNAU, Päpstliches Geschichtsdenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell'Incendio, in: *MitJbBK*, 3. Folge, XXXV, 1984, S. 83–128, vgl. S. 101–102; J. W. JACOBY, *Den Päpsten zu Diensten. Raffaels Herrscherzyklus in der Stanza dell'Incendio im vatikanischen Palast*, Hildesheim/Zürich/New York 1987, bes. S. 51–58.

59 Prodi, S. 320–321.

VRBANO VIII.
PONT. OPT. MAX.
Erectis Aeneis in Vaticana Basilica
quatuor Columnis
NON PLUS ULTRA.

IOANNES GUILLELMVS VERNEREY
Burgundus, Sacrum dicat Elogium.



ROMÆ, Apud Hæredem Bartholomæi Zannetti. 1629.
SVPERIORVM PERMISSV.

25. Ioannes Guillelmus
Vernerey 1629,
Frontispiz

Die Zeitgenossen sahen diesen weltlichen Machtanspruch auch in Berninis Ziborium veranschaulicht. Wichtige Elemente einer Deutung in diesem Sinne lassen sich aus panegyrischen Abhandlungen gewinnen, die dem Monument noch während seiner Entstehung gewidmet wurden. Die Errichtung der ehernen Säulen wird dort mit den gleichfalls ehernen Säulen des Herkules an der Meerenge von Gibraltar verglichen, Urban VIII. mit dem antiken Tugendhelden identifiziert und als neuer „Sacro Alcide“ gefeiert.⁶⁰ Ein Topos weltlicher Herrscherikonographie und -pa-

negyrik, dessen Übertragung im Angesicht der im Kuppelraum aufragenden Säulen anschaulich wirksam war und durchaus naheliegend erscheinen konnte, zumal eines der wichtigsten Unterpfänder päpstlicher Macht, die als Reliquie verehrte Cathedra Petri (Abb. 24), auf ihrer Frontseite mit elfenbeinernen Darstellungen der Taten des Herkules geschmückt war:

„CLAVIGER ALCIDES, & PETRUS CLAVIGER IPSE
MAGNUS UTERQUE ANIMO, FORTIS UTERQUE MANU“.⁶¹

In welcher Tradition, in welchem konkreten, auch visuellen Kontext das Projekt gesehen werden konnte, macht etwa eine dem Ziborium gewidmete, panegyrische Abhandlung des Ioannes Guillelmus Vernerey von 1629 deutlich, die schon auf dem Titelblatt das Motto „Non Plus Ultra“ führt (Abb. 25) und damit ganz unzweifelhaft den Bogen schlägt zu der berühmten Imprese Karls V. mit den Säulen des Herkules und dem Motto „Plus Ultra“ (Abb. 26).⁶² Die Gestalt Karls V., als Idealbild des neuzeit-

60 Hier sind natürlich der Materialaspekt und die gewaltigen Dimensionen der Schraubensäulen entscheidend. Zu den Säulen des Herkules in den antiken Quellen vgl. zusammenfassend *Paulys Realencyclopædie der Classischen Altertumswissenschaften*, Supplementband III, Stuttgart 1918, Stichwort „Herakles“, Sp. 910–1121, bes. Sp. 999–1000. Von den zahlreichen panegyrischen Abhandlungen vgl. etwa I. G. VERNEREY, *Urbano VIII. Pont. Opt. Max. Erectis Aeneis in Vaticana Basilica quatuor Columnis Non Plus Ultra*, Rom 1629 (apud Hæredem Bartholomæi Zannetti); L. GUIDICIONI, *Ara Maxima Vaticana a Summo Pontifice Urbano VIII. magnificentissimè instructa*, Rom 1633 (Typis Hæredum Gulielmi Facciotti), bes. S. 29; CESARE BRACCI, *Rime per il Ciborio, Opera di Bronzo, fatta inalzare nella Basilica Vaticana dalla Santità di Nostro Signore Papa Urbano VIII.*, Arezzo 1633 (appresso Ercole Gori), bes. S. 51 (das Dedikationsexemplar in B. A. V., Barb. Lat. 3839, fol. 96–119, zum „Sacro Alcide“ bes. fol. 106; die Verse sind offensichtlich vor der Wandlung des Bekrönungsprojektes entstanden, da, fol. 103, noch der bronzene Christus erwähnt wird); C. ACHILLINI, *Rime e Prose*, Venedig 1650, etwa S. 49: „Prescrisse Alcide al Mar l'ultimo segno:/ Questi col Plettro e con lo Scettro in mano/ Diede termini al metro, e metro al Regno“. Besonders ausführlich ist der Vergleich mit Herkules und seinen Tugenden bei G. DELLA MANNA, *Hercole Trionfatore. Panegirico di Girolamo della Manna Accademico Humorista e Fantastico di Roma, Otioso di Napoli e Riaceso di Palermo*, B. A. V., Barb. Lat. 3676. Im ersten Teil des Werkes „si descrive solamente il senso litterale con la vita d'Hercole“, im zweiten „L'Allegoria, e'l Paralelo con le Virtù dell'animo di detto Sommo Pontefice“. Die panegyrischen Abhandlungen von Vernerey und Guidiccioni sind bereits bei Pastor, XIII, S. 892 Anm. 13, 14, erwähnt.

61 Wichtig auch, daß die Säulen wenigsten zeitweise ohne die Bekrönung im Kuppelraum aufragten. Zu den elfenbeinernen Darstellungen der Cathedra vgl. auch die Literatur in Anm. 166, sowie K. WEITZMANN, *Le formelle di Ercole della cattedra di S. Pietro*, in: *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, 86, 1976–1977, S. 1–65; C. FRUGONI, *L'ideologia del potere imperiale nella „Cathedra di S. Pietro“*, ebenda, S. 67–181; L. NEES, *A Tainted Mantle. Hercules and the classical tradition at the carolingian court*, Philadelphia 1991, bes. S. 147–301. Für eine spätantike Datierung vgl. zusammenfassend M. GUARDUCCI, *La Cattedra di San Pietro nella Scienza e nella Fede*, Rom 1982. D. DENNY, *The date of the Hercules Plaques on the St. Peter's Cathedra*, in: *GazBA*, CXXVI, 1984, 104, S. 52–58, hält sie gar für eine Schöpfung des 17. Jahrhunderts (dazu Nees, op. cit., S. 219–220); dagegen spricht auch ihre Thematisierung bei Ambrosio Novidio bereits 1537, ebenda der Vergleich von „Claviger Alcides, & Petrus Claviger“; vgl. Febei, wie Anm. 166, S. LXX; Torrigio 1675, wie Anm. 166, S. 568–570; Buonanni, S. 133; auf die Verse hat zuerst Kauffmann, S. 259, hingewiesen. Zur Cathedra-Inszenierung Berninis im folgenden Kap. II.2.

62 Vernerey, wie Anm. 60. Zur Imprese Karls V. vgl. ausführlich E. ROSENTHAL, *Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the columnar device of emperor Charles V*, in: *JWCI*, XXXIV, 1971, S. 204–228; ders., *The invention of the columnar device of emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516*, ebenda, XXXVI, 1973, S. 198–230. Die abgebildete Imprese stammt aus dem weitverbreiteten Werk von J. RUSCELLI, *Le Imprese Illustri*, zit. Ausgabe Venedig 1584, S. 103, die *explicatio*, S. 104–107. Vgl. auch die Verse von Bracci, wie Anm. 60, S. 51:

NON PLUS ULTRA

Con due Colonne il favoloso Alcide
All'immenso Oceano:

Il Sacro Alcide, il glorioso Urbano

Con le quattro divine,

Che si leggiadramente alza, e comparte,
Varca i confini dell'Arte,

Ma con tanto splendore, con tanto lume,
ch'oltre varcar in van l'Arte presume.

Auf diese Verse hat bereits G. BOSSI, *La Pasquinata „Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini“*. *Ricerche Storiche*, Rom 1898, S. 84, hingewiesen.



26. Imprese Kaiser Karls V. (aus Ruscelli 1584)



27. Crispin de Passe Senior, Elisabeth I. von England

lichen Herrschers, bildete einen konstanten Bezugspunkt für die souveränen Fürsten der folgenden Jahrhunderte. Seine Imprese, Inbegriff der ungeheuren Machtfülle des Kaisers und der Ausdehnung seines Reiches, diente als Ausgangspunkt zahlloser künstlerischer wie literarischer *concelli*, mit deren Hilfe sich einzelne Herrscher in diese Tradition zu stellen und ihren universalen Herrschaftsanspruch zu bekunden suchten, so etwa Elisabeth I. von England (Abb. 27) und Karl IX. von Frankreich (Abb. 28), oder später Ludwig XIV. und Karl VI.⁶³ Im Bereich päpstlicher Ikonographie ist an das Projekt Sixtus' V. zu erinnern, auf der Cordonata des Kapitöl zwei Säulen mit bekrönenden Bronzekugeln zu errichten.⁶⁴

Die Berühmtheit der Imprese Karls V., ihre weite Verbreitung in Impresensammlungen, durch Stiche und Münzen, lassen ebenso wie die zahllosen Aufnahmen in der Herrscherikonographie der folgenden Jahrhunderte die Unmittelbarkeit der Assoziation im Angesicht der bronzenen Schraubensäulen im Kuppelraum von St. Peter erahnen. Bezeichnenderweise ist jedoch bei Vernerey an die Stelle des hybriden, jedes Maß überschreitenden „Plus Ultra“ das dem Ideal der *prudencia*, der Selbstbeschränkung des weisen Herrschers verpflichtete „Non Plus Ultra“ getreten.⁶⁵ Im übertragenen Sinne hat der Papst das Ziborium, sein „Non Plus Ultra“, dem hybriden Machtanspruch der weltlichen Herrscher, und das heißt natürlich vor allem dem spani-

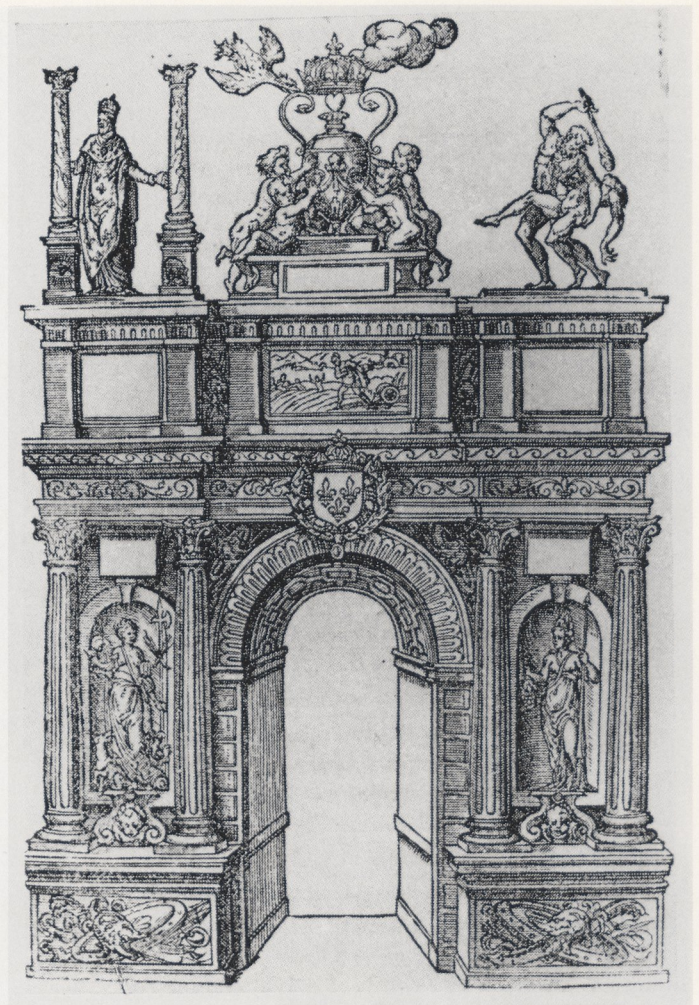
63 Zur Verbreitung der Imprese und den zahlreichen Aufnahmen in der Herrscherikonographie vgl. die Beiträge von Rosenthal, wie Anm. 62. Zu Elisabeth I. vgl. bes. F. A. YATES, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London/Boston 1975, bes. S. 57–59; zu Karl IX. vgl. ebenda, S. 123, 127, 145–146; die Darstellung des Triumphbogens aus S. BOUQUET, *Bref Recueil*, Paris 1572. Zu Heinrich IV. vgl. C. VIVANTI, Henry IV the Gallic Hercules, in: *JWCI*, XXX, 1967, S. 176–197; zu Ludwig XIV. vgl. etwa D. DEL PESCO, Gli „antichi dei“ nell'architettura di Bernini, in: *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, wie Anm. 20, II, S. 525–562, bes. S. 554–559; zu Berninis Projekt für die Aufstellung des Reiterbildes von Ludwig XIV. mit der Sockelinschrift „Non Plus Ultra“ vgl. R. WITTKOWER, The vicissitudes of a dynastic monument. Bernini's equestrian statue of Louis XIV., in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of E. Panofsky*, hrsg. von M. Meiss, 2 Bde., New York 1961, S. 497–531; I. LAVIN, Le Bernin et son image du Roi-Soleil, in: „Il se rendit en Italie“. *Etudes offertes à André Chastel*, Rom 1987, S. 441–478, bes. S. 449–450 und Anm. 62–65; zu Karl VI. vgl. ausführlich F. MATSCHE, *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 2 Bde., Berlin/New York 1981, bes. I, S. 242–248, 343–371.

64 Dazu R. C. AIKIN, *The Capitoline Hill during the reign of Sixtus V.*, PhD, University of California, Berkeley 1977, bes. S. 137–140. Für den Hinweis danke ich Albert Dietl. Die Imprese Karls V. auch aufgenommen in den Impresen Sixtus' V. in der Sala di Salomone des Lateranensischen Palastes; vgl. die Abb. bei L. BARROERO, Il Palazzo Lateranense: il ciclo pittorico sistino, in: *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, hrsg. von C. Pietrangeli, Florenz 1991, S. 217–285, S. 254.

schen und französischen König, entgegengestellt, sie gleichsam in die Schranken gewiesen.⁶⁶

In der Imprese Karls V., wie in der reichen, an sie anknüpfenden ikonographischen Tradition, erscheint häufig über den beiden Säulen die Krone des Herrschers oder zwischen ihnen der bekrönte Herrscher selbst. Diese überaus eindringliche ikonische Prägung könnte auch für die Gestaltwerdung der die Säulen überfangenden Bekrönung in St. Peter eine Rolle gespielt haben. In jedem Fall macht sie deutlich, daß die Lesung der Ziboriumsbekrönung als die Säulen überfangende Krone, triumphale Auszeichnung des Märtyrers Petrus und zugleich Symbol für den universalen Machtanspruch des unter dem Ziborium erscheinenden Papstes, unmittelbar anschaulich war.

Wir haben es mit einem Herrschaftszeichen zu tun, dessen Bedeutung und gedankliche Dimension sich erst im größeren Kontext, der Tradition europäischer Herrscherikonographie voll erschließt. Die Wanderung von Herrschaftszeichen, daher die Aufnahme, bei gleichzeitiger Wandlung von Themen und Motiven, auch im Austausch zwischen sakralem und weltlichem Bereich, gehört jedoch gerade zu den Charakteristika der Gattung.⁶⁷ In unserem Kontext kann so kaum überraschen, daß bereits 1635, bei der von Rubens prachtvoll inszenierten „Pompa Introitus Ferdinandi“, die Säulen des Herkules am Triumphbogen der Cäsaren ihrerseits in der Gestalt der Schraubensäulen erscheinen (Abb. 29).⁶⁸



28. Triumphbogen für den Einzug Karls IX. von Frankreich in Paris 1571 (aus Bouquet 1572)

65 Zum Verhältnis von „Plus Ultra“ und „Non Plus Ultra“ vgl. die Beiträge von Rosenthal, wie Anm. 62. Das „Non Plus Ultra“ ganz im Geiste der Pindarischen Oden, denen die besondere Verehrung des Dichterfürsten auf dem Stuhle Petri galt, der schon 1617 in einem Brief an seinen Bruder Carlo Barberini bekannte, er habe in seinen Versen Pindar nachahmen wollen; vgl. B. A. V., Barb. Lat. 10078, fol. 16r; zit. bei D'Onofrio, S. 44 Anm. 26. Das Thema der weisen Selbstbeschränkung ist vor allem in der 3. Olympischen Ode an Theron angesprochen.

66 Eine solche, zielgerichtete Umdeutung/-kehrung hatte die Imprese Karls V. bereits früher erfahren; vgl. etwa Rosenthal 1971, wie Anm. 62, S. 216–217. In einer späteren Zeichnung der Berniniwerkstatt in Windsor Castle kommt ein ganz ähnlicher *concetto* zum Ausdruck. Hier thront der Papst über der Weltkugel und zwei Engel bringen ihm die Kronen Frankreichs und Spaniens dar; zu dieser Zeichnung vgl. *Roman Drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, bearb. von A. BLUNT/H. L. COOKE, London 1960, Nr. 64 (Inv. 5585).

67 Vgl. dazu die grundsätzlichen Bemerkungen von P. E. SCHRAMM, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, 4 Bde. Stuttgart 1954–1978 (Monumenta Germaniae Historica, Schriften 13, 1–4), bes. I, S. 1–21; und vielleicht noch deutlicher in ders., *Über die Herrschaftszeichen des Mittelalters*, in: *MjJbBK*, 3. Folge, I, 1950, S. 43–60. In unserem Kontext vgl. besonders den wichtigen Aufsatz von Reinhardt; zur Herrschaftsfunktion der Kunstbeauftragung im Absolutismus die grundlegenden Arbeiten von N. ELIAS, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Ari-*

stokratie. Mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaften, Darmstadt 1974⁴; J. FREIHERR VON KRUEDENER, *Die Rolle des Hofes im Absolutismus*, Stuttgart 1973. Zum Austausch zwischen sakralem und weltlichem Bereich vgl. P. E. SCHRAMM, *Sacerdotium und Regnum im Austausch ihrer Vorrechte: „imitatio imperii“ und „imitatio sacerdotii“*. Eine geschichtliche Skizze zur Beleuchtung des „Dictatus papae“ Gregors VII., jetzt in: *Kaiser, Könige und Päpste. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte des Mittelalters*, 4 Bde., Stuttgart 1968–1971, IV.1, S. 57–102. Ein Austausch, ein Wandlungsprozeß wie ihn die Gestaltwerdung der päpstlichen Tiara paradigmatisch vor Augen führt; vgl. etwa Schramm 1954–1978, I, S. 51–98, bes. 51–68.

68 J. R. MARTIN, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XVI, Brüssel 1972, bes. S. 100–131, Nr. 21–33, Abb. 37. Die gestochene Ansicht stammt aus I. C. GEVAERTS, *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S. R. E. Card. Belgarum et Burgundonium Gubernatoris*, Antwerpen o. J. (1641–1642), nach S. 42; vgl. auch den fotomechanischen Nachdruck, Unterschneidheim 1971. In einem Gemälde Anton Carons im Louvre, „Augustus und die tiburtinische Sybille“, erscheinen bereits zwei Schraubensäulen von einer Krone überhöht, mit dem Motto „Pietas Augusti“ – eine Variante der Imprese Karls IX., mit deutlichem Bezug zu jener Karls V.; vgl. dazu Yates, wie Anm. 63, S. 145–146, 222–224.



29. Peter Paul Rubens, *Triumphbogen der Cäsaren für den Einzug des Kardinalinfanten in Antwerpen 1635*, Stich von Theodor van Thulden (aus Gevaerts 1641–1642)

2. Geschichtsteleologie und Herrscherpanegyrik

In welch hohem Maße Urban VIII. selbst das Ziborium als Herrschaftszeichen verstand, in welch hohem Maße auch Konzeption und allmähliche Gestaltwerdung desselben von der dichterischen Weltsicht des Papstes bestimmt wurden, zeigt eine Analyse der heraldisch-emblematischen Elemente. Eine Vielfalt sich überlagernder Sinnschichten, die, in ein poetisch-panegyrisches Gewand gehüllt oder in emblematischer Form verschlüsselt, dem Werke einbeschrieben sind, dem Auftraggeber zentrales Anliegen waren und einem bestimmten zeitgenössischen Rezipientenkreis aus der reinen Anschauung erfahrbar gewesen sein müssen.

Das gesamte Ziborium ist in ungewöhnlich eindringlicher Weise mit Elementen der Barberiniheraldik und -emblematis besetzt: den Bienen, dem Lorbeer und der Sonne (Abb. 30–32). Ihre Rolle geht dabei offensichtlich weit über die übliche Bezeichnung eines päpstlichen Auftrages hinaus, als welche bestenfalls noch die Wappenkartuschen

der Säulenbasen und die Bienen auf den Lambrequin-Zungen des Baldachins anzusprechen sind.⁶⁹ Besonders auffällig sind die mit prachtvollen Lorbeerranken geschmückten, ehernen Schraubensäulen. Sie bezeichnen gemeinsam mit ihren dann in den Ädikulanischen der Kuppelpfeiler eingebrachten, frühchristlichen Urbildern den Ort des Petrusgrabes, Zeugen gleichsam der Authentizität und der Weihe des Ortes, und geben dem Kuppelraum als Ganzem sein einheitliches Gepräge (Abb. 33, 34).⁷⁰ Um so mehr mußte sich dem Betrachter bei einem zweiten Blick, gerade ob der räumlichen Nähe und des offensichtlichen formalen Bezuges, die Frage nach der tieferen Bedeutung der lorbeerumkränzten ehernen Säulen über dem Grabe Petri im Verhältnis zu ihren noch weinlaubgeschmückten, frühchristli-

69 Zu den Wappenkartuschen vgl. P. FEHL, The „Stemme“ on Bernini's Baldacchino in St. Peter's: a forgotten compliment, in: *BurlMag*, CXVIII, 1976, S. 484–491.

70 So vor allem Kauffmann 1955, wie Anm. 20, S. 230; Kauffmann, S. 97.



30. Hochaltarziborium, Detail mit Kapitell und Gebälkzone

chen Urbildern stellen (Abb. 35, 36). Sie ist jedoch, soweit ich sehe, bisher unbeantwortet geblieben.⁷¹

Die ungemein plastisch gebildeten, zeitgenössischen Quellen zufolge direkt nach der Natur gegossenen, vergoldeten Lorbeerranken heben sich wirkungsvoll vom dunklen Grund der Säulen ab.⁷² Auch das abschließende Cyma recta des mächtigen Baldachingesimses und die Voluten der Bekrönung sind mit Lorbeerranken geschmückt. Auf dem gesamten Ziborium haben sich wie zufällig unzählige, ebenfalls vergoldete Bienen niedergelassen. Die Frieszone der Gebälkstücke über den Säulen ist durch große Sonnenscheiben ausgezeichnet. Die sorgfältige, detaillierte Vorbereitung jeder Einzelform dokumentieren dabei eindrucksvoll Borrominis großformatige Ausführungsentwürfe in Windsor Castle.⁷³ Doch wie waren diese Elemente zu lesen?

Roma Aeterna

Sonne, Lorbeer und Bienen gehörten bereits seit der Antike zu den häufig verwendeten Metaphern vor allem des Dichter- und Herrscherlobes.⁷⁴ Die Weite ihres metaphysischen Bedeutungsfeldes hat etwa Giovanni Ferro umschrieben: „Quello albero di scienza, di trionfo, di poesia, d'Impe-

71 Die Frage ist wohl zuerst bei Sedlmayr explizit formuliert; H. SEDLMAYR, *Der Bilderkreis von Neu-St. Peter in Rom*, jetzt in: *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, 3 Bde., Bd. 1–2, München/Wien 1959–1960, Bd. 3, Mittenwald 1982, II, S. 7–44, vgl. S. 24. Eine im späteren 17. Jahrhundert, in Holz ausgeführte Kopie des Ziboriums für den Hochaltar des Domes von Atri zeigt dagegen bezeichnenderweise weinlaubbekränzte Säulen, zu diesem Ziborium vgl. B. Trubiani, *La Basilica-Cattedrale di Atri*, Rom 1969, bes. S. 230–233, Abb. 103; das Ziborium befindet sich seit den sechziger Jahren in der an den Dom angrenzenden Chiesa di S. Reparata. Zu weiteren Kopien und Variationen des Ziboriums vgl. R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, Harmondsworth 1986 (Nachdruck der 3. Auflage, mit erweiterter Bibliographie), S. 176, 526 Anm. 57, 58; H. HAGER, *Inquiries into Bernini's architectural legacy*, in: *QuadArchit*, N.S. 15–20, 1990–1992 (Festschrift R. Bonelli), S. 693–716, bes. S. 694 und Anm. 6, 7; vgl. auch *Le Dessin Baroque en Languedoc et en Provence*, Ausst. Kat., Tours 1992, S. 100–102, ein Entwurf von Marc Arcis für den Hochaltar der Kathedrale von Tarbes.

72 Zum Guß der Lorbeerranken vgl. Chandler Kirwin 1983–1984, wie Anm. 20, S. 65–68 (auch Chandler Kirwin/Fehl 1980–1981, wie Anm. 20, S. 329–331); Montagu, wie Anm. 20, S. 52 und Anm. 21, mit Hinweis auf eine interessante Notiz zum Guß der Säulen in einem Manuskript der B. A. V., Chigi H. II.22, bes. fol. 49 v: „Le foglie di Lauro ordinario, et reggio sono stati formate dal naturale. Così dicono li fondatori, salvo, che alcune poche fatte maggiori che con poche forme sono possute essere formate“.

73 Vgl. Thelen/Corpus, C24, C72, C73; zu C24 vgl. auch Von Bernini bis Piranesi, wie Anm. 36, S. 50–51, Nr. 4.

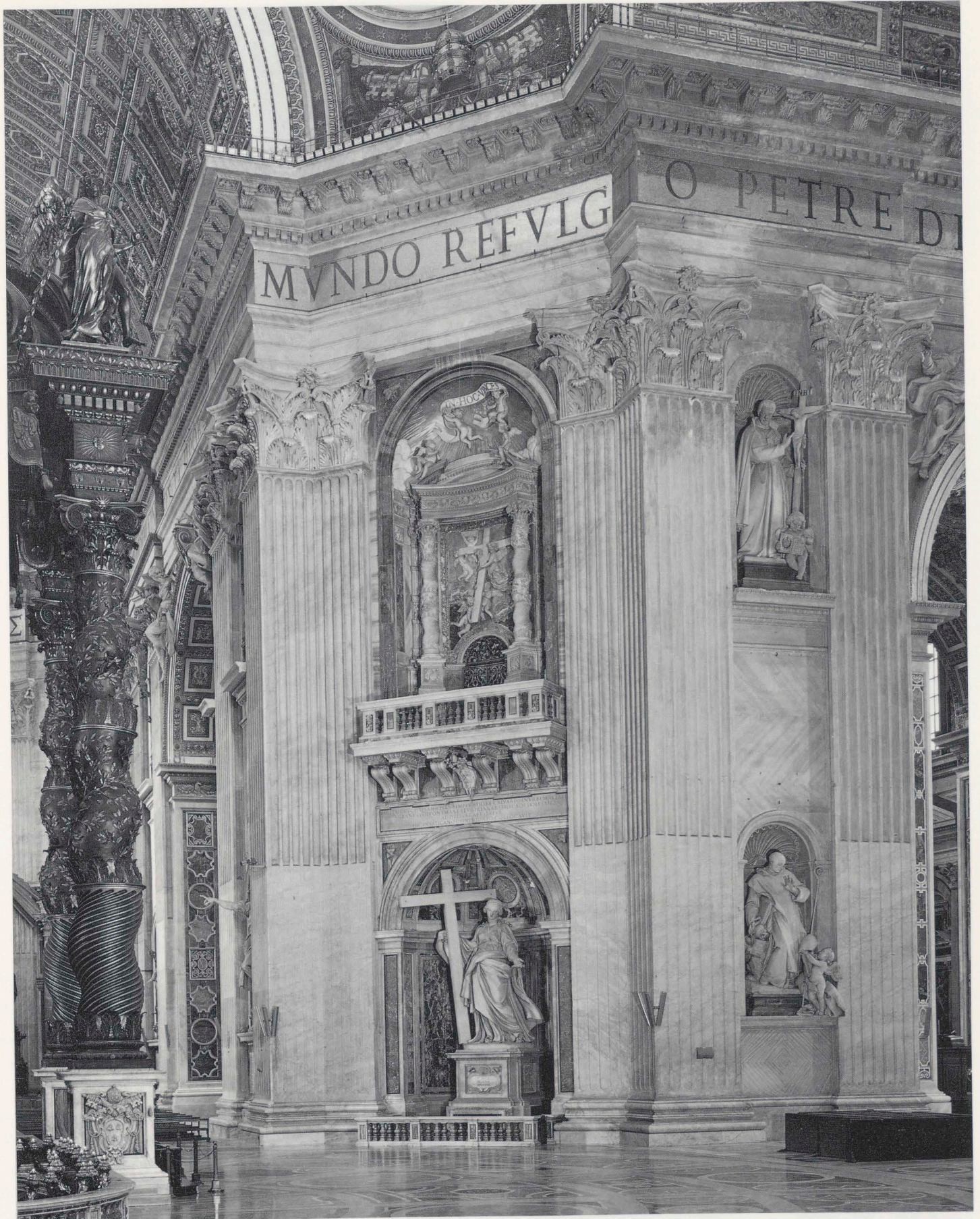
74 *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften*, XIII.2, Stuttgart 1927, Stichwort „Lorbeer“, Sp. 1431–1442; G. MAGGIULLI, Stichwort „Lauro“, in: *Encyclopedia Virgiliana*, 5 Bde. in 6 Teilen, Rom 1984–1991, III, S. 144–146. Zur Biene vgl. Anm. 113.



31. Hochaltarziborium, Detail einer Säule, Putto mit Lorbeerkranz



32. Hochaltarziborium, Detail mit Säulenfuß und unterem Blattkranz



33. NW-Kuppelpfeiler mit Statue der Hl. Helena von Andrea Bolgi



34. NW-Kuppelfeiler, Ädikula
mit den antiken Schraubensäulen



35. Detail einer antiken Schraubensäule mit Weinranken

rio, d'immortalità, di castità; & parimente l'Ape d'eloquenza, poesia, continenza, clemenza, diligenza, artificio, vita prospera, e lunga, felicità eterna, pace, & unione ...".⁷⁵

Zuallererst aber sind Sonne und Lorbeer dem Musengott Apoll verbunden: Er wurde als Helios verehrt, ihm war das heilige Laub geweiht. Auch die Bienen, von Varro als „Musarum volucres“ beschrieben, gehören seinem Reiche an.⁷⁶

In der Tat hatte sich, einer ehrwürdigen, weitzurückreichenden Tradition zufolge, auf dem Mons Vaticanus einst ein Apollontempel befunden.⁷⁷ Der Liber Pontificalis berichtet, Petrus sei „in templum Apollinis“ begraben worden und Kaiser Konstantin habe die Basilika bei oder an der Stelle dieses Tempels errichten lassen.⁷⁸ Der Mons Vaticanus wurde bald etymologisch mit den dort angeblich er-



36. Detail einer bronzenen Schraubensäule mit Lorbeerranken und Bienen

folgten *vaticinia* verbunden.⁷⁹ Diese Kontinuität des Ortes war geschichtsteleologisch, für die Vorstellung der *Roma Aeterna* von enormer Bedeutung. Apoll hatte einst auf Delos dem Aeneas als das gottgewollte Ziel seiner Irrfahrten Italien prophezeit, jenen Ort, an dem sich dann durch die Gründung Roms das „imperium sine fine“ erfüllen sollte.⁸⁰ In seinem gewaltigen Epos hatte Vergil das augusteische Rom als Ziel dieses göttlich gelenkten Weltplanes gefeiert, bevor die Idee der *Roma Aeterna* dann in den Schriften der Kirchenväter eine *interpretatio christiana* erfuhr. Ihnen galt das antike Rom als notwendiger Teil des göttlichen Heils-

75 Ferro, II, S. 77; zu Ferro ausführlich im folgenden Kap. I.2.

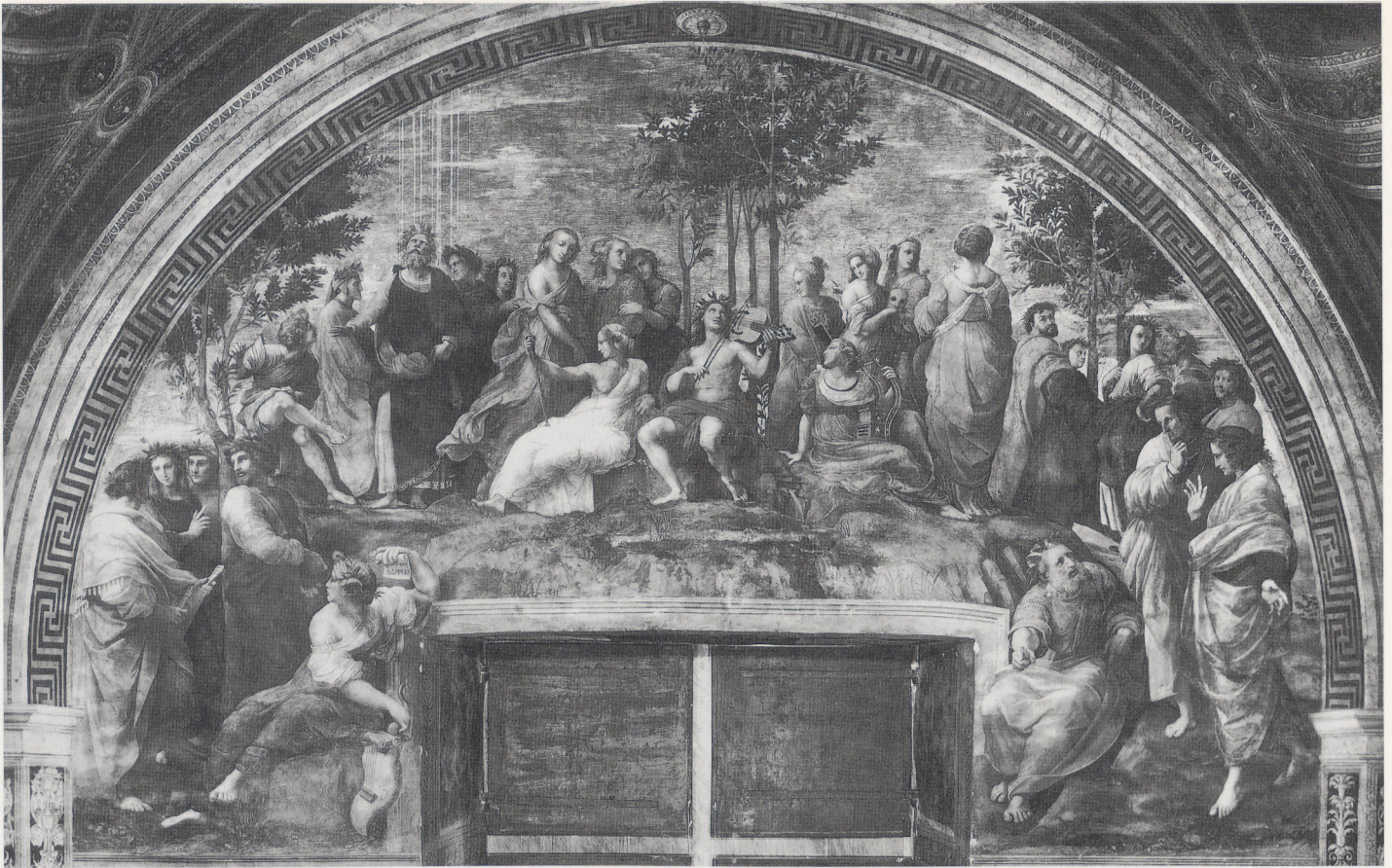
76 MARCUS TERENTIUS VARRO, *Libri tres rerum rusticarum*, III, XVI,7; vgl. auch Ferro, II, S. 77.

77 Dazu und zum Folgenden den wichtigen Aufsatz von Schröter.

78 Schröter, S. 235–236 und Anm. 138; *Le Liber Pontificalis*, hrsg. von L. DUCHESNE, 3 Bde., Paris 1886–1957, I, S. 118 1.17–20, S. 150 1.9, S. 176 1.1–2, mit den entsprechenden Anm. von Duchesne.

79 Schröter, S. 235 und Anm. 137; vgl. auch das weitverbreitete Werk von P. UGONIO, *Historia delle Stationi di Roma*, Rom 1588 (presso Bartholomeo Bonfadino), S. 85.

80 Schröter, S. 231–232; *Aeneis* I, 279, 282–296, VI, 782–795.



37. Raffael, Parnass, Vatikanischer Palast, Stanza della Segnatura

planes, der seine Erfüllung erst im christlichen Rom, unter der Aegide der römischen Bischöfe finden sollte.⁸¹

Bereits seit der Mitte des 15. Jahrhunderts gehörten Apoll und die Musen zu den zentralen Themen päpstlicher Panegyrik, die die Idee einer neuen *aetas aurea*, einer *renovatio Romae* vorzüglich in die Metapher des Musagetes kleidete. Eine Vorstellung, die unter Julius II. in Raffaels „Parnass“ (Abb. 37) und in der Konzeption des Cortile del Bel-

vedere, mit der Aufstellung von „Laokoon“ und „Apoll vom Belvedere“ (Abb. 38), monumentalen Ausdruck finden und die Kontinuität des Ortes in ihrer geschichtsteologischen Dimension eindrucksvoll vor Augen führen sollte.⁸²

Urban VIII., wie einst Sixtus IV. und Julius II. als „Apollo christianorum“ und „summus noster Apollo“ gefeiert, ist in der Deutung und anschaulichen Umsetzung dieser Vorstellung noch weiter gegangen, indem er das Petrusgrab durch ein lorbeerumkränzt Ziborium überhöhte und

81 Schröter, S. 235: „In diesem mythisch-historischen und ekklesiologischen Ideenzusammenhang der „Roma aeterna“ ist Apollon also die mythologische Symbolfigur für die seit Urzeiten göttlich gelenkte Geschichte Roms ...“. Zur Bedeutung des Apollonkultes und der Vorstellung der *Roma Aeterna* für die Staatsideologie des Augustus vgl. zusammenfassend P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987, bes. S. 171–217, 240–263; und M. PAVAN, Stichwort „Roma“, in: *Encyclopedia Virgiliana*, wie Anm. 74, IV, S. 514–544, mit reichen Literaturangaben.

82 Zum Parnass Schröter, vgl. außerdem dies., *Die Ikonographie des The-mas Parnass vor Raffael*, Hildesheim/New York 1977; dies., Raffaels Parnass: Eine Ikonographische Untersuchung, in: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada 1973), 3 Bde., Granada 1976–1978, III, S. 593–605 (kürzere Fassung in: *Kunst-chronik*, XXX, 1977, S. 75–77). Zum Cortile del Belvedere vgl. H. H. BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970, bes. S. 216–240; G. DALTRÖP, *Die Laokoongruppe im Vatikan*, Konstanz 1982, bes. S. 12–14, 31; ders., *Nascita e significato della*

raccolta delle statue antiche in Vaticano, in: *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, hrsg. von M. Fagiolo, Rom 1985, S. 111–129; B. ANDREAE, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz 1988, bes. S. 40–42. Vgl. zu den Statuen, ihrer Aufstellung und Rezeption auch M. WINNER, Zum Apoll vom Belvedere, in: *JbBerlMus*, N.F. X, 1968, S. 181–199; ders., Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance, in: *JbBerlMus*, N.F. XVI, 1974, S. 83–121. Die hier angesprochenen Fragen sind in verschiedenen Beiträgen des Convegno, *Il Cortile delle Statue nel Belvedere*, Bibliotheca Hertziana/Musei Vaticani/Deutsches Archäologisches Institut, Rom 21.–23. 10. 1992, behandelt worden (im Druck). Zur Bedeutung des Topos von Apollon und den Musen unter Sixtus V. vgl. C. MANDEL, Golden age and the good works of Sixtus V: Classical and christian typology in the art of a counter-reformation pope, in: *Storia dell'Arte*, 1988, 62, S. 29–52; dies., Felix Culpa and Felix Roma: on the program of the sistine staircase at the Vatican, in: *ArtBull*, LXXV, 1993, S. 65–90.

so seine Lage „in templum Apollinis“ gleichsam *in loco* bezeugte.⁸³ Das christliche Rom wurde so im Mythos verankert und als Endziel eines einheitlichen, göttlich gelenkten Heilsplanes gefeiert. In der Herrschaft der römischen Bischöfe erfüllte sich der Gang der Menschheitsgeschichte. Die historische Kontinuität war dabei durch die Verwendung der Schraubensäulen gleichsam *ex forma et materia* gewährleistet, die einer sekundären Überlieferungstradition zufolge aus dem Apollontempel in Troia stammten und so die Übertragung der Herrschaft nach Rom bezeugten⁸⁴: „Città nata, come ognuno sa, a guisa di fenice, dal rogo Troiano“.⁸⁵

Das Ziborium bezeichnet zugleich jenen Ort an dem Urban, wie einst Apoll in Delphi, die Musen nun unter christlichen Vorzeichen auf dem Mons Vaticanus versammelt hatte: „... non già sotto nome d'Apollonio raccoglie le Muse, & i loro seguaci nel favoloso monte Parnaso per premiarli di mirto & d'alloro, ma sotto nome d'URBANO dà le vere risposte, & gli Oracoli Christiani, non in Delfo, ma in Roma, quivi orna altrui di Mitre il capo, & di porpora & d'oro le tempie, risedendo in un vero monte Vaticano, così forse detto dal vaticinarsi l'altrui buona fortuna dalla gratia, di chi comanda“.⁸⁶

Hatte schon Egidius von Viterbo den Neubau von St. Peter und die Rückkehr der Musen als Vorzeichen eines neuen goldenen Zeitalters unter der Aegide Julius' II. gefeiert, so durften die Ausstattung des Neubaus durch Urban und die Errichtung des ehernen Ziboriums über seinem kultischen Zentrum als eben solche gelesen werden.⁸⁷ Der



38. Apoll vom Belvedere, Vatikanische Museen, Cortile delle Statue

Gestalt des großen Roverepapstes, dem Retter von Papsttum und Kirchenstaat wie dem gefeierten Mäzen Raffaels und Michelangelos, galt zweifellos die besondere Verehrung und Bewunderung Urbans VIII.⁸⁸ Den von Julius II. begonnenen Neubau von St. Peter sollte er durch das bronzene Hochaltarziborium vollenden, ebendort in der Tribuna sein Grabmal errichten und so, wenngleich in ganz anderer Form, die Idee der Cappella Julia, einer Grablege *ad sepulcrum Sancti Petri* verwirklichen.⁸⁹

83 Zur Tradition vgl. ausführlich Schröter; die Identifikation Urbans VIII. mit Apoll etwa bei Campanella, *Commentaria*, zit. nach Formichetti, wie Anm. 210, S. 49, 60; und bei G. S. MARINI, *Il Tebro Festante. Epitalamio*, in: *Componimenti Poetici di vari autori nelle nozze dell' Eccellentissimi Signori D. Taddeo Barberini e D. Anna Colonna*, hrsg. von A. Brogiotti, Rom 1629 (Stamperia Camerale), S. 70–79, vgl. S. 73: „Urbano Apollo, e'l Vaticano Parnaso“.

84 Schröter, S. 236 Anm. 139. So bereits Pietro Mallio; vgl. *Basilicae Veteris Vaticanae Descriptio auctore romano eiusdem basilicae canonico [PIETRO MALLIO]. Cum notis Abbatis Pauli De Angelis*, Rom 1646 (Typis Bernardini Tani), S. 1: „... Constantinus Christianissimus Imperator ... fecit Ecclesiam beato Petro Apostolorum Principi, ante Templum Apollinis, in Vaticano ... Posuitque ibi ante venerabile Altare eius, ad ornamentum eiusdem Basilicae, duodecim columnas vitineas, quas de Graecia portare fecit, quae fuerunt de Templo Apollinis Trogae.“ Vgl. auch *Liber Pontificalis*, wie Anm. 78, I, S. 176 1.5: „... columnas vitineas quas de Grecias perduxit“.

85 Borboni, S. 61.

86 G. FERRO, *Ombre apparenti nel Teatro d'Imprese illustrate dal medesimo autore col lume di nuove considerazioni*, zwei Teile in einem Band, Venedig 1629 (da Giacomo Sarzina), I, S. 103.

87 J. W. O'MALLEY, *Fulfillment of the christian golden age under pope Julius II: text of a discourse of Giles of Viterbo 1507*, in: *Traditio*, XXV, 1969, S. 265–338; vgl. auch ders., *Giles of Viterbo on Church and Reform*, Leiden 1968. Den Hinweis auf Egidius von Viterbo verdanke ich Christof Thoenes.

88 Pastor, III, S. 723–895. Zum Mäzenatentum Julius' II. vgl. zusammenfassend die noch immer eindrucksvolle Schilderung von Pastor, III, S. 896–1041. Die häufige Anlehnung an Julius II. hat bei Urban zweifellos programmatischen Charakter; vgl. etwa Wittkower, wie Anm. 71, S. 137; Preimesberger 1983, wie Anm. 195, S. 37.

89 Dazu auch im Folgenden Kap. II.1. Der Neubau wurde am 18. November 1626, genau 1300 Jahre nach der Weihe der konstantinischen Basilika, von Urban geweiht. Zur Neubauplanung Julius' II. vgl. ausführlich F. GRAF WOLFF METTERNICH/C. THOENES, *Die Frühen St. Peter-Entwürfe 1505–1514*, Tübingen 1987, mit der gesamten älteren Literatur. Zuletzt H. HUBERT, *Bramantes St. Peter-Entwürfe und die Stellung des Apostelgrabes*, in: *ZKg*, LI, 1988, S. 195–221; ders., Rezension zu Metternich/Thoenes, in: *ZKg*, LIII, 1990, S. 226–239; H. SAALMAN, *Die Planung Neu St. Peters: Kritische Bemerkungen zum Stand der Forschung*, in: *MjBbK*, XL, 1989, S. 103–140; O. KLODT, *Templi Petri Instauracio. Die Neubaupläne für St. Peter in Rom unter Papst Julius II. und Bramante*.

Durch die Wahl der lorbeerumkränzten ehernen Schraubensäulen an Stelle der doch weinlaubgeschmückten marmornen Urbilder hat Urban den eben umschriebenen geschichtsteleologischen Entwurf ins Zentrum gerückt, trat, anders gesagt, der apollinische gegenüber dem salomonischen Aspekt in den Vordergrund. Die bis dahin beinahe uneingeschränkt wirksame Tradition der angeblich aus dem Salomonischen Tempel stammenden Schraubensäulen wurde so zurückgedrängt, gleichsam überlagert. Das Salomon-Thema blieb jedoch gleichwohl immanent wirksam. Zu stark war die Tradition des Ortes und vor allem die Bildtradition, die die Säulen seit langem geradezu als Chiffre für den Salomonischen Tempel verwandte.⁹⁰ Die schraubenförmige, ungemein einprägsame Gestalt der Säulen garantierte allein durch den mächtigen symbolischen Impuls der Großform die Präsenz des Salomon-Themas. Eine Dimension, die Urban selbst durch die Erhöhung der Zahl der zum Hochaltar hinaufführenden Stufen auf insgesamt sieben noch beförderte.⁹¹ Ja die Errichtung von Grabmal und Ziborium im kostbaren Material der Bronze mußte die Identifikation des Papstes und Berninis mit Salomon und seinem Bronzebildner Hiram von Tyros geradezu evozieren.⁹²

(1505–1513), Ammersbek bei Haymburg 1992; C. THOENES, I tre progetti di Bramante per S. Pietro, in: *QuadArchit*, N.S. 15–20, 1990–1992 (Festschrift R. Bonelli), S. 439–446, ders., Neue Beobachtungen an Bramantes St. Peter-Entwürfen, in: *ZKg* (im Druck); und den Beitrag von C.L. Frommel, in: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Ausst. Kat., Venedig 1994, S. 399–423, 599–632. Zur Cappella Julia und der Tradition des Mausoleumschores vgl. vor allem C.L. FROMMEL, „Cappella Iulia“: Die Grabkapelle Papst Julius' II. in Neu-St. Peter, in: *ZKg*, XL, 1977, S. 26–62; ders., Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente, in: *RömJbKg*, XVI, 1976, S. 57–136, mit den zugehörigen Dokumenten, ebenda, Nr. 4, 6, die Berichte von Condivi und Vasari. Vgl. zuletzt Borgolte, S. 290–294; und Saalman, op.cit., bes. S. 119–123, 128–129, und Abb. 21, mit einem neuen, wenig überzeugenden Rekonstruktionsvorschlag; und ders., Concerning Michelangelo's early projects for the tomb of Julius II, in: *Michelangelo Drawings, Symposium Papers XVII*, hrsg. von C. Hugh Smyth, Washington 1992, S. 211–234. Zum Grabmal Julius' II. zuletzt C. ECHINGER-MAURACH, *Studien zu Michelangelos Juliusgrab*, 2 Bde., Hildesheim/Zürich/New York 1991. Zum Grabmal Urbans VIII. vgl. im folgenden Kap. II.1.

90 Bei J.A. DU CERCEAU, *Quinque et viginti exempla arcuum*, Orleans 1549, erscheint gar ein Triumphbogen salomonischer Ordnung mit Schraubensäulen; vgl. K. MÖSENER, *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die „Entrée solennelle“ Ludwigs XIV. 1660 in Paris*, Berlin 1983, Abb. 174. Zur Tradition vgl. auch Schmidt, wie Anm. 20, bes. S. 24–27, 111–115.

91 Pollak, II, S. 98, Reg. 132, S. 341–343, Reg. 1118, 1120, 1124–1126; vgl. dazu Thelen/Hochaltar, S. 16 A.24. Das Thema taucht auch in den panegyrischen Schriften der Zeit auf; vgl. etwa Barb. Lat. 2152, fol. 34r, *De Mirabili magnificentia columnarum quas Urbanus VIII. O.P.M. Ad Sepulchrum B. Petri collocavit*. In einem Stuckrelief der Cappella del SS. Sacramento in St. Peter, das Salomon beim Besuch der Baustelle zeigt, bezeichnen die Schraubensäulen ebenfalls den Salomonischen Tempel; darauf hat Lavin/Crossing, S. 15–16, hingewiesen.

Auch hier ging es nicht um die Schaffung einer eindeutig lesbaren symbolischen Form, sondern um die „metaphorische Aufladung“ mit verschiedenen, dem Ort eng verbundenen Themen, in deren Vielfalt und wechselseitiger Verschränkung erst der angestrebte Bedeutungszuwachs angelegt war.

Etade Barberina età del'Oro

Daß für die Gestaltung des Ziboriums schließlich der apollinische Aspekt und der ihm innewohnende geschichtsteleologische Entwurf in den Vordergrund traten, liegt allein in der Person des Auftraggebers begründet.

Die bereits genannten Symbole, Sonne, Lorbeer und Bienen, bilden nicht allein die Hauptelemente von Barberiniheraldik und -emblematik, sondern auch den ikonischen Bestandteil der beiden Hauptimpresen Urbans VIII., die der Dichterstür auf dem Stuhle Petri selbst entworfen und bereits als Kardinal geführt hatte.⁹³ Beide Impresen sind von Giovanni Ferro (Abb. 39) in seinem 1623 erschienenen, Maffeo Barberini gewidmeten „Teatro d'Imprese“ publiziert und ausführlich beschrieben worden. Diese unmittelbar vor der Wahl des Papstes entstandene, umfangreiche Impresensammlung ist eine überaus wertvolle Quelle für Kunst und Mäzenatentum unter dem Pontifikat Urbans VIII., für die großen päpstlichen Aufträge wie die seiner Nepoten.⁹⁴ Das bisher unpublizierte Dedikationsschreiben Ferros trägt das Datum vom 15. Mai 1623.⁹⁵

92 Zu Salomon und seinem Bronzebildner vgl. Könige I, 7. Zur Funktion des sakralen Identifikationsporträts vgl. etwa F.B. POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988, bes. S. 29–32, zu Salomon, S. 112–120.

93 Ferro, II, S. 73, 651, betont ausdrücklich, daß der Kardinal beide Impresen selbst entworfen habe. Die Sonnenimpresa hatte er sich bereits zu Studienzeiten gewählt, vgl. Ferro, II, S. 651: „L'illustrissimo Signor Cardinale Barberino mentre studiava in Pisa si formò una Impresa, che fornito i suoi studii ritornando di Pisa à Casa dopo l'havere havuto l'insegne del dottorato usò poi sempre, e fù il Sole, che spunta dall'Oriente col motto Aliusque, Et Idem ... Dipoi fatto Cardinale dalla Santità di Papa Paolo Quinto nell'anno 1606 volse mantenere la detta Impresa, & all'ora publicolla, facendola figurare nella Mazza d'argento, che usano i Signori Cardinali, ricamare nelle Portiere, Valige, Baldacchino, Case, Logge, & altri luoghi ...“. Beide Impresen erscheinen bereits auf dem gestochenen Vorsatzblatt von Ferros Werk, unterhalb des Medaillons mit dem Porträt Maffeo Barberinis (Abb. 1). Die beiden ganzseitigen Tafeln mit den Impresen (Abb. 40, 42) dürften wie Frontispiz und Vorsatzblatt von dem venezianischen Zeichner und Stecher Gaspar Grispoldi stammen.

94 Darauf haben bereits M. WORDSALE, *Eloquent silence and silent eloquence in the work of Bernini and his contemporaries*, in: *Vatican Splendour. Masterpieces of Baroque Art*, Ausst. Kat., Ottawa 1986, S. 29–40, vgl. S. 36–37 und Anm. 22; und bes. Beldon Scott, etwa S. 58, 70, 83–84, 141–142, hingewiesen.

95 B.A.V., Barb. Lat. 6547, fol. 2r–v; vgl. Anhang 2.



39. Porträt Giovanni Ferros (aus Ferro 1623)

Eine der Impresen zeigt eine aufgehende Sonne mit dem Motto „Aliusque et Idem“ (Abb. 40). Bild und Motto der Imprese sind aus dem *Carmen Saeculare* gewählt, das Horaz im Jahre 17 v. Chr. im Auftrage des Augustus, aus Anlaß der Wiederaufnahme der *Ludi Saeculares*, geschaffen hatte, anknüpfend an die chiliastische Vorstellung der Wiederkunft des goldenen Zeitalters:

ALME SOL, CURRU NITIDO DIEM QUI
PROMIS ET CELAS ALIUSQUE ET IDEM
NASCERIS, POSSIS NIHIL URBE ROMA
VISERE MAIUS!⁹⁶

Der Bezug zwischen dem Bild der Imprese und den auffallend großen Sonnenscheiben in der Frieszone der Gebälkstücke über den Ziboriumssäulen (Abb. 41) ist durch ihre besondere, menschengesichtige Gestalt unmittelbar anschaulich – es handelt sich unzweifelhaft um „Barberini-Sonnen“.⁹⁷ Anknüpfend an die Verse von Horaz, an das Bild der Sonne, die stets wiederkehrt als eine andere und

96 *Carmen Saeculare*, 9–12. Zum *Carmen Saeculare* vgl. *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften*, VIII.2, Stuttgart 1913, Stichwort „Horatius“, Sp. 2336–2399, bes. Sp. 2372–2374. Die Deutung der Imprese bei Ferro, II, S. 650–652.

97 Kleinere solcher Sonnenscheiben schmücken auch Kapitelle und Fuß der Säulen. Zur besonderen Bedeutung der Sonnenimprese für Urban VIII. und ihren astrologischen Implikationen vgl. Beldon Scott, S. 68–87.



40. Imprese Urbans VIII. „ALIVS Q. ET IDEM“ (aus Ferro 1623)

doch dieselbe – aliusque et idem –, hat Ferro die Imprese gedeutet: Maffeo Barberini, wenngleich stets mit neuen Ehren, Auszeichnungen und Ämtern bedacht, und insofern ein anderer, sei doch auch immer wieder derselbe, zeichne sich durch dieselben Tugenden aus: „Alius dunque in quanto all'esterno, in quanto alla Porpora, Alius anco come Prefetto della Segnatura di Giustitia; Idem in quanto a i costumi, in quanto alle virtù, in quanto alle maniere ...“.⁹⁸

Das Bild des Wiederkehrens „als ein anderer und doch derselbe“ mußte durch die Wahl zum Papst seine geradezu prophetische Natur enthüllen. Maffeo Barberini war nun als Stellvertreter Christi auf Erden und mit dem Namen Urban VIII. in der Tat ein anderer und doch zugleich als

98 Ferro, II, S. 652.



41. Hochaltarziborium, Detail,
Kapitell und Frieszone mit
Barberinisonne

Mensch derselbe.⁹⁹ Man darf in diesem Sinne von einer „erfüllten“ Imprese sprechen. Sie ist auch am Ziborium in anschaulicher Weise eingelöst, im Bilde der nun nicht mehr aufgehenden, sondern in vollem Rund erscheinenden

99 So argumentierte Ferro 1629, wie Anm. 86, II, S. 190–194. Das Werk ist den Kardinalnepoten Francesco und Antonio Barberini gewidmet. Das an Urban VIII. gerichtete Dedikationsschreiben vom 19. Mai 1629 in: B. A. V., Barb. Lat. 6547, fol. 1 r–v; vgl. Anhang 2. Ferro reagiert hier vor allem auf die Kritik von P. Aresi, *Imprese Sacre con triplicati discorsi illustrate & arricchite*, 3 Bde., Mailand 1625 (Pontio & Piccaglia). Im Zentrum stand dabei die Frage, ob die Imprese ihrem Charakter nach stets in die Zukunft weise oder nicht auch Vergangenheit und Gegenwart betreffen könne (so die Position Aresis). Der Streit um die prophetische Natur der Imprese, ihren providentiellen Charakter entzündete sich dabei an der Imprese Urbans VIII. Aresi, I, S. 65–73, bemerkt dazu, S. 68, „... sembra essere stata Profetia, havendo per la dignità Pontificia cangiato nome, e non costumi, ma come non è da credere, ch’egli questa mira havesse, quando la formò, così neanche si ha da dire, che sia de tempo futuro“. Dagegen argumentiert ausführlich Ferro 1629, II, S. 190–194, und hebt an anderer Stelle, I, S. 101, hervor, die Imprese

Sonne, die zugleich im Geiste der Horazischen Verse vom Anbruch eines neuen goldenen Zeitalters unter der Aegide des Barberinipapstes kündigt – ein den Zeitgenossen vertrauter, immer wiederkehrender Topos der Panegyriker aus dem Umkreis des Papstes: „Etade Barberina età del’oro“.¹⁰⁰

sei durch ihren providentiellen Charakter geradezu auf Bedeutungszuwachs hin angelegt.

100 Zur Wiederkehr des goldenen Zeitalters unter der Aegide des Barberinipapstes vgl. etwa Della Manna, wie Anm. 60, fol. 38 v; A. Buoncompagno, *La Sacra Monarchia. Panegyrico nella Coronatione di N. Signore Papa Urbano Ottavo*, Rom 1623 (da Cesare Scaccioppa), S. 53, Nr. 140; die Verse G. Rospigliosis (ohne Titel) in den *Componimenti Poetici*, wie Anm. 83, S. 88–89; O. Tronsarelli, *Gli Applausi Urbani*, in: *Drammi Musicali*, Rom 1631 (per Francesco Corbelletti), S. 385–392, vgl. S. 392: „Son l’Api, e l’Alloro/ Presagii graditi/ Del Secolo d’oro“; und besonders C. SARBIEWSKI, *Aureum Saeculum Urbano VIII P.O.M. orbi invecum anno MDCXXIII*, B. A. V., Barb. Lat. 2105, fol. 1–9; ders., *Carmen Saeculare Divinae Sapientiae*, in anno saeculare MDCXXV cum Urbanus VIII Pont. Opt. Max. portam auream aperiret, in: *Lyricorum Libri IV*, Antwerpen 1632 (ex Officina Plantiniana), S. 217–224.

In noch viel tieferem, weitergehendem Sinne sollte die zweite Imprese des Kardinals durch seine Wahl zur Nachfolge Petri ihre „Erfüllung“ finden. Sie zeigt einen Lorbeerbaum, auf dem sich ein Bienenschwarm niederläßt, mit dem Motto „Hic Domus“ (Abb. 42).¹⁰¹ Bild und Motto der Imprese sind aus dem siebten Buch der Aeneis, aus dem erzählerischen Zusammenhang der Landung des Aeneas in Latium gewählt. Das Bild ist Aeneis VII, 59–70 entnommen. Inmitten des Palastes von König Latinus befand sich ein heiliger, dem Phoebus geweihter Lorbeerbaum, in dessen Wipfel sich eines Tages ein gewaltiger Bienenschwarm niedergelassen hatte. Das Ereignis wurde von den königlichen Sehern so gedeutet, daß ein Mann aus dem Ausland kommen werde, um die Herrschaft in Latium zu übernehmen. Eine Vorahnung, die sich dann durch die Ankunft des Aeneas erfüllen sollte. Das Motto „Hic Domus“ entstammt Aeneis VII, 112–127. Aeneas ist mit den Seinen nach langer Irrfahrt an den Gestaden Latiums gelandet. Während des abendlichen Mahles erkennt er urplötzlich durch die scherzhafte Bemerkung eines Gefährten, daß sie endlich das ihnen vom Schicksal gelobte Land erreicht haben und ruft aus: „hic domus, haec patria est“. An diesem Orte sollte Aeneas sich niederlassen, hier sollte sich die göttliche Prophezeiung ewiger Weltherrschaft, des „imperium sine fine“ (Aeneis I, 279) erfüllen.

Ferro deutete die Imprese genau in diesem Sinne: Der aus Florenz stammende Kardinal habe in Rom eine neue Heimat gefunden, hier das eigentliche Ziel seiner Bestimmung erreicht.¹⁰² Nur wenige Monate später sollte die geistreiche, argute Erfindung des Kardinals ihr ganzes Bedeutungspotential enthüllen – Maffeo Barberini wurde zur Nachfolge Petri bestimmt. Der providentielle Charakter der auf das Vergilische Epos gegründeten Imprese erfuhr dadurch naturgemäß einen ungeheuren Bedeutungszuwachs, ließ die Wahl des neuen Papstes gleichsam in ihrer welthistorischen Dimension erscheinen, wie sie durch die berühmte, vielzitierte Stelle aus Dantes Inferno (2, 20–24) und eine breite Tradition allegorisch-moralischer Vergil-Auslegung seit Cristoforo Landino angelegt war.¹⁰³ Ihr galt



42. Imprese Urbans VIII. „HIC DOMUS“ (aus Ferro 1623)

die Aeneis, die Übertragung der Herrschaft von Troja nach Rom und die Begründung des Imperium Romanum als notwendige Vorgeschichte, als Teil des eschatologischen Heilsplanes, der seine Erfüllung dann in Kirche und Papsttum finden sollte. In der Gestalt des Aeneas, dem Gründer Roms und des Imperium Romanum, erkannte man einen Ahnherrn der römischen Kirche, ja eine Präfiguration der Päpste.

Das in der Imprese angelegte Bedeutungspotential hatte durch die Wahl Urbans VIII. seine Erfüllung gefunden. Ihre machtvoll prophetische Natur trat nun offen zu Tage: Maffeo Barberini war von göttlicher Vorsehung zur Nachfolge Petri und zur Herrschaft über die Welt bestimmt. Das lorbeerumkränzte Ziborium über dem Grabe Petri, auf dem sich allerorten die Bienen niedergelassen haben (Abb. 43), bezeichnet den Ort, an dem die göttliche Vorsehung in der Gestalt des neuen Papstes ihre Erfüllung ge-

101 Ferro, II, S. 72–78, ausführlich zur Deutung.

102 Ferro, II, bes. S. 73–74.

103 Den Hinweis auf Dante bei R. PREIMESBERGER, *Pontifex Romanus Per Aeneam Praesignatus*. Die Galleria Pamphili und ihre Fresken, in: *RömJbKg*, XVI, 1976, S. 221–287, vgl. S. 262–263; Schröter, bes. S. 234–235; Quednau, wie Anm. 58, vgl. S. 98; zur Romvorstellung Dantes vgl. etwa C. T. DAVIS, *Dante and the Idea of Rome*, Oxford 1957. Zu Landino vgl. bes. Preimesberger, op. cit., S. 256–264, mit weiterer Literatur, vgl. vor allem E. WOLF, Die allegorische Vergil-Erklärung des Christofaro Landino, in: *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur*, XXII, 1919, S. 453–479. Zu Dante und Landino vgl. M. LENTZEN, *Studien zur Dante-Exegese Christoforo Landinos*, Köln 1971.



43. Hochaltarziborium, Detail einer Säule mit Lorbeer und Bienen

funden hatte – es darf als monumentale Imprese Urbans VIII. gelesen werden.¹⁰⁴ Das Thema ist auch hier, wie dann in Pietro da Cortonas Deckenfresko des Palazzo Barberini (Abb. 44), die Wirksamkeit und die Erfüllung der göttlichen Vorsehung, der *Divina Providentia*, in der Wahl Maffeo Barberinis und seiner Herrschaft.¹⁰⁵

104 Die naturalistische Wiedergabe der Lorbeerranken am Ziborium beförderte den Vergleich mit dem Virgilischen Lorbeerbaum wirkungsvoll. Bereits während des Konklaves hatte sich ein Bienenschwarm an der Außenwand der Cella Maffeos niedergelassen. Das Ereignis wurde umgehend als Beweis der Wirkung der göttlichen Vorsehung in der Wahl des Barberinipapstes gedeutet; so bereits Ferro 1629, wie Anm. 86, in der Dedicata des ersten Buches (ohne Paginierung); Nicoletti, wie Anm. 1, Barb. Lat. 4730, S. 672; F. Cancellieri, *Storia de' Solenni Possessi de' Sommi Pontefici*, Rom 1802, S. 199–200, ein Zeichen „inviato da Dio per dimostrare, qual fusse la volontà sua intorno alla Persona, che si doveva eleggere“; vgl. ausführlich Beldon Scott, S. 184–185.

105 Zur Bedeutung des Themas für Urban VIII. und seiner Umsetzung im Palazzo Barberini jetzt ausführlich Beldon Scott, S. 125–197, bes. S. 180–186. Die wichtigen Ergebnisse Beldon Scotts zur Ausstattung des Palazzo Barberini sind parallel zu den hier vorgestellten Überlegungen zu lesen. Viele Themen kehren an beiden Orten wieder, haben jedoch naturgemäß im sakralen Raum eine ganz andere Formulierung erhalten. Wichtig zu betonen, daß der Papst selbst und nicht etwa der Dichter Francesco Bracciolini (so noch Beldon Scott, S. 180) das Thema der *Divina Providentia* ins Zentrum rückte.



44. Pietro da Cortona, *Triumph der Divina Providentia* (Detail), Stich von Cornelis Bloemaert nach dem Deckenfresko des Palazzo Barberini (aus Tetius 1642)

Leicht läßt sich die Bedeutung eben dieses Themas für einen Auftraggeber ermessen, der bereits als Kardinal die eben beschriebene Imprese gewählt, ja sich eine kostbare Mitra hatte fertigen lassen, „che poteva chiamarsi più tosto Pontificia che da Cardinale ... ricoperta di grosse [] gioie soprafine legate in oro massiccio tempestato di smalto ...“.¹⁰⁶ Die tief empfundene Überzeugung seiner eigenen

Erwähltheit bestimmte die *Divina Providentia* dann beinahe zwangsläufig zum zentralen Thema päpstlicher Kunstbeauftragung.

Die providentielle Rolle der Aeneis und die Deutung des Aeneas als Präfiguration der Päpste war, wie bereits erwähnt, in der Tradition allegorisch-moralischer Vergildeutung angelegt. Urban VIII. selbst hatte eben dieses Thema zum Gegenstand einer historischen Elegie gewählt: „Religionis Orthodoxae Primordia per Apostolorum Principis Petrum et Paulum constituta“.¹⁰⁷ Die Bedeutung der allegorisch-moralischen Vergildeutung für das päpstliche Geschichtsdenken und ihre Umsetzung im Bereich päpstlicher Ikonographie haben Elisabeth Schröter an Raffaels „Parnaß“ (Abb. 37), Rolf Quednau an Raffaels „Borgo-brand“ und Rudolf Preimesberger an Berninis „Aeneasgruppe“ und Pietro da Cortonas großem Freskenzyklus des Palazzo Pamphili ausführlich dargelegt.¹⁰⁸ Wie weit diese Vorstellung verbreitet war, zeigt ein 1610 publiziertes Emblem (Abb. 45), das die päpstliche Herrschaft in der Nachfolge Petri thematisiert und als Motto eben jene zentralen Worte der berühmten Aeneisstelle I,279, das „imperium sine fine dedi“ wählt.¹⁰⁹ Sie hat in Berninis bronzemem Ziborium eine in hohem Maße persönlich gestimmte, monumentale Deutung erfahren.

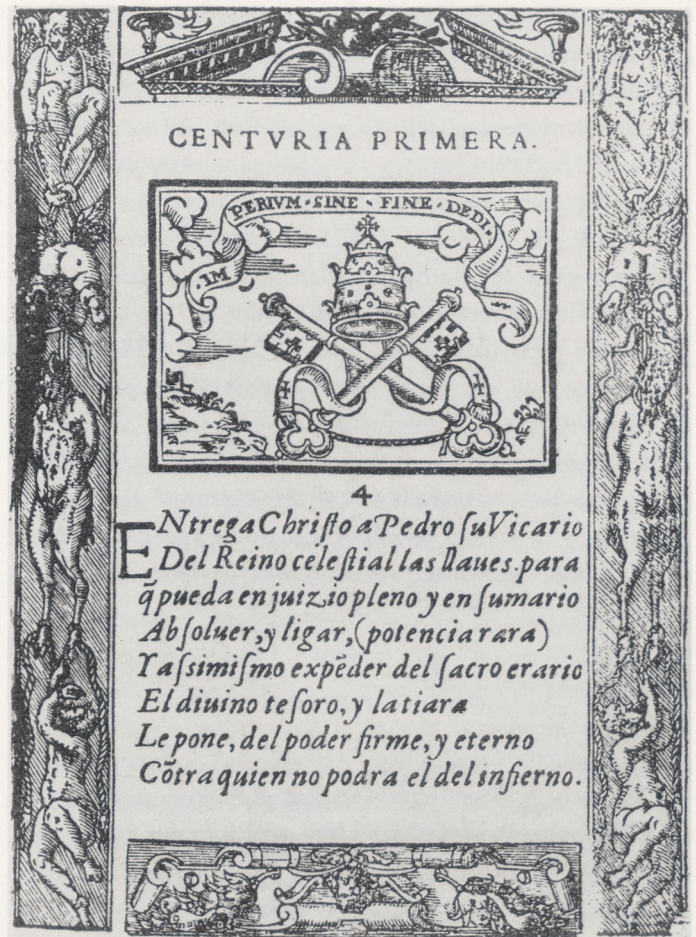
106 So Nicoletti, vgl. Anhang 1.

107 Vgl. die von Henricus Dormalius kommentierte Ausgabe der Poemata: *Maphaei S. R. E. Card. Barberini nunc Urbani PP. VIII Poemata Henricus Dormalius explicabat*, Rom 1643 (ex Typographia Ludovici Grignani), S. 65–69, Kommentar S. 70–93. Auf die Elegie haben zuerst Kauffmann, S. 37, und Preimesberger 1976, wie Anm. 103, S. 264, hingewiesen.

108 Quednau, wie Anm. 58; zur Aeneasgruppe vgl. vor allem Preimesberger/Pignus Imperii, bes. S. 320–321; Preimesberger/Borghese-Skulpturen, bes. S. 110–115; zu den Fresken der Galleria Pamphili vgl. vor allem Preimesberger 1976, wie Anm. 103. Genau diese Identifikation mit Aeneas könnte schon bei der Namenswahl Pius' II. eine wichtige Rolle gespielt haben: Enea Silvio Piccolomini als Pius Aeneas. Vgl. etwa eine von Piccolomini selbst mitgeteilte Prophezeiung, in der er als „Aeneas senensis“ erscheint; E. S. PICCOLOMINI (Pius II.), *I Commentarii*, lat.-ital. Ausgabe von L. Totaro, 2 Bde., Mailand 1984, I, S. 328; vgl. auch A. VAN HECK, Pius Aeneas ed Enea Pio. Alcune Osservazioni a proposito di una nuova edizione dei „Commentarii“ di Pio II, in: *Res Publica Litterarum*, VII, 1984, S. 93–100. Zur Namenswahl ausführlich W. REINHARD, Papa Pius. Prolegomena zu einer Sozialgeschichte des Papsttums, in: *Von Konstanz nach Trient. Beiträge zur Kirchengeschichte von den Reformkonzilien bis zum Tridentinum. Festgabe für A. Franzen*, hrsg. von R. Bäumer, München/Paderborn/Wien 1972, S. 261–299, mit weiterer Literatur. Reinhard möchte die Namenswahl jedoch eher mit dem Begriff der Pietas in Verbindung bringen.

109 Aeneis I, 279. Das Emblem ist erschienen bei S. DE COVARRUBIAS OROZCO, *Emblemas Morales*, Madrid 1610 (Por Luis Sanchez), Nr. 4, die *subscriptio* lautet:

„Entrega Christo a Pedro su Vicario
Del Reino celestial las llaves para
que pueda en juicio pleno y en sumario
Absoluer, y ligar, (potencia rara)



45. Emblem „IMPERIUM SINE FINE DEDI“ (aus Covarrubias 1610)

War dieser Teil des Baldachinconcetto naturgemäß an die Kenntnis des thematischen Vorwurfes, seine Aktualität wesentlich an die Person Urbans VIII. geknüpft, so sollte seinem beinahe gleichzeitig geplanten, in der Tribuna errichteten Grabmal (Abb. 49) besondere Bedeutung zukommen.¹¹⁰ Die Statue des Papstes, mit der Tiara bekrönt und mit machtvollem Gestus in den Kirchenraum ausgreifend,

Y assi mismo expender del sacro erario

El divino tesoro, y la tiara

Le pone, del poder firme, y eterno

Contra quien no podra el del infierno“.

Vgl. A. HENKEL/A. SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1976², S. CLXXXVI–CLXXXVII, Sp. 1335; abgebildet auch in *Virgilio nell'Arte e nella cultura europea*, Ausst. Kat., Rom 1981, S. 253.

110 Mit dem Tod des Papstes trat naturgemäß eine gleichfalls immanente, überzeitliche Lesung in den Vordergrund, die in den Lorbeer-ranken zuallererst eine besondere, gleichsam „heroische“ Auszeichnung des Märtyrers Petrus erkannte; vgl. dazu A. FUCHS, Die Spiralsäule in der Kunstgeschichte, in: *Westfalen*, XXIX, 1951, S. 127–140, bes. S. 136; Kummer, S. 196–197. Diese Deutung bereits bei F. DE'ROSSI, *Ritratto di Roma Moderna*, Rom 1645 (appresso Francesco Moneta), S. 10–11: „Questo è quell'istesso luogo, dove il Principe degli Apostoli coronato di Lauro d'immortalità, trionfò, tra gli applausi del Cielo, e della Terra, glorioso“.

konnte seiner Präsenz und damit der Wirksamkeit des *con-cetto* Bestand verleihen.¹¹¹ Einzelne Bienen, die sich wie zufällig auch auf dem Sarkophag und auf dem Sockel des Grabmals niedergelassen haben, sind als Allusion auf die Rolle des Barberinipapstes als „ape regnante“, als Herr des Bienenstaates zu verstehen. Ein Topos der zeitgenössischen Panegyrik, die in antiker Tradition und ausgehend von den Wappentieren der Barberini, Bienenstaat und Bienenkönigin mit dem Kirchenstaat und Urban VIII. gleichsetzte, ja gar die päpstliche Tiara mit der hellen, diademartigen Zeichnung auf der Stirn der Bienenkönigin verglich.¹¹² Der Bienenkönigin jedoch wurde schon seit der Antike Unsterblichkeit und ewiges Leben nachgesagt – eine Hoffnung, die sich unmittelbar auf das Grabmal des Papstes übertragen ließ, und so Ziborium und Grabmal auch auf dieser Ebene der Interpretation unmittelbar zusammenschloß.¹¹³

3. Die Wirkungsmöglichkeiten

Geschichtsteologischer Entwurf und Selbststilisierung des Herrschers, päpstliches Geschichtsdenken und persönlicher Machtanspruch Urbans VIII. sind hier auf hohem literarischen Niveau zu einer Einheit verschmolzen, der Bernini im bronzenen Hochaltarziborium eine vollendete Form zu verleihen wußte. Die Vielzahl der Allusionen, die Dichte des sich auf verschiedenen Ebenen verschränkenden Bedeutungsgeflechtes, die gedankliche Tiefe und metaphorische Dynamik des *con-cetto* sind nur durch die Persönlichkeit Urbans VIII., durch seine als Auftraggeber und Mäzen in hohem Maße poetisch gestimmte Weltsicht zu verstehen.

Das komplexe Bedeutungsgeflecht des eben umschriebenen *con-cetto* trat der ersten, unmittelbaren Wirkung des Ziboriums an die Seite, die noch heute jeden Betrachter beim Betreten der Basilika ergreift. Die gewaltigen Dimensionen, der Reichtum der vergoldeten Bronze und die Qualität der Ausführung vermochten auf einer ersten Ebene von der Weihe des Ortes, der Hoheit und Würde des Apostelfürsten und der Macht seiner römischen Nachfolger zu künden. Diese unmittelbare Wirkung spricht aus zahllosen Beschreibungen in panegyrischen Abhandlungen, in Pilgerführern und Romguiden, in Reiseberichten und Tagebuchnotizen. Sie ist mit Begriffen wie *magnificentia*, *meraviglia*, *stupore*, *devozione* und *trionfo* umschrieben worden.¹¹⁴

Der weit vielschichtigere, allegorisch-emblematisch verschlüsselte *con-cetto* war dagegen zwangsläufig nur einem Teil der Betrachter zugänglich, denen jedoch als Zielgruppe der hier vermittelten Botschaft zweifellos besondere Bedeutung zukam. Dabei ist an jenen, gerade in Rom relativ großen Kreis von lateinkundigen, gebildeten Laien und Klerikern zu denken, die mit den Themen päpstlicher Dogmatik und Ideologie, mit päpstlichem Geschichtsdenken und den Traditionen seiner bildlichen Darstellung vertraut waren und damit auch zu den Adressaten der zahllosen panegyrischen Traktate zählten.¹¹⁵ Betrachter, die gewohnt waren, bei einem Werk der bildenden Kunst wie bei jedem literarischen Text über die erste, nicht-allegorische Bedeutung hinaus nach dem tieferen Sinn zu fragen, ja die im Bild/Text aufgehobene Wahrheit erst durch das Hineinlegen eines höheren Bild-/Schriftsinns recht eigentlich enthüllt fanden.¹¹⁶ Im Falle des Bildwerkes bedeutete das konkret, die ihm zugrundeliegende, zunächst begrifflich gefaßte Botschaft, seinen *con-cetto* zu entschlüsseln.¹¹⁷

111 Zum Grabmal vgl. Kap. II.1; für die Literatur vgl. Anm. 124. Wie wichtig gerade die Sichtbarkeit der Statue vom Kirchenschiff her war, macht die Tatsache deutlich, daß sie noch nachträglich durch das Unterlegen hölzerner Klötze nach vorne gekippt wurde; vgl. dazu Chandler Kirwin/Fehl 1980–1981, wie Anm. 20, S. 353; W. CHANDLER KIRWIN, Urban VIII and Bernini in St. Peter's: Discovery through contact, in: *Akten, XXV. Internationaler Kongreß für Kunstgeschichte CIHA* (Wien, 4.–10.9.1983), IX, Wien/Köln/Graz 1985, S. 125–132, bes. S. 130–131; vgl. auch Kauffmann, S. 127–129; H. KAUFFMANN, Anmerkungen zu Berninis Inszenierungen seiner Bildwerke, in: *ZKg*, XLVIII, 1985, S. 101–108, bes. S. 102.

112 Der Vergleich der Mitra mit der „certa macchietta in fronte, quasi candido Diadema“ der Bienenkönigin bei Ferro, II, S. 273–274. Zu den immer neuen Variationen des Bienen-Themas durch die zeitgenössischen Panegyriker vgl. etwa die Zusammenstellung bei Beldon Scott 1982, wie Anm. 47, S. 300 Anm. 32. Wichtig zu betonen, daß die Bienenkönigin in fast allen antiken Quellen männlichen Geschlechts ist.

113 Vgl. etwa A. MASCARDI, *Le Pompe del Campidoglio per la Santità di Nostro Signore Urbano VIII. quando pigliò il possesso*, Rom 1624 (appresso l'herede di Bartolomeo Zannetti), S. 90, mit Angabe einiger

antiker Quellen; der Hinweis auf Mascardi bereits bei Kauffmann, S. 127. Vgl. zu den Quellen vor allem *Amphitheatrum Sapientiae Socraticae joco-seriae, est Encomia et Commentaria autorum qua veterum, qua recentiorum prope omnium*, hrsg. von C. DORNAU, 2 Bde., Hannover 1619, vgl. darin, I, S. 129–160, verschiedene Beiträge unter dem Stichwort „Apes“, darunter vor allem U. ALDROVANDI, *Apum encomium*, S. 129–141; R. TORNOW, *De apium mellisque apud veteres significatione et symbolica et mythologica*, Berlin 1893; *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften*, III.1, Stuttgart 1897, Stichwort „Biene/Bienenzucht“, Sp. 431–457, bes. Sp. 446–450; L. STAUCH, Stichwort „Biene/Bienenkorb“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, II, Stuttgart 1948, Sp. 545–549; D.E.W. WORMELL, Stichwort „Ape“, in: *Encyclopedia Virgiliana*, wie Anm. 74, I, S. 211–216.

114 Vgl. etwa Nicoletti, wie Anm. 1, Barb. Lat. 4731, S. 829; Bracci, wie Anm. 60, S. 67; Torrigio 1675, S. 475.

115 Dabei kam natürlich den diplomatischen Vertretern am päpstlichen Hof als Zielgruppe solch politisch-propagandistischer Botschaften eine zentrale Bedeutung zu. Zum Rezipientenkreis vgl. auch Preimesberger 1986, wie Anm. 17, S. 217–218; jener Teil des Publikums den Tesauro, wie Anm. 54, S. 638, als „auditorio di eruditissimi & accuratissimi ingegni“ definierte.

Erst durch die Komplexität des ihm innewohnenden *con-cetto* war das Hochaltarziborium in der Lage seine Funktion als triumphale Auszeichnung des Apostelgrabes, als machtvollstes Symbol des Papsttums und Herrschaftszeichen Urbans VIII. umfassend zu erfüllen. Dem notwendigen Ver-lust an Breitenwirkung stand dabei die Möglichkeit entge-

gen, „weit komplexere Prozesse der ‚Verherrlichung‘, Legitimierung, propagandistischer Wirkung allgemein“ zu bewältigen und so über „die bloße Suggestion und Behauptung hinaus sehr viel mehr zu leisten, nämlich zu begründen, überzeugen und ‚rational‘ zu legitimieren“.¹¹⁸

II. DAS HOCHALTARZIBORIUM IM KONTEXT DER AUSSTATTUNG VON NEU-ST. PETER

Die Deutung des Hochaltarziboriums läßt sich im größeren Kontext der von Urban VIII. unternommenen Ausstattung von Neu-St. Peter noch konkretisieren. Sie steht, das sei an dieser Stelle vorweggenommen, unter einem großen programmatischen Aspekt, den man pointiert als Definition des Petrusthemas in seiner spezifisch päpstlichen Dimension bezeichnen könnte.

Der eben vollendete Neubau präsentierte sich dem Betrachter in seiner Hauptachse noch nahezu ohne Ausstattung, als „bilderloser“ Architekturraum ohne jeden bedeutungstiftenden Zeichenapparat. Wohl hatten Gregor XIII. die Cappella Gregoriana und Clemens VIII. die gegenüberliegende Cappella Clementina ausstatten lassen, doch kam beiden Kapellen durch ihre räumliche Lage wie das ganz auf ihren jeweiligen Patron, den Hl. Gregor von Nazianz bzw. den Hl. Johannes Chrysostomos, ausgerichtete Kirchenväterprogramm keine wirklich „sinnstiftende“ Bedeutung für den Kirchenbau als Ganzem zu, und Herbert Siebenhüner hat zu Recht den in sich geschlossenen, nahezu

privaten Charakter beider Kapellen hervorgehoben.¹¹⁹ Unter Clemens VIII. und Paul V. schließlich wurden zunächst die Pendentifs, dann die Kuppel mit Mosaiken ausgestattet (Abb. 46): Im Rund der Kuppel eine große Deesis, Christus thronend, flankiert von Maria und Johannes dem Täufer (Abb. 47), sowie den Aposteln und Paulus, darunter Lünetten mit heiligen Bischöfen und Patriarchen, darüber Engel mit Passionswerkzeugen, in der Laterne Gottvater in einer Engelsglorie, in den Pendentifs die vier Evangelisten – ein christologisch-ekklesiologisches Programm, ohne spezifischen Bezug zum eigentlichen Kirchenpatron.¹²⁰ In den gleichen Jahren, auf Drängen der Kannoniker und aus der liturgischen Notwendigkeit heraus, den Gläubigen eine genügende Anzahl von Altären zur Verehrung des Kirchenpatrons zu Verfügung zu stellen, wurden dem Hl. Petrus insgesamt sechs Altäre an den Außenseiten der Kuppelfeiler geweiht und diese mit den entsprechenden Altarbildern ausgestattet.¹²¹ Es handelt sich um Szenen aus der Vita des Heiligen, denen mit Ausnahme der „Navicella“ keine

116 Das aus der Tradition mittelalterlicher Biblexegese geläufige und im 17. Jahrhundert nach wie vor gültige Modell des vierfachen Schriftsinns liegt hier zugrunde. Es hat in Theorie und Praxis der Barockliteratur eine Ausweitung und Umdeutung erfahren; dazu etwa Preimesberger 1983, wie Anm. 195, S. 48–50. Zum System des mehrfachen Schriftsinns und zur Anagoge, der Erläuterung eines Textes durch Hineinlegen eines höheren Schriftsinns, als Figur der literarischen Rhetorik vgl. Lausberg, wie Anm. 48, I, S. 444–445; und vor allem die Artikel von W. FREYTAG, „Allegorie, Allegorese“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von G. Ueding, bisher 1 Band, Tübingen 1992, Sp. 330–392; und M. KIENPOINTER, „Anagoge“, ebenda, I, Sp. 472–479, mit weiterer Literatur.

117 Ein solch abstraktes, zunächst begrifflich gefaßtes Konzept, das Alexander VII. seinen Plänen für die Ausstattung von St. Peter zugrunde legte, ist uns in einer eigenhändigen Skizze des Papstes überliefert. Alexander notierte hier die Namen von Petrus, Karl dem Großen und Konstantin und überschrieb die durch Gedankenlinien verbundenen Namen mit dem Wort ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ. Die Zeichnung bei G. MORELLO, I rapporti tra Alessandro VII e Gian Lorenzo Bernini negli autografi del Papa, in: *Documentary Culture*, wie Anm. 15, S. 185–207, vgl. S. 206 und Abb. 23. Den Planungen Urbans VIII. lag ein komplexes System von „Bedeutungen“ zugrunde, die

sich am besten durch eine Reihe von Begriffspaaren fassen lassen: Christus-Apollo, Petrus-Aeneas, Troia-Rom, Salomon-David, sacerdotium-regnum.

118 Zit. nach den wichtigen Beobachtungen von Reinhardt, S. 144.

119 Siebenhüner, S. 268–284, bes. S. 274–275; so auch K. SCHWAGER, Zu Giacomo della Portas Entwurf für die Cappella dei Principi in Florenz, in: *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, hrsg. von K. Gütthlein/F. Matsche, Worms 1993, S. 146–167, bes. S. 163 Anm. 82. Zur Cappella Clementina vgl. Chapel/Chandler Kirwin, bes. S. 128–138; M. C. ABROMSON, *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592–1605): A documented study*, PhD, Columbia University 1976, S. 62–81; S. MACIOCE, *Undique Splendens. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592–1605)*, Rom 1990, S. 105–111.

120 Zu den Kuppelmosaiken Siebenhüner, S. 292; Macioce, wie Anm. 119, S. 109–111; Abromson, wie Anm. 119, S. 81–84.

121 Dargestellt wurden „Tod der Saphira“, „Kreuzigung Petri“, „Sturz des Simon Mago“, „Lahmenheilung Petri“, „Auferweckung Tabithas“ und die „Navicella“; vgl. Siebenhüner, S. 294–295; sie lassen sich auf seinem Schema, S. 296, gut erkennen. Zur Deutung ausführlich Chapel/Chandler Kirwin; Chandler Kirwin 1985, wie Anm. 20; vgl. auch Macioce, wie Anm. 119, S. 108.



46. Blick in die Kuppel von St. Peter

besondere dogmatische Bedeutung im Sinne des Primates Petri und der Legitimation der römischen Bischöfe zukommt. Vor allem die „Schlüsselübergabe“ fehlt. Sie war vielleicht für einen der beiden Altäre des nordöstlichen Kuppelpfeilers vorgesehen, wurde jedoch nicht ausgeführt.¹²² Auch diese Altäre sind auf Grund ihrer Lage nur bedingt als „sinnstiftend“ im Zusammenhang des gesamten Kirchenraumes aufzufassen. Für diesen war allein die unter

Paul V. angebrachte, monumentale Inschrift am Fuß des Kuppeltamburs, mit den zentralen Worten aus Matthäus 16.18–19 wirksam: „TU ES PETRUS ET SUPER HANC PE-

122 Siebenhüner, S. 299. Zur „Navicella“ Bernardo Castellors Chapel/ Chandler Kirwin, S. 144–146. Sie wurde 1628 durch eine Darstellung gleichen Themas von Lanfranco ersetzt; vgl. dazu *Disegni di Giovanni Lanfranco* (1582–1647), Ausst. Kat., bearb. von E. SCHLEIER, Florenz 1983, S. 127–134, Nr. XXIV.



47. Kuppelmosaik (nach Entwürfen des Cavaliere d'Arpino), Deesis

TRAM AEDIFICABO ECCLESIAM MEAM ET TIBI DABO CLAVES REGNI COELORUM“.

Die entscheidenden Akzente im Sinne einer programmatischen Ausstattung des Neubaus sollte dann in der Tat erst Urban VIII. setzen, und wie sehr der gewaltige Kirchenraum nach einer Ausstattung vor allem seines kultischen Zentrums verlangte, spricht eindrucksvoll aus einer genau dieser Frage gewidmeten Abhandlung Papiro Bartolis: „... et in particolare pare che si debbia fare questa riflessione, che la vastità di si gran fabrica di detto Tempio sia fatta principalmente per venerazione [sic] tanto maggiormente le Sante Reliquie delli Corpi de i gloriosissimi Apostoli Pietro, e Paolo, e che la grandezza, et magnificenza di fuori di detto Tempio debbia denotare doversi poi ritrovare maggior grandezza, magnificenza di dentro, massimo nel

luogo sono dette Sante Reliquie ... il Tempio si fa si meraviglioso per honorar l'Altare ... parche si debbia con ogni ragione procurare di abbellir, e decorare in modo detto luogo, che detto Altare debbia rendere assai maggior meraviglia, et ammiratione, e devotione de qualsivoglia altra notabile cosa di detto Tempio ...“.¹²³

123 Zu der an Paul V. gerichteten Abhandlung Bartolis vgl. Anm. 182, das Zitat fol. 12. Vgl. auch den anekdotisch gefärbten Bericht Domenico Berninis, S. 37–38, mit den prophetischen Worten Annibale Carraccis: „Credete a me, ch'egli hà pure da venire un prodigioso ingegno, che in quel mezzo, & in quel fondo hà da fare due gran Moli proporzionate alla vastità di questo Tempio“. Angeblich im Beisein des jungen Bernini gesprochen, soll dieser geantwortet haben: „Oh fussi quello pur io, e si avverasse in me sì bel presagio“.



48. Hochaltarziborium und Grabmal Urbans VIII.

1. Das Grabmal Urbans VIII.

Beinahe gleichzeitig mit dem Ziborium, jedoch spätestens seit 1627 plante der Papst seine Grablege in St. Peter (Abb. 48).¹²⁴ Auch dieses Projekt, dessen Vollendung sich dann noch bis 1647 hinziehen sollte, lag von Anbeginn an in allen wesentlichen Zügen fest, und seiner Bedeutung gemäß betraute Urban seinen *coppiere* Angelo Giori mit „cura e soprintendenza“ desselben.¹²⁵ Das bronzene Grabmal sollte gemeinsam mit dem Grabmal Pauls III. in den seitlichen Nischen der Westtribuna, den päpstlichen Thron im Scheitel der Apsis flankierend, errichtet werden. Bereits im Dezember 1628 wurde das ebenfalls bronzene Grabmonument Pauls III. vom südöstlichen Kuppelpfeiler in die südliche Nische der Tribuna übertragen.¹²⁶ Zu diesem Zeitpunkt war auch die Planung für das Grabmal Urbans VIII. bereits weit fortgeschritten, wie zwei heute in Wien (Abb. 50) bzw. Windsor Castle befindliche, großformatige Zeichnungen dokumentieren.¹²⁷

Ein Herrschaftszeichen

Wohl im April 1631 war die bronzene Statue des Papstes vollendet und noch im August des gleichen Jahres wurde sie an dem ihr vorbestimmten Ort in der Tribuna aufgestellt: Auf hohem Sockel thronend, in der Erscheinung wie de facto eine Ehrenstatue des regierenden Papstes in St. Peter.¹²⁸ An diesem Ort fürwahr ein ebenso ungeheurer wie bedeutungsvoller Vorgang, der in der Forschung bis-

lang noch nicht bemerkt wurde, jedoch die Gestalt des Monuments in der Tat entscheidend bestimmt hat.

Die Aufstellung der Statue im August 1631 ist durch einen Bericht des venezianischen Botschafters gesichert.¹²⁹ Das bronzene Bildnis Urbans war also von Anfang an „zur Aufstellung schon zu Lebzeiten und damit zu einer Funktion als Herrschaftszeichen bestimmt“.¹³⁰ Die thronende, doppelt lebensgroße Gestalt des Papstes (Abb. 49), mit dem Triregnum als Auszeichnung seiner weltlichen Macht und dem kraftvollen Gestus der Rechten, der Segensgruß und herrscherliche *adlocutio* in sich birgt, gehört unzweifel-

124 Bereits im Januar 1628 die Zahlungen für die Errichtung von „ponti per fare il disegno del deposito di Nostro Signore“; vgl. Pollak, II, S. 586, Reg. 2358, 2359; vgl. die Zeichnungen bei Thelen/Corpus, C35, C36. Zum Grabmal vgl. vor allem die Dokumente bei Pollak, II, S. 586–611; sowie die Überlegungen von Kauffmann, S. 109–135, und Borgolte, S. 313–316; vgl. auch Frascetti, S. 154–159; Lubowski, wie Anm. 20, S. 87–89; Wittkower, S. 252–253, Nr. 30; E. PANOFSKY, *Mors Vitae Testimonium. The positive aspect of death in Renaissance and Baroque Iconography*, in: *Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für L. Heydenreich*, München 1964, S. 221–236, bes. 221–222; C. WILKINSON, *The iconography of Bernini's tomb of Urban VIII*, in: *L'Arte*, IV, 1971, S. 54–68; A. SCHIAVO, *Iscrizioni inedite del monumento di Urbano VIII*, in: *Studi Romani*, XIX, 1971, S. 307–308; J. BERNSTOCK, *Five sepulchral monuments by Gian Lorenzo Bernini*, PhD, Columbia University 1979 (war mir nicht zugänglich); Borsi, wie Anm. 20, S. 296, Nr. 10; Chandler Kirwin/Fehl 1980–1981, wie Anm. 20, S. 328–329, 351–369; Bernini in Vaticano, S. 108–110, 315–317; *Drawings by Gianlorenzo Bernini*, wie Anm. 12, S. 62–71; O. RAGGIO, *Bernini and the collection of Cardinal Flavio Chigi*, in: *Apollo*, 1983, 117, S. 368–379; Chandler Kirwin 1983–1984, wie Anm. 20, S. 60–65; Worsdale, wie Anm. 94, S. 29–32, 82–84, Nr. 17–18; G. ARBORE POPESCU, *Bernini e la stilistica della morte*, in: *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, hrsg. von M. Fagiolo, Rom 1987, S. 173–184; P. FEHL, *L'umiltà cristiana e il monumento sontuoso: la tomba di Urbano VIII del Bernini*, ebenda, S. 185–207.

125 Die Abschlußrechnung sämtlicher Arbeiten erfolgte im Januar–Februar 1947; vgl. Wittkower, S. 252–253; Bernini in Vaticano, S. 315–316; der Vertrag mit Bernini vom 20. Mai 1644, der die Vollendung des Grabmales innerhalb von drei Jahren vorsieht, bei Pollak, II, S. 608–610, Reg. 2453. Zur Rolle Angelo Gioris vgl. Kauffmann, S. 121; Schiavo, wie Anm. 124, S. 308; Chandler Kirwin/Fehl 1980/1981, wie Anm. 20, S. 354; und die Dokumente bei Pollak, II, bes. S. 594–595, Reg. 2390, 2392.

126 Pollak, II, S. 589, Reg. 2376, 2377; zum Grabmal Pauls III. ausführlich W. GRAMBERG, *Guglielmo della Porta's Grabmal für Paul III. Farnese in St. Peter*, in: *RömJbKg*, XXI, 1984, S. 253–364; zuletzt Borgolte, S. 297–300; C. THOENES, „Peregrinae naturae cursum“. Zum Grabmal Pauls III., in: *Festschrift für H. Biermann*, Weinheim 1990, S. 129–141. Beldon Scott, S. 6, hat auf die Vorbildfunktion Pauls III. und der Farnese für Urban VIII. hingewiesen und betont, daß hierin mindestens ein Grund für die Wahl des Farnesegrabes als Gegenüber zu sehen ist.

127 Dazu bes. Thelen/Corpus, C35, C36; Kauffmann, S. 113.

128 Pollak, II, S. 599–603, Reg. 2402–2420.

129 Der Bericht des venezianischen Botschafters vom 16. August 1631 bei F. Hammond, *Bernini and others in venetian ambassadorial dispatches 1623–1644*, in: *Source*, IV, 1984, 1, S. 30–35, vgl. S. 32, 34, Dok. 5: „Conchiuderò con la narrativa di un'accidente successo à caso, che nel giorno, che D. Taddeo hà trionfato, è stata riposta la statua del Papa sopra la sua sepoltura, onde il trionfo dell'ambitione non è stato libero dal ricordo di quello della morte“. Die Interpretation des den Barberini wenig wohlgesonnenen venezianischen Botschafters geht an den Intentionen des Papstes und der tatsächlichen Wirkung der Statue vorbei, die genau in die entgegengesetzte Richtung zielten. Auch Baglione erwähnt sie bereits in loco, vgl. G. BAGLIONE, *Le Nove Chiese di Roma* (Rom 1639), kommentierte Ausgabe hrsg. von L. Barroero, Rom 1990, S. 61: „A man manco evvi il luogo del diposito del felicissimo Papa Urbano VIII dove è la statua del Papa maggiore del naturale due volte, in atto che dà la benedizione, con altri ornamenti di metallo, e vi sono due statue di marmo maggiori del vivo anch'esse, che ora si vanno terminando di mano del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino“. Die „ornamenti di metallo“ und die beiden Tugenden sind tatsächlich zum großen Teil erst nach dem Tode des Papstes zur Ausführung gelangt; vgl. dazu im folgenden. Ein von Pollak, II, S. 603–604, Reg. 2421, publiziertes Dokument vom 4. Juli 1644 kann nicht als terminus ante quem der Aufstellung der Statue angesehen werden (so Brauer/Wittkower, S. 24 und Anm. 2). Auf welche Arbeiten sich die Zahlung genau bezieht bleibt unklar: „... fu fatto un mandato di scudi 50 a Gius. Drei a conto delli lavori di muratore che fa fare per il deposito ... cioè della portatura della statua di bronzo“.

130 Zitiert nach Reinhardt, S. 157, der jedoch annimmt, zur Aufstellung zu Lebzeiten sei es dann nicht gekommen, ja die kapitolinische Ehrenstatue sei der vatikanischen vorausgegangen.



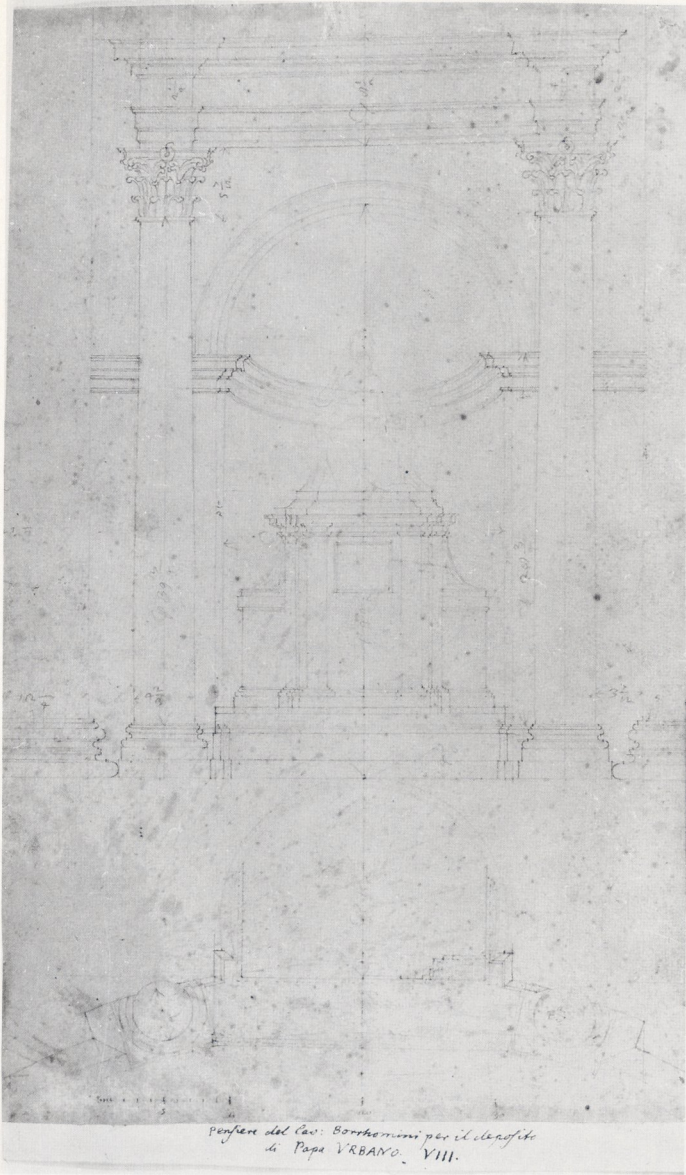
49. Gian Lorenzo Bernini, Grabmal Urbans VIII.

haft zur Gattung päpstlicher Ehrenstatuen, die vor allem seit dem Pontifikat Julius' II. im Gebiet des Kirchenstaates und als Stiftung des römischen Senates auf dem Kapitol weit verbreitet waren.¹³¹ Die Wirkungsmächtigkeit solcher Statuen, als stellvertretende Bildnisse des Herrschers, dokumentieren eindrucksvoll die z. T. heftigen Angriffe gegen sie, und hier sei nur an die Zerstörung der Statue Julius' II. in Bologna oder die Enthauptung der kapitolinischen Statue Pauls IV. erinnert.¹³²

131 Zur Gattung der Ehrenstatue mit einer Zusammenstellung von Denkmälern vgl. Borboni, S. 231–326; und die grundlegenden Untersuchungen von Hager und Butzek; Butzek, bes. S. 72–73, hat für päpstliche Grab-, Ehren- und Herrschaftsstatuen den Oberbegriff Repräsentationsstatue gewählt. Ich halte für alle päpstlichen Statuen, die nicht als Grabstatue anzusprechen sind, am Terminus der Ehrenstatue fest, da Wirkung und Funktion stets in dieselbe Richtung zielen, unabhängig davon, ob der Papst die Statue in Einzelfällen selbst bezahlte.

Die Aufstellung der Statue Urbans VIII. in St. Peter ließ sich zu Lebzeiten wohl nur durch den transitorischen Charakter des Monuments, als in der Ausführung begriffenes Grabmal rechtfertigen. Ein wohlberechnetes „Provisorium“, das seiner Erscheinung nach tatsächlich 13 Jahren lang, bis zum Ende des Pontifikats, als vollgültige Ehrenstatue wirksam war und von dem uns Borrominis erster Entwurf in der Albertina und Castellis Zeichnung des Barb. Lat. 4409 einen guten Eindruck vermitteln. In dem Blatt Borrominis (Abb. 50) ist lediglich der hochaufragende, fein profilierte Sockel im Nischenrund eingezeichnet und die Statue des Papstes in zarten Umrißlinien ange-

132 Zur Statue Julius' II. vgl. Butzek, S. 77–101, 335–354, zur Zerstörung bes. S. 93–98; zur Statue Pauls IV. vgl. ebenda, S. 253–280, 458–474, zur Zerstörung bes. S. 276–279.



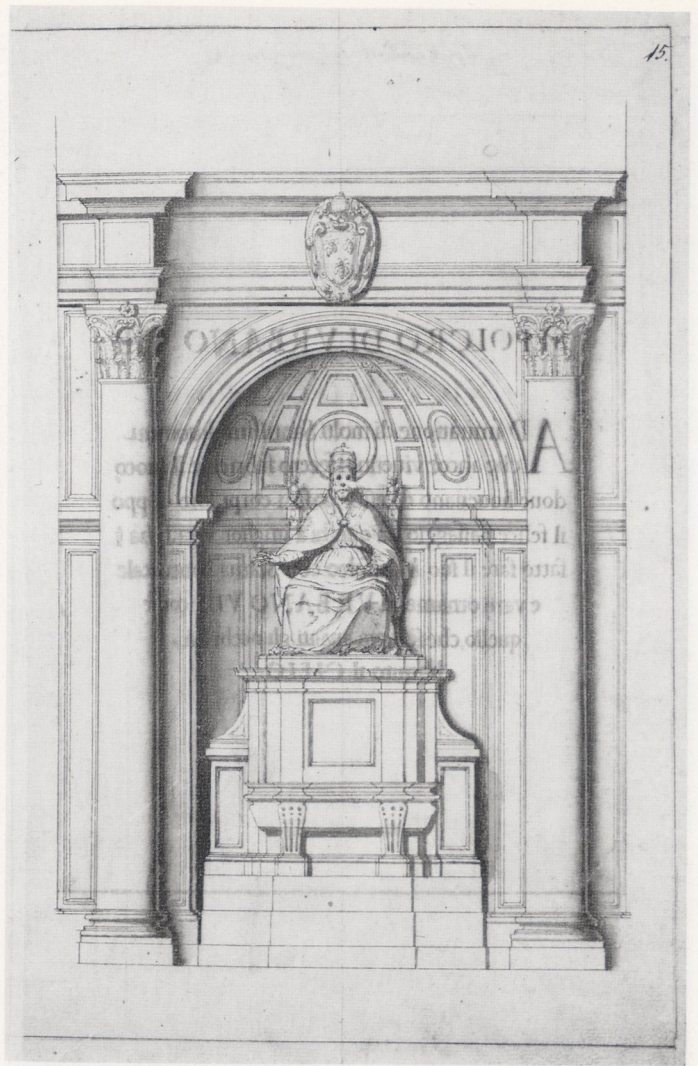
50. Francesco Borromini, Zeichnerische Aufnahme der nördlichen Ädikulaische mit Statuensockel und nur angedeuteter Papststatue, Wien, Albertina (C35)

deutet.¹³³ In der Zeichnung Castellis (Abb. 51) ist dann bereits der Sarkophag eingetragen.¹³⁴

In der Tat waren die Arbeiten am Grabmal nach der Aufstellung der Papststatue für die gesamten dreißiger Jahre fast vollständig zum Erliegen gekommen. Erst 1639 wurden die noch fehlenden Teile, der Sarkophag mit seinen bronzenen Applikationen und der Gestalt des geflügelten Todes sowie die beiden marmornen Tugenden, ernsthaft in Angriff genommen.¹³⁵ Erst jetzt, als der Sarkophag mit

¹³³ Thelen/Corpus, C35.

¹³⁴ B.A.V., Barb. Lat. 4409, *Prospetti, e Piante di tutti gl'Edificii eretti, sì dentro, come fuori di Roma dalla felice memoria d'Urbano VIII, disegnati da Domenico Castelli*, fol. 15. Die Beischrift bemerkt beinahe entschuldigend: „Ad imitatione di molti Santissimi huomini che ancor



51. Domenico Castelli, Grabmal Urbans VIII., B. A. V., Barb. Lat. 4409, fol. 15r

den flankierenden Tugenden von „Iustitia“ und „Caritas“ dem Sockel vorgeblendet wurde, trat der Grabmalsaspekt hinzu.

Der Tod trägt eben den Namen Urbans in den „Libro del Paragone“ ein, in Funktion und Habitus der *Historia* verwandt, um ihn so, in den unvergänglichen Stein gegraben, mit dem seiner ruhmvollen Vorgänger der Vergäng-

viventi si fecero fabricare il luogo dove havevano da esser posti i corpi loro doppo il felice passaggio da questa a miglior vita, si ha fatto fare il suo Mausoleo con Statua Pontificale e varii ornamenti URBANO VIII come quello, che sempre avanti gli occhi ha havuto il cielo“. Zu den Zeichnungen des Codex vgl. zuletzt *L'Arte degli Anni Santi. Roma 1300–1875*, Atlante hrsg. von M. FAGIOLO/M.L. MADONNA, Mailand 1985, S. 232–240; C. BAGGIO/G. CURCIO/P. ZAMPA, *I disegni di Domenico Castelli in un codice barberiniano in Vaticano*, in: *Il Disegno di Architettura*, 1989, S. 14–15, mit einer Liste der Zeichnungen.

¹³⁵ Vgl. die Dokumente bei Pollak, II, S. 604–610, Reg. 2425–2453; zur Chronologie zusammenfassend Wittkower, S. 252–253, Nr. 30.

lichkeit zu entreißen.¹³⁶ Zu dieser ingeniosen Formulierung war Bernini erst im Verlauf der Planungen gelangt. Der erste Entwurf zeigt die Gestalt des Todes auf dem Sarkophagdeckel ruhend, darüber eine einfache Inschriftenkartusche.¹³⁷ In einem nächsten Stadium sollte der Tod die Inschrift vorweisen, und somit ein szenischer Zusammenhang entstehen.¹³⁸ Erst im Ausführungsentwurf ist es der Tod selbst, der den Namen des Verstorbenen in den Stein eingräbt und so gleichsam die Überwindung seiner selbst durch den Ruhm des Verstorbenen veranschaulicht: „Così la Morte che toglie la vita all’uomo; non ha forza di togli l’honore, che però disse Hierocle, che gli Eroi hanno titolo d’Illustri, perchè lo splendore della virtù mai non tramonta; e ciò non per altro, se no per far lume ai Posterì ancor fra le tenebre della morte ...“.¹³⁹

Von dem Ruhm Urbans VIII. zu künden und ihn in aeternam zu bewahren, war ganz wesentlich die Funktion seines Grabmals. Wie die voraufgegangene Analyse gezeigt hat, steckt in seinem Kern eine päpstliche Ehrenstatue. Innerhalb der jedem Grabmal a priori innewohnenden Dialektik von *sepulcrum* und *monumentum* war so der entscheidende Akzent von vornherein auf letzteren Aspekt gelegt.¹⁴⁰

Ist bereits seit dem späten 15. Jahrhundert eine typologische Verschmelzung von päpstlicher Grab- und Ehrenstatue zu beobachten, so ließen der hochaufragende Sockel und die zunächst fehlenden „Attribute“ des Grabmales das Monument Urbans VIII. dezidiert als Ehrenstatue erscheinen. Dies macht vor allem ein Vergleich mit den Grabmälern Innozenz’ VIII. und Gregors XIII. deutlich, die neben dem

Grabmal Pauls III. als wichtigste ikonographische Vorbilder gelten dürften. Auch hier erscheint der mit der Tiara gekrönte Papst thronend, mit mächtig ausgreifender Rechter und von weiblichen Tugendallegorien umgeben. Doch ist in beiden Fällen die Funktion der Statue als Auszeichnung des Grabes von vornherein durch den Kontext betont. Am Grabmal Innozenz’ VIII. (Abb. 52) erscheint neben der thronenden Gestalt auch der auf dem Sarkophag aufgebahrte, tote Papst.¹⁴¹ Die Wesenheiten von *monumentum* und *sepulcrum* sind hier in zwei Gestalten aufgehoben. Die Statue Gregors XIII. (Abb. 53) thront über einem mächtigen Unterbau, der in seiner Gesamtheit als Sarkophag zu lesen ist.¹⁴² Die bei Urban VIII. so anschauliche Inkorporation des der Gattung der Ehrenstatue angehörenden Statuensockels ist dagegen vor allem am Grabmal Pauls III. (Abb. 54) vorgebildet, wenngleich hier das Motiv durch die zwischen eigentlichem Sockel und Statue eingeschoben, von der Tomba Solis stammenden Bauelemente weniger deutlich hervortritt.¹⁴³ Einen in unserem Kontext wichtigen Sonderfall bildet die von Ambrogio Bonvicino ausgeführte Ehrenstatue Urbans VII. in S. Maria sopra Minerva

136 Zur Gestalt des Todes vgl. vor allem Kauffmann, S. 115–122, ebenda, S. 119, zur *Historia*. Das Buch wird in einem von Pollak, II, S. 606, Reg. 2446, publizierten Dokument vom 16. 12. 1643 als „Libro del Paragone“ bezeichnet. Kauffmann, S. 118, hat dies im Sinne einer Ruhmesliste, eines Ehrenbuches interpretiert. In dem zitierten Dokument dürfte allerdings das Material des aus schwarzem Marmor gefertigten Buches gemeint sein. Zweifellos ist jedoch das Buch, in dem außer dem Namen Urbans noch derjenige Clemens VIII. erkennbar wird, als ein solches Ehrenbuch zu lesen. Schiavo, wie Anm. 124, S. 308, hat zuerst darauf hingewiesen, daß hier in der Tat der Name des Aldobrandinipapstes und nicht derjenige Gregors XV. erscheint.

137 Zur Zeichnung Borrominis vgl. Thelen/Corpus, C36.

138 Pollak, II, S. 601–602, Reg. 2410: „E per la morte di metallo che va sopra la cassa e reggia la cartella dove sarà scritta il nome di N.S. costerà 1000 scudi“.

139 Borboni, S. 202; zit. schon bei Kauffmann, S. 121 Anm. 77.

140 Zu *sepulcrum* und *monumentum* etwa I. Herklotz, „Sepulcra“ e „Monumenta“ del Medioevo, Rom 1990². Vgl. auch den interessanten Brief Fulvio Orsinis an Kardinal Alessandro Farnese vom 6. Oktober 1588, in dem es um die Formulierung seiner Stifter- und Grabinschrift im Gesù geht; publiziert bei C. ROBERTSON, *Il Gran Cardinale. Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven/London 1992, S. 184, 314, Nr. 136.

141 Zum Grabmal Innozenz VIII. vgl. L. D. ETTLINGER, *Antonio and Piero Pollaiuolo*, Oxford/New York 1978, S. 54–56, 151–152, Nr. 21; Borgolte, S. 287–288; vgl. jetzt ausführlich E. M. FRANK, *Pollaiuolo Studies*, PhD, New York University 1988, S. 123–299, zum Typus der Sitzstatue, S. 191–209; ders., Pollaiuolo’s tomb of Innocent VIII, in: *Verrocchio and late Quattrocento Italian Sculpture, Acts of two conferences commemorating the fifth centenary of Verrocchio’s death*, hrsg. von S. Bule/A. Phipps Darr/F. Superbi Gioffredi, Florenz 1992, S. 321–342. Es gelangte als einziges Grabmal der alten Basilika in Neu-St. Peter zur Aufstellung und mag Urban allein durch seine Ausführung in Bronze besonders interessiert haben. Tatsächlich hatte die Congregazione della Fabbrica 1617 Maffeo und den Kardinal Francesco Maria del Monte beauftragt, einen geeigneten Aufstellungsort für das Grabmal in Neu-St. Peter zu bestimmen; dazu Ważbiński, wie Anm. 18, S. 150 und Anm. 63. In dieser Aufstellung wurde die Anordnung der beiden Bildnisse vertauscht. Ursprünglich erschien der Sarkophag mit der Liegefigur über der thronenden Gestalt. Die alte Aufstellung ist in einer Zeichnung Heemskercks überliefert.

142 Zum ursprünglichen Grabmal Gregors XIII. vgl. J. KRÜGER, Das ursprüngliche Grabmal Gregors XIII. in St. Peter in Rom, in: *Korrespondenzblatt. Collegium Germanicum et Hungaricum*, XCV, 1986, S. 41–59; Borgolte, S. 303–305. Das Grabmal wurde im 18. Jahrhundert durch ein Werk Camillo Rusconis ersetzt. Seine ursprüngliche Gestalt ist in einer Zeichnung Ciro Ferris in den Uffizien (UA3660) und verschiedenen gestochenen Ansichten überliefert. Eine ähnliche Anordnung zeigt auch das nach einem Entwurf Pirro Ligorios ausgeführte Grabmal Pauls IV. in der Cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva, mit der von Giacomo Cassignola ausgeführten Statue des Papstes; zu diesem Grabmal Butzek, S. 542; Pressouyre, wie Anm. 4, I, S. 168, 181–182; Borgolte, S. 301–302; G. PALMERIO/G. VILLETI, *Storia Edilizia a S. Maria sopra Minerva in Roma 1275–1870*, Rom 1989, S. 160.

143 Zum Grabmal Pauls III. vgl. Anm. 126. Zu Funktion und Bedeutung des Statuensockels am Grabmal Alexanders VII., ganz in diesem Sinne, vgl. K. ZOLLIKOFER, *Berninis Grabmal für Alexander VII. Fiktion und Repräsentation*, Worms 1994, bes. S. 97–114.



52. Antonio und Piero Pollaiuolo, Grabmal Innozenz' VIII., St. Peter

(Abb. 55).¹⁴⁴ Sie wurde 1617 von der Compagnia dell'Annunziata in der Kapelle der Bruderschaft errichtet. Der Erscheinung wie der Inschrift nach handelt es sich zweifelsfrei um eine päpstliche Ehrenstatue. Nichts deutet darauf hin, daß der Castagnipapst in der Kapelle tatsächlich auch begrabener wurde. Auch hier eine Ehrenstatue am Ort des Begräbnisses, deren Aufstellung jedoch erst nach dem Tode des Papstes erfolgte.

¹⁴⁴ Zur Statue Urbans VII. vgl. Hager, S. 56, Nr. 42; Butzek, S. 545; Fruhan, wie Anm. 7, S. 141–142; Maniello Cardone, wie Anm. 186, S. 104 und Anm. 24 (mit den Dokumenten für 1617); Borgolte, S. 312–313; Palmerio/Villett, wie Anm. 142, S. 151–152.



53. Prospero Antichi, Grabmal Gregors XIII., ehemals St. Peter, Stich von Hieronymus Frezza (aus Buonanni 1696, Taf. 33)

Eine mit der vatikanischen wohl weitgehend identische, vielleicht sogar nach demselben Modell gegossene Statue Urbans VIII. wurde im Oktober 1632 nach Velletri verbracht und dort 1633 auf der Piazza del Trivio aufgestellt.¹⁴⁵ Sie wurde 1798, bei der Invasion französischer Truppen zerstört und scheint in keiner bildlichen Darstellung überliefert zu sein. Eine weitere Ehrenstatue wurde

¹⁴⁵ Dazu Frascchetti, S. 147; Hager, S. 60, Nr. 51; V. MARTINELLI, *I Ritratti di Pontefici di G. L. Bernini*, Rom 1956, S. 36; Kauffmann, S. 133; vgl. die Notiz bei G. GIGLI, *Diario Romano (1608–1670)*, hrsg. von G. Ricciotti, Rom 1958, S. 132: „Ottobre 1632. Nelli ultimi giorni di Ottobre fu condotta da Roma a Velletri una Statua di bronzo di Papa Urbano 8°, la quale hanno fatto fare li Velletrani per mostrarsi grati al Papa, il quale li ha fatto un lor Cittadino Cardinale, che è Marco [Marzio] Ginetti, il primo che sia stato Cardinale di quel paese, et anco per esser stati soccorsi dal Papa di molte Rubbia di grano, altramente dicono, che si sarebbero morti di fame“. Vgl. auch B. THEULI, *Theatro Historico di Velletri*, Velletri



1640 auf dem Kapitol errichtet (Abb. 56), wenngleich der römische Senat 1590, im Anschluß an die Tumulte der Sedisvakanz Sixtus' V., beschlossen hatte, lebenden Päpsten

1644 (Fotomechanischer Nachdruck, Bologna 1968), S. 260. In der Tat dürfte die Errichtung der Statue vor allem auf Betreiben Marzio Ginettis beschlossen worden sein, vielleicht auch mit seiner finanziellen Unterstützung. Ihre Aufstellung wurde bereits 1627 beschlossen, ihre Ausführung also beinahe gleichzeitig mit der vatikanischen geplant. Eine Notiz Passeris, wie Anm. 171, S. 252 („gettaron le due figure del Pontefice Urbano a sedere in atto di dar la benedizione“), und ein von Pollak publiziertes Dokument deuten darauf hin, daß beide Statuen gleichzeitig und möglicherweise nach demselben Modell gegossen wurden. Pollak, II, S. 603, Reg. 2420: „Ad Agostino Radi scarpellino Scudi 65 per tanti che importa un suo conto di lavori fatti di peperino per il Cielo del forno della fornace dove si fonde il metallo alla fonderia vecchia per fare le due statue di bronzo di Nostro Signore“.

keine Statuen mehr zu setzen.¹⁴⁶ Dieses Dekret war dann auch in Form einer marmornen Inschrift auf dem Kapitol angebracht worden.¹⁴⁷ In der Tat hatte Urban, auf „Bitte“ der Konservatoren, eben diesen Beschluß durch eine Breve vom 15. Januar 1634 aufgehoben, da „ein Papst, so wie er einer sei, hiermit nicht gemeint sei könne“, so daß 1635 die Stiftung der zunächst ebenfalls in Bronze geplanten Sta-

146 Zur Statue Urbans vgl. L. GUIDICIONI, *Adlocutio Capitolina Statuam positam Urbano VIII. Pont. Max. vetere instituto Maiorem*, Rom 1640 (ex Typographia Reverendae Camerae Apostolicae); Borboni, S. 265–272, ebenda, nach S. 266, die gestochene Ansicht mit dem ursprünglichen Sockel; Frascetti, S. 151–154; Hager, S. 60–62, Nr. 52; Pollak, I, S. 338–341, Reg. 978–986; Kauffmann, S. 133–135; Wittkower, S. 258–259, Nr. 38.

147 Zu dem Dekret vom 28. 8. 1590 vgl. Butzek, S. 308–314, 502–503, Dok. CXLI.



55. Ambrogio Bonvicino, Ehrenstatue Urbans VII., Rom, S. Maria sopra Minerva, Cappella dell'Annunziata

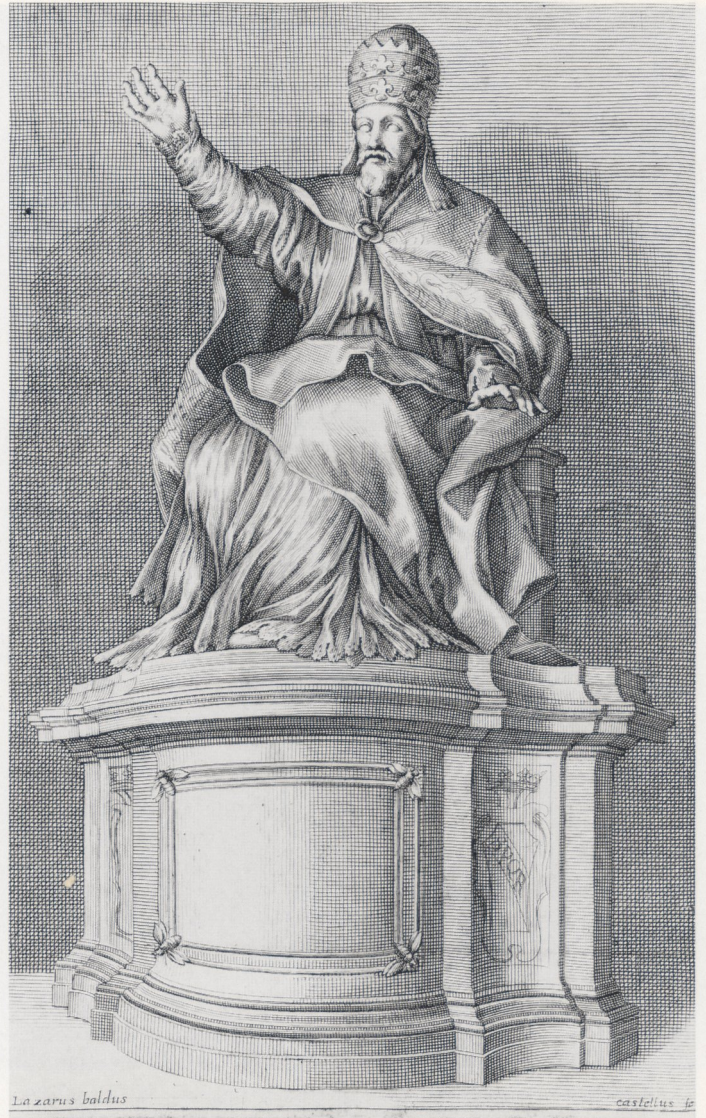
tue beschlossen werden konnte.¹⁴⁸ Am 24. Juni 1640 wurde die dann in Marmor und weitgehend von der Werkstatt Berninis ausgeführte Statue zu nächstlicher Stunde und unter starker Bewachung auf das Kapitol verbracht, da man offensichtlich Übergriffe gegen das Bildnis des in den letzten Regierungsjahren vor allem wegen seiner Steuerpolitik zunehmend unbeliebten Barberinipapstes befürchtete.¹⁴⁹

Die „Durchsetzung“ der kapitolinischen Ehrenstatue schon zu Lebzeiten und die bewußte Inszenierung des vaticanischen Bronzebildes als solche legen beredtes Zeugnis ab von einem unbedingten, übersteigerten Machtwillen des Papstes und seinem Wunsch diesem monumentalen Ausdruck zu verleihen.

Die Aufstellung der bronzenen Statue in St. Peter ist in direktem Zusammenhang mit der Errichtung des Ziboriums zu sehen. Beide sind als Herrschaftszeichen Urbans

148 Zit. nach Hager, S. 61. Vgl. die Dokumente bei Pollak, I, S. 338–339, Reg. 978, 979, die beide von einer „statua di bronzo“ sprechen. Nussdorfer, wie Anm. 1, S. 181–182, hat m. E. nach die Rolle des Papstes stark unterschätzt.

149 Pollak, I, S. 339–341, Reg. 980–986. Zu dem gesamten Vorgang vor allem Hager, S. 60–62, Nr. 52.



56. Gian Lorenzo Bernini, Kapitolinische Ehrenstatue Urbans VIII. mit ursprünglichem Sockel (aus Borboni 1661)

VIII. zu lesen, der die Weihe des Ortes ganz bewußt auch in den Dienst einer Sakralisierung persönlicher Herrschaft gestellt hat.

Eine Grablege *ad sepulcrum Sancti Petri*

Der unmittelbare Bezug zum Petrusgrab war für die Konzeption des Grabmales auch liturgisch von entscheidender Bedeutung. Ein wichtiger, bisher unbeachteter Avviso vom 16. Dezember 1628 berichtet im Zusammenhang des Grabmalprojektes, der Papst plane in der Tribuna seine Familienkapelle einzurichten: „... volendo anco sua Beatitudine come dicono, far detta Tribuna di San Pietro, capella et di Patronato della casa propria“.¹⁵⁰ Dahinter stand,

150 Der Avviso bei Frascchetti, S. 155 Anm. 1.

wenngleich in gewandelter Form, ganz unzweifelhaft die Idee der Cappella Julia.¹⁵¹

Tatsächlich wurde dann der gesamte Kuppelraum von St. Peter von den Barberini liturgisch vereinnahmt. Durch eine Bulle vom 18. Oktober 1631 bestätigte Urban die Errichtung von acht Kaplaneien an den auf Grottoniveau versenkten Altären der Kuppelpfeiler von St. Peter durch seinen weltlichen Nepoten Taddeo Barberini. Die in unmittelbarer Nähe zum Petrusgrab gelegenen Altäre wurden so gleichsam „familiarisiert“.¹⁵² Daran läßt auch die Ausstattung der Kapellen keinen Zweifel. Die als fingierte Stuckreliefs behandelten Rahmungen der Bildfelder, die Kapitelle der den Altar flankierenden Säulen und das die Kapellen abschließende Bronzegitter sind überreich mit den Elementen von Barberiniheraldik und -emblemik geschmückt. Die gegen den Eingang gerichteten Wände des Altarraumes zeigen jeweils ein die gesamte Raumhöhe einnehmendes, in Grisaille ausgeführtes Barberiniwappen.

Die programmatische Verbindung eines Papstgrabes mit einer wichtigen Reliquie war in Alt-St. Peter etwa durch die Kapellen Pius' II. und Innozenz' VIII. vorgebildet.¹⁵³

151 Dazu Kap. I.2; zur Cappella Julia vgl. ausführlich Frommel wie Anm. 89. Der Plan einer Familiengrablage in St. Peter wohl zuletzt bei Gregor XIII. für die Cappella Gregoriana; Borgolte, S. 304.

152 C. WEBER, *Familienkanonikate und Patronatsbistümer. Ein Beitrag zur Geschichte von Adel und Klerus im neuzeitlichen Italien*, Berlin 1988, bes. S. 211–213, ebenda auch ausführlich zum Kontext einer solchen Stiftung. Vgl. auch Nicoletti, wie Anm. 1, Barb. Lat. 4731, S. 837, der berichtet, Urban selbst habe die Kaplaneien gestiftet: „... fabbricò parimente quattro Cappelle nella parte inferiore sotterranea de i medesimi pilastroni, chiamata le Grotte, (e vi fondò otto Capellanie chiamate Barberine), facendole Iuspatronato di Casa Barberina, e dotandole di buone entrate per la celebratione delle messe quotidiane, e per'l mantenimento delle supellettili sacre“. Vgl. dazu auch ebenda, S. 845. Weber nimmt an, die Kaplaneien hätten nur kurze Zeit bestanden. Tatsächlich läßt sich ihr „Funktionieren“ jedoch über einen langen Zeitraum dokumentieren; vgl. etwa B.A.V., Archivio Capitolare di S. Pietro, Sagrestia, Cappellanie Particolari, Vol. 17–26 (darauf werde ich an anderer Stelle detailliert eingehen). Zur Ausmalung der Kapellen vgl. die Dokumente bei Pollak, II, S. 521–529; P. SILVAN, I cicli pittorici delle Grotte Vaticane. Alcuni aspetti poco noti dell'opera di Giovanni Battista Ricci da Novara e di Carlo Pellegrini, in: *Arte Lombarda*, 1989, 90–91, S. 104–121.

153 Letztlich steht dahinter natürlich die durch den Liber Pontificalis verbürgte, ehrwürdige Tradition, schon die ersten Päpste hätten sich „iuxta corpus beati Petri“ bestatten lassen; dazu Borgolte, S. 15–21. Vgl. zur Konzeption der Grablegen Pius' II. und Innozenz' VIII. und ihrer liturgischen Einbindung vor allem C.L. FROMMEL, Francesco Del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II., I. Der Petersplatz und weitere römische Bauten Pius' II. Piccolomini, in: *RömJbKg*, XX, 1983, S. 107–154, bes. S. 141–144; und Frank 1988, wie Anm. 141, S. 286–291; Frank 1992, wie Anm. 141, S. 322–323, 339–340. Beide Anlagen waren durch die Aufzeichnungen von G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano*, nach dem Barb. Lat. 2733 hrsg. von R. NIGGL, Vatikanstadt 1972, gut überliefert und haben sicher das besondere Interesse Urbans VIII. gefunden, schon da Andreashaupt und Heilige Lanze nun in das Konzept des Kuppelraumes einbezogen wurden.

In beiden Fällen wurde das Grabmal dabei in einen direkten räumlichen Bezug zu der über dem Altar eingebrachten Reliquie, dem Haupt des Hl. Andreas bzw. der Spitze der Heiligen Lanze, gesetzt und durch die Stiftung von Seelenmessen liturgisch eingebunden. Beide Altäre waren ihrer Bedeutung gemäß durch ein Ziborium ausgezeichnet. Ihrer Konzeption nach gut vergleichbar sind auch die Cappella Sistina an S. Maria Maggiore und das Grabmal Martins V. in S. Giovanni in Laterano. Die Grablegen Pius' V. und Sixtus' V. sind unmittelbar auf die hochverehrten Krippenreliquien und den sich darüber erhebenden Papstaltar im Zentrum der Sistina ausgerichtet.¹⁵⁴ Die bronzene Grabplatte Martins V. lag im Mittelschiff der Lateransbasilika unmittelbar vor dem Hochaltar, in dessen Ziborium Urban V., in kostbaren Reliquiaren verwahrt, die Häupter der Apostelfürsten Petrus und Paulus eingebracht hatte.¹⁵⁵ Das Grabmal Urbans trat nun in vergleichbarer Weise zu den im Petrusgrab und in den Pfeilerreliquiaren des Kuppelraumes bewahrten Hauptreliquien von St. Peter in Beziehung. Durch die Stiftung der bereits erwähnten „Capellanie Barberine“ wurde es in einen liturgischen Raum einbezogen, der Kuppelraum und Tribuna umspannte und durch Sonne, Lorbeer und Bienen „eindeutig“ bezeichnet war.

Dem Grabmal des Papstes kam zugleich eine wichtige Funktion im größeren Kontext der Ausstattung von Neu-St. Peter zu, und wie sehr der Papst sie als Teil derselben betrachtete, geht allein daraus hervor, daß er die gesamten Kosten über die Camera Apostolica abrechnen ließ.¹⁵⁶ Durch die Wahl des Materials und den Ort der Aufstellung waren die Grablegen Pauls III. und Urbans VIII. (Abb. 57) direkt und unmittelbar anschaulich auf das Petrusgrab und

154 Zur Cappella Sistina vgl. K. SCHWAGER, Zur Bautätigkeit Sixtus V. an S. Maria Maggiore in Rom, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae* (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XVI), München 1961, S. 324–354; H. OST, Die Cappella Sistina in S. Maria Maggiore, in: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für G. Bandmann*, hrsg. von W. Busch/R. Hausscherr/E. Trier, Berlin 1978, S. 279–303; A. HERZ, The Sixtine and Pauline Tombs – Documents of the Counter-Reformation, in: *Storia dell'Arte*, 1981, 43, S. 241–262; und ausführlich S.F. OSTROW, *The Sistine Chapel at S. Maria Maggiore: Sixtus V and the Art of the Counter Reformation*, PhD, Princeton University 1987, bes. S. 164–260; zur malerischen Ausstattung vgl. auch A. ZUCCARI, *I Pittori di Sisto V*, Rom 1992, S. 9–46; *Roma di Sisto V. Le Arti e la Cultura*, hrsg. von M.L. Madonna, Rom 1993, S. 137–143.

155 Zum Grabmal Martins V. und seiner umstrittenen Zuschreibung an Donatello vgl. A.&D. ESCH, Die Grabplatte Martins V. und andere Importstücke in den Römischen Zollregistern der Frührenaissance, in: *RömJbKg*, XVII, 1978, S. 209–217, bes. S. 211–212; Borgolte, S. 266; J. POESCHKE, *Die Skulptur der Renaissance in Italien, I, Donatello und seine Zeit*, München 1990, S. 109–110; A. ROSENAUER, *Donatello*, Mailand 1993, S. 316–317, Nr. 88, mit weiterer Literatur.

156 Vgl. die Dokumente bei Pollak, II, S. 592–595, Reg. 2385, 2388–2392.

57. Apsis mit Cathedraaltar,
flankiert von den
Grabmälern Pauls III.
und Urbans VIII.



das eherne Ziborium, sowie die ehrwürdige bronzene Petrusstatue der alten Basilika bezogen. Michael Borgolte hat dies, m.E. nach zu Recht, im Sinne eines programmatischen Petrusbezuges gedeutet: „Das Doppelmonument von Neu-St. Peter schuf aber einen direkten Bezug zum Petrusgrab und ließ so die Sukzession im Pontifikat hervortreten ... Die Gräber Pauls III. und Urbans VIII. sollten die Verbindung zwischen dem amtierenden Papst und Petrus als Gründer der Institution herstellen und die Papstreihe symbolisieren“, so „... die Geschichte des Papsttums durch Gräber repräsentieren“.¹⁵⁷ Folgerichtig wurde auch der Plan, vor der Confessio bronzene Sitzstatuen beider Apostelfürsten zu errichten, fallengelassen – im Zentrum sollte jetzt allein der Hl. Petrus stehen.¹⁵⁸

157 Borgolte, S. 314–315.

158 Zu diesem Projekt vgl. Anm. 27. Auf den Hl. Paulus verweisen jetzt allein die Putten mit Buch und Schwert an den gegen Süden und Norden gerichteten Nebenseiten der Ziboriumbekrönung; vgl. Kauffmann, S. 95.

Das Grabmal Urbans ist dabei noch direkter auf Petrus bezogen. Die bronzene Petrusstatue (Abb. 58), die sich schon in der alten Basilika unterhalb der Orgel, auf der Nordseite des Mittelschiffs dicht beim Apostelgrab befunden hatte, war unter Paul V. an ihren prominenten Aufstellungsort am nordöstlichen Kuppelpfeiler gelangt, an dem sie sich noch heute befindet.¹⁵⁹ Sie konnte beinahe als Pendant der Sitzstatue Urbans VIII. erscheinen, zumal beide motivisch verwandt sind. Auffallend auch, daß die Statue Urbans der Gestalt Petri im Papstzyklus der Sala di Costan-

159 Zu der vieldiskutierten Figur vgl. zuletzt A. M. ROMANINI, Nuovi dati sulla statua bronzea di San Pietro in Vaticano, in: *Arte Medievale*, II Serie, IV, 1990, 2, S. 1–50 (mit Zuschreibung an Arnolfo di Cambio); M. GUARDUCCI, *San Pietro e Sant'Ippolito: Storia di statue famose in Vaticano*, Rom 1991 (für eine spätantike Datierung, in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts); V. PACE, Questioni Arnolfiane: L'Antico e la Francia, in: *ZKq*, LIV, 1991, S. 335–373, bes. S. 368–373 und Anm. 67, mit der gesamten neueren Literatur.

tino (Abb. 59) deutlich verpflichtet ist, vor allem in der ausgreifenden Geste des rechten Armes.¹⁶⁰

In der Apsiskalotte der frühchristlichen Basilika mit der Darstellung der „Traditio Legis“ war Petrus ebenso zur Linken Christi erschienen wie in dem unter Innozenz III. erneuerten Apsisbild, das erst 1594 beim Abbruch der alten Basilika zerstört worden und in zeichnerischen Aufnahmen, vor allem der notariell beglaubigten Kopie Grimaldis (Abb. 60), gut überliefert war.¹⁶¹ Das Grabmal Urbans erscheint so gleichsam auf der Petrus-, das Grabmal Pauls III. auf der traditionellen Paulusseite in St. Peter.¹⁶² Vor diesem Hintergrund mutet die Aufstellung der beiden Papstgrablegen beinahe wie eine interpretierende Rekonstruktion der alten Apsiskonstellation an. Tatsächlich war, wenigstens für kurze Zeit, unter Urban VIII. in der Apsis eine Darstellung der „Schlüsselübergabe an Petrus“ geplant. Sie sollte als Gemälde, dann von Guido Reni, oder in skulpturaler Form, dann von Bernini, ausgeführt werden.¹⁶³

Die gedankliche Dimension und dogmatische Bedeutung des Themas gerade an dieser Stelle, in der Apsis von St. Peter, hat, ohne daß hier ein direkter Zusammenhang nachweisbar wäre, Guercino in einem wenig früher entstandenen Altargemälde für die Kathedrale von Cento (Abb. 61) formuliert: Christus übergibt Petrus mit der Rechten die Schlüssel und verweist ihn mit der Linken auf die Cathedra, über der von einem Engel gehalten die päpstliche Tiara erscheint.¹⁶⁴ „Schlüsselübergabe“ und „Cathedra



58. Bronzene Petrusstatue, St. Peter

Petri“ als Fundamente päpstlicher Herrschaft in der Nachfolge Petri sind hier in ganz außergewöhnlicher Weise verknüpft und eindrucksvoll ins Bild gesetzt.¹⁶⁵ Das Thema sollte in St. Peter dann bezeichnenderweise eine andere Formulierung erhalten.

160 Darauf haben zuerst Kauffmann, S. 132, und Quednau, wie Anm. 50, S. 251 und Anm. 615, 616, hingewiesen. In der Sala di Costantino ist auch die Verbindung einer päpstlichen Sitzfigur mit zwei flankierenden, weiblichen Tugenden vorgebildet. Das Bild Urbans I. wird hier ebenfalls con Justitia und Caritas begleitet; dazu Beldon Scott, S. 161. Zum Papstzyklus ausführlich Quednau, wie Anm. 50, S. 157–326, zum Petrus, S. 181–204, zu Urban I, S. 241–257.

161 Grimaldi, wie Anm. 153, S. 182–183; zu den Apsisbildern der alten Basilika vgl. die Literatur Anm. 28.

162 Das Grabmal Urbans kam damit natürlich auch auf der optisch günstigeren, von der Vierung her gesehen rechten Seite zur Aufstellung und erhielt das von Süden her einfallende Licht. Es ist gegenüber dem Grabmal Pauls III. darüber hinaus durch eine Reihe formaler Gestaltungsmittel hervorgehoben, vor allem den stärkeren Bezug zum Betrachter, die Sichtbarkeit und das raumgreifende Volumen der Statue (Kauffmann, S. 127–128) aber auch durch das größere, in verschiedenen Materialien gearbeitete, über das Gebälk hinausgreifende Wappenschild.

163 Vgl. die Kongregationssitzung vom 14. Mai 1627; Pollak, II, S. 83–86, Reg. 94, S. 85; Kauffmann, S. 245. Die Quelle gibt als Bestimmungsort „in Altari extremae sublimioris Basilicae partis“ an. An dieser Stelle war zunächst ein Altar des Hl. Michael mit einem Relief Berninis geplant, bevor dann auf ausdrücklichen Wunsch Urbans VIII. hier ein Petruspatrozinium mit der Darstellung der „Schlüsselübergabe“ eingerichtet werden sollte; dazu ausführlich L. RICE, Urban VIII, the Archangel Michael, and a forgotten project for the apse altar of St. Peter's, in: *BurlMag*, CXXXIV, 1992, S. 428–434, bes. S. 432–433.

164 Zu dem gegen 1618 entstandenen Gemälde vgl. *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti*, Ausst. Kat., bearb. von D. MAHON, Bologna 1968, S. 64–67, Nr. 28; L. SALERNO, *I Dipinti del Guercino*, Rom 1988, S. 125, Nr. 46; Giovanni Francesco Barbieri. *Il Guercino 1591–1666*, Ausst. Kat., hrsg. von D. MAHON, Bologna 1991, S. 92–94, Nr. 31; E. MARINO, „La Cathedra di S. Pietro“ del Guercino. Analisi formale, iconografica ed iconoteologica, in: *Giornata di Studi Guerciniani*, Cento 1991 (erschieden als Quaderni Centenesi, 6), S. 223–263. Die Komposition war seit 1624 auch durch einen Stich G. B. Pasqualinis verbreitet.

165 Die „Schlüsselübergabe“ sollte später zunächst auf der Rückenlehne der Cathedra Berninis erscheinen und wurde schließlich auf einem der seitlichen Reliefs dargestellt; vgl. Kauffmann, S. 245.

59. Giulio Romano, Hl. Petrus flankiert von Ecclesia und Aeternitas, Vatikanischer Palast, Sala di Costantino



60. Apsiskalotte von Alt-St. Peter, nach Giacomo Grimaldi, B. A. V., Barb. Lat. 2733





61. Guercino, Christus übergibt Petrus die Schlüssel und verweist ihn auf die Cathedra, Cento, Museo Civico

2. Die Cathedra Petri

Der Cathedra Petri wandte sich Urban VIII. noch während der Arbeiten am Ziborium zu.¹⁶⁶ Paul IV. hatte 1558 das Fest Petri Stuhlfeier wiederbelebt, im Sinne einer bewußten Zeichensetzung des päpstlichen Suprematsanspruchs, und dabei das Fest der römischen Stuhlbesteigung auf den 18. Januar verlegt, in Absetzung vom Fest Petri

166 Zur Cathedra und ihrer dogmatischen Bedeutung vgl. auch die Literatur in Anm. 61, sowie die zeitgenössischen Abhandlungen von F. M. TORRIGIO, *I Sacri Trofei Romani del trionfante Principe degli Apostoli San Pietro Gloriosissimo*, Rom 1644 (per Francesco Moneta), S. 117–126; ders., *Le Sacre Grotte Vaticane* (1. Ausgabe, Viterbo 1618), Rom 1675 (per Michel' Ercole), S. 564–575; F. M. FEBEL, *De Identitate Cathedrae in qua Sanctus Petrus Romae primum sedit et de Antiquitate et Praestantia solemnitate Cathedrae Romanae Dissertatio*, Rom 1666

Stuhlbesteigung in Antiocheia am 22. Februar.¹⁶⁷ Die hochverehrte Reliquie wurde damals in der Sakristei von St. Peter bewahrt und jeweils an den beiden Festtagen vor der Confessio zur Verehrung ausgestellt.¹⁶⁸

Im Jahre 1630 beschloß der Papst die Cathedra in einer reich vergoldeten, die Form des Thrones aufnehmenden, bronzenen Custodia auf dem Altar der Cappella del Battesimo aufzustellen und so der dauernden Verehrung darzubieten.¹⁶⁹ Diese wohl von Anfang an nur provisorische Aufstellung ist uns durch eine Zeichnung Domenico Castellis (Abb. 62) überliefert.¹⁷⁰ Einer kurzen Notiz in Bagliones „Nove Chiese di Roma“ von 1639 entnehmen wir, daß zumindest zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich bereits

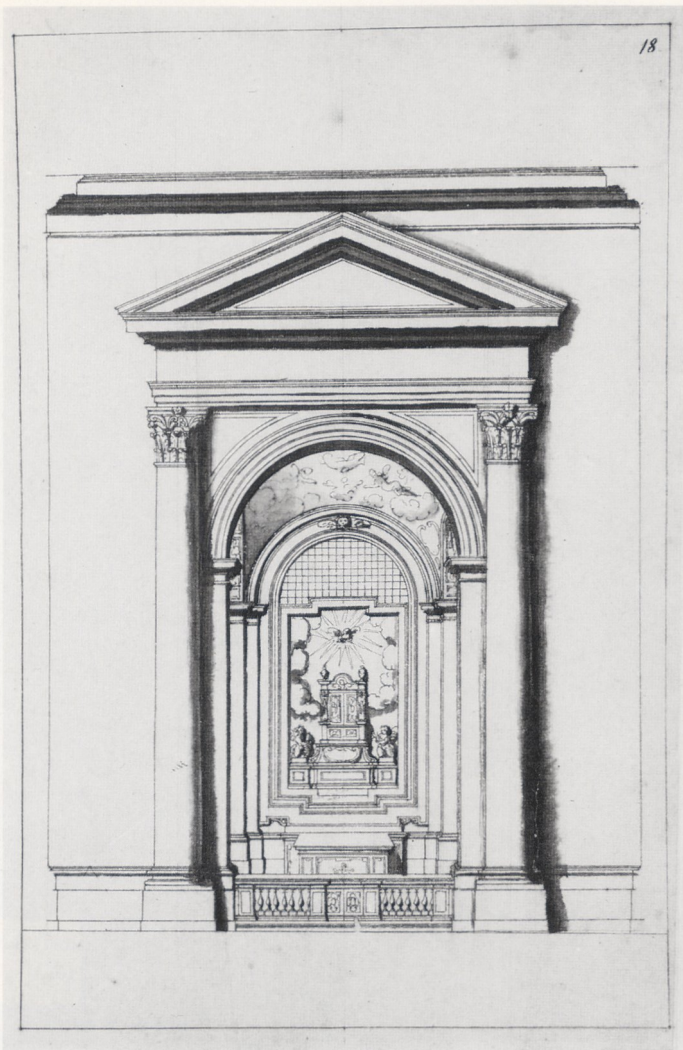
(Sumptibus Gregorii & Ioannis de Andreolis); vgl. auch die wichtige zeitgenössische Dokumentation in B. A. V., Chigi D. VII.110 (dazu Balboni, S. 99–107; Battaglia, S. 237–244); und bei C. D'ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Rom 1969, S. XXVII–XXXVI. Von den neueren Arbeiten vgl. vor allem H. V. EINEM, Bemerkungen zu Cathedra Petri des Lorenzo Bernini, in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse*, IV, 1955, S. 93–114; D. BALBONI, *La Cathedra di San Pietro. Note storico-liturgiche sull'origine della festa „natale Petri de Cathedra“ e sul culto alla Cathedra Petri*, Vatikanstadt 1967; Kauffmann, S. 244–277; M. MACCARONE, Die Cathedra Sancti Petri im Hochmittelalter. Vom Symbol des päpstlichen Amtes zum Kultobjekt, in: *RömQs*, LXXV, 1980, S. 171–207, LXXVI, 1981, S. 137–172 (ital. Fassung in: *Rivista della Storia della Chiesa in Italia*, XXXIX, 1985, S. 349–447), mit weiterer Literatur. Zur Cathedra Berninis vgl. darüber hinaus R. BATTAGLIA, *La Cattedra Berniniana di San Pietro*, Rom 1943; Wittkower, S. 278–280, Nr. 61; Borsi, wie Anm. 20, S. 326–327, Nr. 47, S. 352–353; Bernini in Vaticano, S. 130–136, 180–184; *Drawings by Gianlorenzo Bernini*, wie Anm. 12, S. 174–193; H. TRATZ, Werkstatt und Arbeitsweise Berninis, in: *RömJbKg*, XXIII–XXIV, 1988, S. 395–483, bes. S. 427–443.

167 Torrigio 1644, wie Anm. 166, S. 3; Torrigio 1675, wie Anm. 166, S. 562; v. Einem, wie Anm. 166, S. 108; Balboni, wie Anm. 166, S. 247.

168 v. Einem, wie Anm. 166, S. 96–102; Balboni, wie Anm. 166, S. 87–93.

169 Pollak, II, S. 59–60, Reg. 52, zur Ausführung der bronzenen Cathedrahülle durch Giovan Pietro Del Duca (zum großen Teil erst unter Innozenz X.), S. 93, Reg. 118, Beschluß der Errichtung des Altares vom 15. 4. 1630, S. 182–189, Reg. 507–546, zur Ausführung des Projektes. Vgl. Torrigio 1644, wie Anm. 166, S. 122; Buonanni, S. 135; Battaglia, wie Anm. 166, S. 66 und Anm. 1; Balboni, wie Anm. 166, S. 248–251; Kauffmann, S. 245–251.

170 B. A. V., Barb. Lat. 4409, fol. 18. Vgl. Kauffmann, S. 249; Lavin 1980, wie Anm. 17, S. 38, 43, 47, 115; Bernini in Vaticano, S. 181, Nr. 161. Bei der hölzernen Custodia, die sich noch heute in der Fabbrica di S. Pietro befindet (vgl. Bernini in Vaticano, S. 261–262, Nr. 264), dürfte es sich um das von Giovanni Battista Soria ausgeführte Holzmodell handeln; vgl. die Dokumente bei Pollak, II, S. 49–50, Reg. 48; *Tesori Vaticani. 2000 anni di arte e cultura in Vaticano e in Italia*, Ausst. Kat., Denver 1993 (hier zitiert die ital. Ausgabe, Mailand 1993), S. 164–165, Nr. 65 (mit Farbtafel). Die Tatsache, daß die bronzenen Custodia erst unter Innozenz X. ausgeführt wurde (vgl. Anm. 169), könnte ebenfalls darauf hindeuten, daß Urban die Aufstellung in der Cappella del Battesimo als nur provisorische betrachtete.



62. Domenico Castelli, Cathedraaltar in der Cappella del Battesimo, B. A. V., Barb. Lat. 4409, fol. 18r

an eine Aufstellung der Cathedra an dem ihr gleichsam vorbestimmten Ort im Scheitel der Apsis gedacht war.¹⁷¹

Die Idee Ziborium und Cathedra, flankiert von den beiden Papstgrablegen, zu einem eindrucksvollen Bild päpstlicher Macht in der Nachfolge Petri zu prägen, wie sie dann erst Alexander VII. realisieren sollte (Abb. 57, 63), hätte

171 Baglione, wie Anm. 129, S. 61: „Sta la nicchia grande, o Tribuna in capo alla chiesa tra queste due gran cappelle, ove sono tre nicchie piccole ed in quella di mezzo anderà la sede pontificia“. Dazu vgl. zuerst J. HESS, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Leipzig/Wien 1934, S. 95 Anm. 1; Gramberg, wie Anm. 126, S. 284 und Anm. 67.

172 So auch Brauer in seiner Rezension zu Thelen, wie Anm. 20, S. 78: „Natürlich ging die Idee der einheitlichen Gestaltung der drei Hauptnischen der Westapsis nicht von den Künstlern aus, sondern von Urban VIII. selbst, der den kühnen Plan faßte, die Thronreliquie inmitten eines Farnese- und Barberinipapstes, gerahmt von Michelangelos mächtigen Säulen, anzuordnen“ (leider ohne Begründung). Durch die gewaltigen Dimensionen des unter Alexander VII.

also bereits Urban VIII. vorgeschwebt.¹⁷² In der Tat sind die gegen 1659 entstandenen Skizzen Berninis für Alexander VII. (Abb. 64) genau von dieser Idee geprägt, Ziborium und Cathedra zu einem monumentalen Bilde zu verschmelzen, jene Elemente, die schon das kultische Zentrum der alten Basilika beherrscht hatten und jedes Erscheinen des Papstes in St. Peter bestimmten, ob beim Einzug auf der Sedia Gestatoria unter dem Tragebaldachin oder während der liturgischen Handlungen.¹⁷³ Die eindrucksvolle Spiegelung von Klein- und Großform veranschaulichen etwa eine Zeichnung Pietro da Cortonas mit der „Darbringung der China an Urban VIII.“ (Abb. 65) oder eine Darstellung der Kanonisation des Hl. Thomas von Villanueva durch Alexander VII. (Abb. 66).¹⁷⁴

Die Intentionen Urbans VIII. hatte man auch in seinem direkten Umkreis klar erkannt. Sie sprechen in aller Deutlichkeit aus einigen Versen Cesare Braccis zur Cathedra Petri, die er dem Papst im elften Jahr seines Pontifikates zu-eignete:¹⁷⁵

ausgeführten Projektes treten die flankierenden Grabmäler deutlich zurück. Wir dürfen annehmen, daß Urban an eine Inszenierung der Cathedra dachte, die eher auf einen Gleichklang mit den Grabmälern gezielt hätte. Vielleicht hat gerade die Doppelnatur der Cathedra, als hochverehrte Reliquie und päpstliches Herrschaftszeichen, eine Konkretisierung der Pläne Urbans zunächst verhindert.

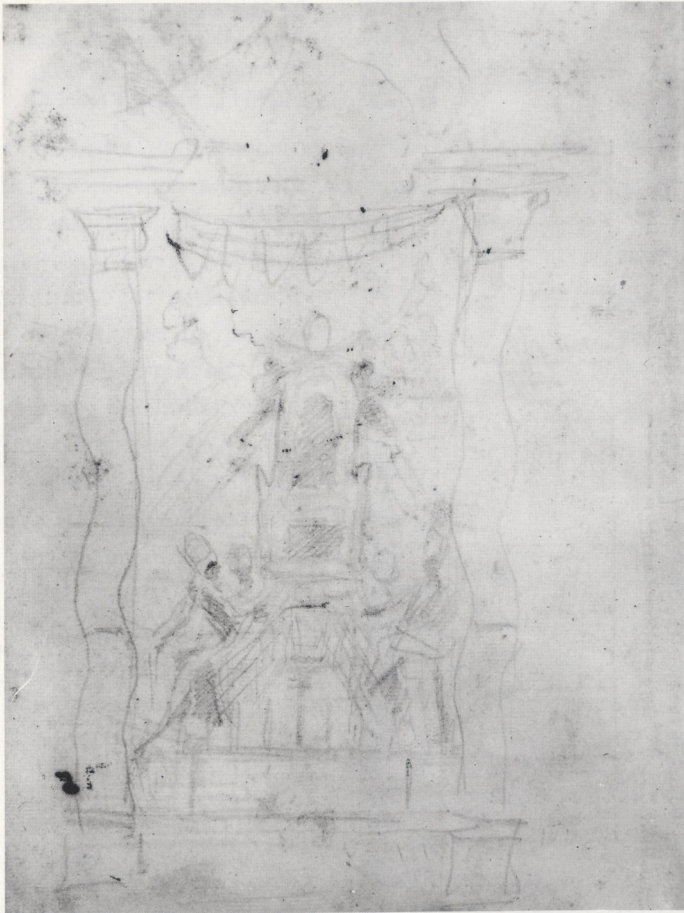
173 Zu den beiden Zeichnungen vgl. Brauer/Wittkower, I, S. 105, 108, II, Abb. 74a, b; Bernini in Vaticano, S. 183–184, Nr. 166, 167; Tratz, wie Anm. 166, bes. S. 432–434.

174 Die Zeichnung Cortonas in Chatsworth (Inv. 591) zeigt das Ziborium noch mit dem Modell der ersten Bekrönung; vgl. *Old Master Drawings from Chatsworth*, Ausst. Kat., bearb. von M. JAFFÉ, Pittsburg 1987, S. 56–57, Nr. 25; und zuletzt J. M. MERZ, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991, S. 161–163. Die Darstellung der Kanonisation zuletzt bei Christie's/London, 1.4.1987, lot 19, „Roman School, circa 1650“. Wie die heraldischen Elemente der Festdekoration zeigen, fand die dargestellte Kanonisation unter Alexander VII. statt. Der Chigipapst hat am 1. November 1658 den Hl. Thomas von Villanueva und am 19. April 1665 den Hl. Franz von Sales kanonisiert. Da die Zeichnung das zentrale Fenster der Westtribuna noch in seinem Zustand vor der Inszenierung der Cathedra Petri zeigt, dürfte es sich um die Kanonisierung des Hl. Thomas von Villanueva handeln. Die oben rechts herabhängende Kanonisationsfahne zeigt wohl ein Bild des neuen Heiligen als Erzbischof von Valencia. Die seitenverkehrte Ansicht war offensichtlich als Stichvorlage konzipiert (so bereits J. Merz in dem Eintrag des Christie's Kataloges).

175 Der Titel wie die Verse selbst lassen an eine prominente Aufstellung, etwa im Scheitel der Apsis denken. Das Dedikationsexemplar befindet sich in B. A. V., Barb. Lat. 3861, die Verse zur Cathedra, fol. 2r, 3r. Sie sind dann auch im Druck erschienen, vgl. C. BRACCI, *Amore, Fede, Grandezza, Autorità, Potenza, e Contrizione di S. Pietro Apostolo Vicario di Cristo Nostro Signore. Con altri Soggetti Spirituali e Varie Rime*, Rom 1639 (per Bernardino Tani), S. 49–50, mit leicht verändertem Titel: *Rime Varie per la Cattedra di S. Pietro esposta alla comun devotione in S. Pietro di Roma dalla Santità di Nostro Signore Papa Urbano VIII.* Zu Licht- und Sonnensymbolik der Cathedra unter Alexander VII. etwa Kauffmann, S. 274–275.



63. Gian Lorenzo Bernini, *Cathedra Petri*



64. Gian Lorenzo Bernini, Entwurfsskizze für den Cathedraaltar, B. A. V., Chigi A. I. 19, fol. 42v



65. Pietro da Cortona, Darbringung der Chinea an Urban VIII., Chatsworth, Duke of Devonshire Collection

Per la Cattedra di S. Pietro che la Santità di N. S. Papa Urbano VIII. disegna d' esporre nel Tempio dell'istesso in Roma.

Con Saggia insieme', e con pietosa mano,
Di Pietro inalza il Trono, il grande Urbano.
Sopra cui mentr'ei glorioso siede,
Sommo, se stesso avanza
E maggior di se stesso ogn'hor si vede;
Mostrando nell'attioni alti, e divini,
E valor' e pietà senza confini.

In questa sacra Sede
Dove Pietro hà seduto, Urbano hor siede.
Urbano a quest'altezza
L'estolle, e ne dichiara
Equal la sua grandezza;
L'un' e l'altro sovrano
Che Urbano inalza Pietro, e Pietro Urbano.

Per l'istessa Cattedra

Iscrittione

THRONUS EIUS SICUT SOL Ps. 88

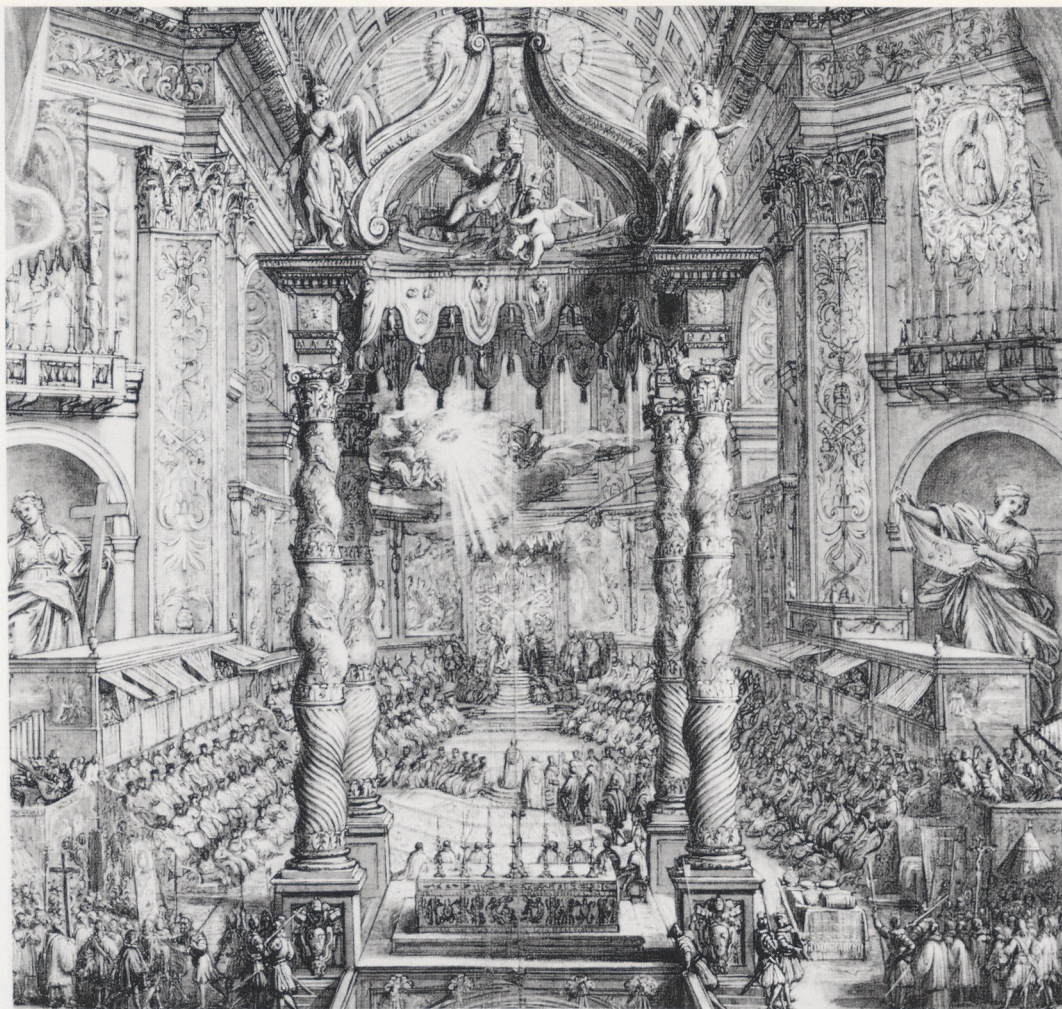
Se del gran Pietro la sacrata Reggia
D'insolito splendore hoggi lampeggia;
Chi non sà, chi non vede,
Che sono i rai di questa Santa Sede
Che d'ogn'intorno alla superba Mole,
Risplende sì, come fusse il Sole.

Simile

Di Dio più forte, invitto Capitano,
Non si vide già mai del forte Urbano,
Chi di Pier nella Sede,
Vera del Sol sembianza,
Ma che nello splendore il Sole avanza,
Con affetto devoto,
Del Sol fermato hà lo splendore, e'l moto.

Die Inszenierung der Cathedra Petri diente der Erhöhung seiner römischen Nachfolger und Urbans VIII. im besonderen. Indem der Papst die Cathedra zu neuer Bedeutung erhebt, „... ne dichiara/ Equal la sua grandezza;/ L'un e l'altro sovrano/ Che Urbano inalza Pietro, e Pietro Urbano“. Prägnanter läßt sich die „Cathedra-Idee“ Urbans VIII. wohl kaum formulieren. Die eindrucksvolle dichterische Version Braccis, läßt zudem kaum noch Zweifel an den Intentionen des Papstes, die Cathedra letztlich im Scheitel der Apsis aufzustellen. Sie sollte, der Sonne gleich, die ehrwürdige Basilika des Apostelfürsten in neuem Glanz erstrahlen lassen. Zugleich erfüllte sich darin die göttliche Prophezeiung des 88. Psalms, das „Thronus eius sicut sol“, mit der Bracci einige seiner Verse überschrieben hatte, und damit gleichsam das davidische Königtum in der Herrschaft Urbans VIII. („Vera del Sol sembianza“).¹⁷⁶

¹⁷⁶ Psalm 88, 38. Der Psalm preist David als den Auserwählten, ihm wird von Gott die ewige Herrschaft gelobt; vgl. bes. die Verse Psalm 88, 20–41; dazu etwa den Kommentar von R. Bellarmino, *Explanatio in Psalmos* (1. Ausgabe, Lyon 1611), kritische Ausgabe von R. Galdos, 2 Bde., Vatikanstadt 1931–1932, II. S. 495–510, bes. S. 506. Das „Thronus eius sicut sol“ war zugleich auch auf die in vergoldeter Bronze ausgeführte, thronende Statue Urbans VIII. zu



66. Kanonisation des Hl. Thomas von Villanueva in St. Peter, zuletzt Christie's, London

Dem alttestamentarischen Sängerkönig, dem *rex et sacerdos*, galt die besondere Verehrung Urbans VIII. Sein Bild ist den großen Ausgaben der „Poemata“ vorangestellt (Abb. 67).¹⁷⁷ Und war nicht derselbe Urban, von den Zeit-

beziehen, deren Nische, wohl kaum zufällig, mit Marmor vom sogenannten Sol-Tempel auf dem Quirinal ausgekleidet wurde. Zur Provenienz des Marmors vgl. Buonanni, S. 112; R. LANCIANI, *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 Bde., Rom 1902–1912, II, S. 250 (vgl. auch die neue illustrierte Ausgabe, bisher 3 Bde., Rom 1989–1990, II, S. 279); Pastor, XIII, S. 933. Zur tatsächlichen Lokalisierung des Templum Solis vgl. jetzt F. DE CAPRARIIS, Due note di topografia romana, in: *RivStNaz*, III Serie, XIV–XV, 1991–1992, S. 153–191, bes. S. 174–191; I. CAMPBELL/A. NESSELRATH, Templum Solis, Templum Fortunae, Templum Neptuni. Un problème de plan, in: *La Villa Médicis*, bisher 3 Bde., Rom 1989–1991, II, S. 41–53. Der Psalmvers ist auch Berninis Gestalt der „Maiestas“ für den Katafalk Pauls V. in einem Nachstich Theodor Krügers für Lelio Guidiccionis Breve Racconto della Trasportatione del corpo di Papa Paolo V, wie Anm. 49, auf dem Verso beigegeben; vgl. D'Onofrio, S. 290. Auf einem späteren, seitenverkehrten Nachstich erscheint er direkt unterhalb der Gestalt; vgl. G.-P. BERNINI, *Giovanni Lanfranco (1582–1647)*, Parma 1985², S. 321.

genossen als neuer David gefeiert, dem Schöpfer der Psalmen auch durch die Errichtung des bronzenen Hochaltarziboriums nachgefolgt?¹⁷⁸ „In Sole posuit tabernaculum suum“.¹⁷⁹ Das Ziborium war nicht allein mit den großen Sonnenscheiben ausgezeichnet, sondern wurde von Bracci in seiner Gesamtheit, wie die Cathedra Petri, als Sonne gepriesen, die St. Peter nun in neuem Glanz erstrahlen ließ:

177 Zu den „Poemata“ vgl. Anm. 3; die Darstellungen Davids sind den illustrierten Ausgaben Rom 1631, Antwerpen 1634 und Rom 1638 vorangestellt. Dazu und zu den Entwürfen von Bernini und Rubens vgl. D'Onofrio, 37–41; Claude Mellan, *gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini*, Ausst. Kat., hrsg. von L. FICACCI, Rom 1989, S. 279–283. Zu David als Idealtypus des christlichen Herrschers und *princeps litteratus* vgl. H. STEGER, *David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bild Darstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, Nürnberg 1961, zusammenfassend S. 132, 135; vgl. auch R. STAATS, *Theologie und Reichskrone. Ottonische Renovatio Imperii im Spiegel einer Insignie*, Stuttgart 1976. Vgl. zur Funktion des sakralen Identifikationsporträts auch Polleross, wie Anm. 92, S. 29–32, zu David, S. 100–111. David und Salomon erscheinen bereits in den beiden Pendantis der Cappella Barberini oberhalb des Altares; vgl. Nissmann, wie Anm. 4, S. 304–312, Nr. 56.

Mancava il foco, il Sole all'ampia Mole;
Et è l'opera di bronzo un chiaro Sole
Il cui chiaro splendore
Del bel ch'entro si chiude, è vita, è core.¹⁸⁰

Cathedra und Hochaltarziborium sind durch das Bild der Sonne verbunden. Ihre „sonnengleiche“ Gestalt stellt den auf die Psalmworte gegründeten typologischen Bezug zu König David her und bezieht so diese wichtige Identifikationsfigur in das Konzept mit ein.¹⁸¹

Wichtig ist im Zusammenhang der von Urban VIII. geplanten Aufstellung der Cathedra ein Projekt für die Gestaltung des kultischen Zentrums der Basilika, das Papiro Bartoli bereits 1620–1621 Paul V. unterbreitet hatte. Es sah vor, in der Vierung einen Chor in Form einer Navicella zu errichten und so die Metapher vom Schiff der Kirche hier bildlich umzusetzen (Abb. 68). Das Projekt war künstlerisch wenig überzeugend und ganz offensichtlich das Werk eines „Dilettante“. Schon hier sollte die Cathedra Petri jedoch, in einer bronzenen, thronförmigen Custodia verborgen, direkt auf Apostelgrab und Papstaltar bezogen werden, ja als tatsächlicher Sitz des Papstes dienen.¹⁸²

Die wohl unter Urban VIII. geplante und dann unter Alexander VII. realisierte Aufstellung der Cathedra Petri im Scheitel der Apsis war so zumindest gedanklich vorbereitet. Sie sollte die durch die gewaltigen Dimensionen des Neubaus bedingte Aufhebung der bedeutungsvollen, funktionalen Einheit von Bischofsthron und Papstaltar über dem Grabe Petri wieder zu einer zumindest anschaulich-ästhetischen Einheit führen, dieses wichtige Unterpfand päpstlicher Macht in das Gesamtkonzept miteinbeziehen und Kuppelraum und Tribuna zu einem eindrucksvollen Bilde päpstlicher Herrschaft in der Nachfolge Petri prägen.

178 Zu Urban als „alter David“ vgl. etwa CAMPANELLA, *Commentaria*, hrsg. von Bolzoni, wie Anm. 210, S. 676: „qui ab ineunte aetate, in qua Veneres poetae canunt, teste Propertio, vitiositatem ipsarum declinans, veracibus deo virtutum regi gloriae sacris deditus Musis, ex hoc studio davidico ad cardinalatus purpuram evehi divino ferente numine meruit et tandem ad summum pontificatum et principatum super omnes reges ac praeceptores terrae, qui ambulent in lumine suo, ascendet veluti alter David in veteri lege“.

179 Psalm 18, 6; vgl. dazu den Kommentar von Bellarmino, wie Anm. 176, I, S. 74–78, bes. S. 75. Eben diesen Vers hat schon Innozenz III. in seinem „Sermo III. in Consecratione Pontificis“ zitiert; *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, hrsg. von J.-P. MIGNE, CCXVII, Sp. 659–666, vgl. Sp. 660–661.

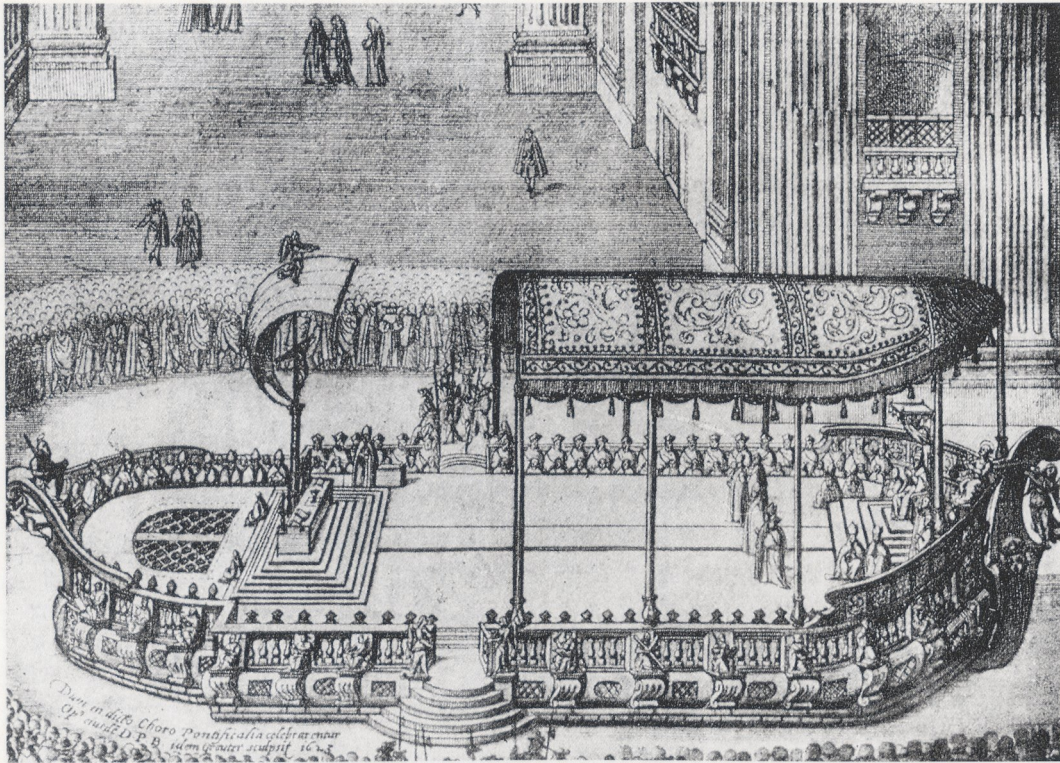
180 Bracci, wie Anm. 60, Barb. Lat. 3839, fol. 100.

181 Die *imitatio David* führt wie das Bild der Sonne letztlich auf Christus hin und verweist auf die Rolle des Papstes als Vicarius Christi. Vgl. zur *imitatio David* etwa Staats, wie Anm. 177, S. 38. Zum Bild der Sonne im christlichen Kontext vgl. etwa F.J. DÖLGER, *Sol Salutis*, Münster 1925²; E.H. KANTOROWICZ, *Oriens Augusti* – *Lever du Roi*, in: *DOP*, XVII, 1963, S. 117–177, bes. S. 135–149; H. RAHNER, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich 1966³, bes. S. 89–158.



67. Gian Lorenzo Bernini, König David auf der Leier spielend und der Jordan, der ihm die Dichterkrone reicht, Stich von Friedrich Greuter (aus „Poemata“, Rom 1638)

182 Publiziert von C. SCACCIA SCARAFONI, Un progetto di sistemazione della confessione di San Pietro in Vaticano antecedente al Bernini, in: *Accademie e Biblioteche d'Italia*, I, 1927–1928, S. 15–23; vgl. auch Lavin/Crossing, S. 5 und Anm. 14, S. 43, Appendix I, Nr. 24, mit weiterer Literatur. Das Projekt ist bisher in seiner Bedeutung für die Inszenierung der Cathedra noch nicht genügend beachtet worden. Die Erläuterungen Bartolis befinden sich mit zeichnerischen Entwürfen des Autors und den danach gestochenen Ansichten von M. Greuter in einem Band der B.N.R.: *Discorsi e Disegni intorno alla Fabrica. Materiale del Tempio di S. Pietro in Vaticano di Roma*, Fondi Minori di Provenienza Claustrale Varia, Vol. X (ehemals Vol. 3808), darin fol. 1–24 die Erläuterungen Bartolis: *Discorso sopra una forma di Coro per le funzioni Ponteficie, che si poteva fare nel Tempio di S. Pietro in Vaticano, che riuscirà molto vago, et misterioso e pieno di devotione*; zur Gestalt des päpstlichen Thrones bes. fol. 4r, 12v. Im selben Band, fol. 26–82, 93–163, weitere Abschriften (zusätzliche Abschriften auch in B.A.V., Barb. Lat. 4512, fol. 16r–43r); Zeichnungen und Stiche sind über den gesamten Band verteilt. Der Band enthält auch die Vorschläge Bartolis für die Piazza di S. Pietro und zur Umgestaltung der Madernofassade, interessant vor allem wegen der Berninis Entwürfen vorangehenden Turmprojekte. Der gesamte Band befand sich offensichtlich zeitweilig im Besitz von Virgilio Spada. Eine der Abschriften, fol. 93–163, ist mit Randvermerken seiner Hand versehen. Sind die Vorschläge Bartolis im einzelnen künstlerisch wenig überzeugend, so bilden seine ausführlichen Erläuterungen doch ein wichtiges Zeugnis für Fragen, Probleme und Diskussionen, die bei der Gestaltung von Hochaltar und Apostelgrab, aber auch von Fassade und Platzanlage offensichtlich eine wichtige Rolle gespielt haben.



68. Papiro Bartoli, Projekt für die Gestaltung von Hochaltar, päpstlichem Thron und Chorgestühl in Form einer Navicella, Stich von Matthäus Greuter, B. N. R.

3. Die innere Eingangswand

Auch die der Tribuna gegenüberliegende Eingangswand der neuen Basilika erhielt unter Urban VIII. eine bildliche Ausstattung. Ihre Gestalt ist uns wiederum in einer Zeichnung Domenico Castellis überliefert (Abb. 69).¹⁸³ Giottos berühmtes, ursprünglich an der östlichen Hofwand des Atriums von Alt-St. Peter befindliches Navicella-Mosaik wurde beim Abbruch dieses Bauteiles abgenommen und 1618 direkt vor der neuen Basilika, an der den Vorplatz begrenzenden, dem Vatikanischen Palast vorgelagerten Böschungsmauer angebracht.¹⁸⁴ Schon im August 1628 beschloß man jedoch, das von der Witterung immer stärker angegriffene Mosaik ins Innere der Kirche zu versetzen. Im

Frühjahr 1629 wurde es im Scheitel des Bogens der inneren Eingangswand eingebracht. Erst unter Clemens X. ist das Mosaik dann an seinen heutigen Platz in der Vorhalle von St. Peter gelangt.

Unterhalb der „Navicella“ sollte ein monumentales Relief mit der Darstellung des „Pasce oves meas“, nach Johannes 21,15–17, erscheinen, das Urban 1633 bei Bernini in Auftrag gab (Abb. 70).¹⁸⁵ Die Vollendung und schließliche Anbringung des Reliefs zögerten sich jedoch noch bis 1646 hinaus, und bereits 1649 ließ Innozenz X. es an seinen heutigen Aufstellungsort in der Vorhalle, der „Navicella“ direkt gegenüber, verbringen.

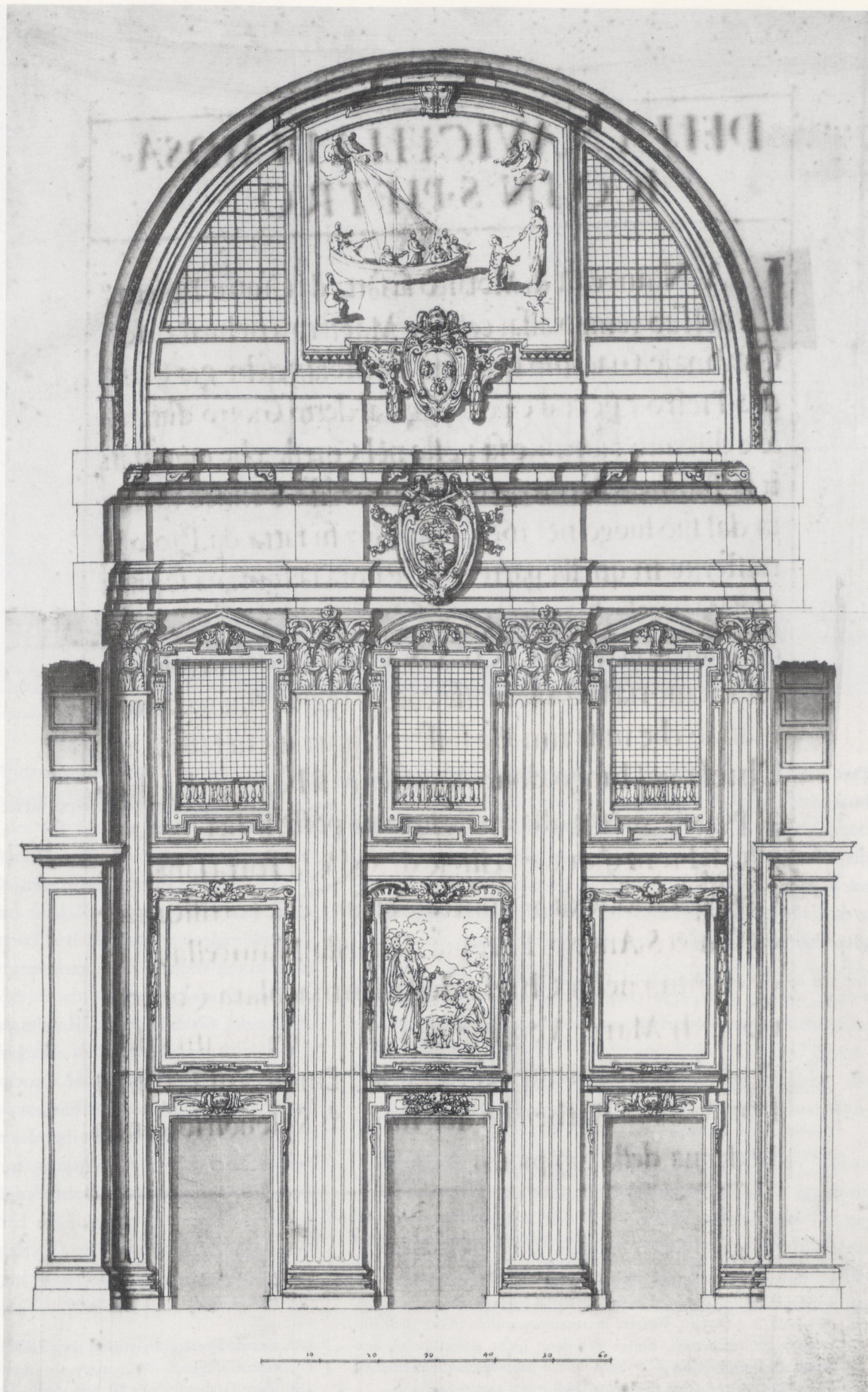
Die ursprüngliche Disposition beider Werke und die von Urban VIII. intendierte Gestalt der Eingangswand sind uns, wie gesagt, in der Zeichnung Domenico Castellis überliefert. Es handelt sich um zwei Szenen der Petrusvita von hoher dogmatischer Bedeutung. Sie bezeugen die herausgehobene Stellung des Apostelfürsten, den Primat Petri, und den Suprematsanspruch seiner römischen Nachfolger.

183 B. A. V., Barb. Lat. 4409, fol. 3. Das Mosaik erscheint an dieser Stelle auch in einer Zeichnung Borrominis; vgl. Thelen/Corpus, C38; Tesori Vaticani, wie Anm. 170, S. 166, Nr. 70.

184 Vgl. dazu und zum Folgenden Thelen/Corpus, C37, C38; H. TRATZ, Die Ausstattung des Langhauses von St. Peter unter Innozenz X., in: *RömJbKG*, XXVII–XXVIII, 1991–1992, S. 337–374, S. 342, 358, 365; die Dokumente bei Pollak, II, 159–167, Reg. 406–436; vgl. auch F. M. Torrigio, *Discorso della Navicella di Musaico di San Pietro*, publiziert bei K. GÜTHLEIN, Quellen aus dem Familienarchiv Spada, zum römischen Barock (2. Teil), in: *RömJbKG*, XIX, 1981, S. 171–243, vgl. S. 224–225. Zum Mosaik jetzt ausführlich H. KÖHREN-JANSEN, *Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms 1993, bes. S. 23–31, 253–254.

185 Vgl. zu dem Relief Pollak, II, S. 175, Reg. 470–476; Brauer/Wittkower, S. 30–31; Wittkower, S. 256, Nr. 34; Drawings by Gianlorenzo Bernini, wie Anm. 12, S. 79–85; Tratz, wie Anm. 184, S. 342–346. Ein Fresko mit der Darstellung eben dieses Themas wurde 1637 von Romanelli im Mittelfeld der Galleria delle Carte Geografiche ausgeführt; vgl. Pollak, I, S. 388, Reg. 1404; Hess, wie Anm. 58, S. 107–108.

69. Domenico Castelli,
 Ansicht der inneren
 Eingangswand,
 B. A. V., Barb.
 Lat. 4409, fol. 3r





70. Gian Lorenzo Bernini, *Pasce oves meas*
(aus *Basilicae Veteris Vaticanae Descriptio* 1646).

Das unter Paul V. über dem Hauptportal der Fassade eingelassene Relief Ambrogio Bonvicinos, mit der Darstellung der „Schlüsselübergabe an Petrus“ (Abb. 71), und die in den Neubau übernommene Bronzetür Filaretos (Abb. 72), vor allem die „Schlüsselübergabe Petri an Eugen IV.“, fügen sich diesem Programm harmonisch ein, ja bereiten es gleichsam vor.¹⁸⁶

186 Zu dem in den Jahren 1612–1614 ausgeführten Relief vgl. Hibbard, S. 68, 163, 174–175; Fruhan, wie Anm. 7, S. 148–150; S. MANIELLO CARDONE, Ambrogio Bonvicino. Contributo allo studio delle origini della scultura barocca a Roma, in: *Alma Roma*, XXVII, 1986, S. 97–121, bes. S. 103. Zur Bronzetür und der Deutung der einzelnen Szenen vgl. M. BRAY, La „Sovranità“ del Pontefice. Le figure di Filarete nella porta di S. Pietro (Roma 1433–1445), in: *Nouvelles de la Republique des Lettres*, 1987, 2, S. 7–28; U. NILGEN, Filaretos Bronzetür von St. Peter in Rom. Ein päpstliches Bildprogramm des 15. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München*, XVII, 1988 (Festschrift zum 60. Geburtstag von Friedrich Kardinal Wetter), S. 351–376, mit der älteren Literatur. Unter Paul V. wurde zudem das Tonnengewölbe der Vorhalle mit in Stuck ausgeführten Szenen der Petrusvita und einem Zyklus der ersten 32 Päpste geschmückt; vgl. dazu die schematische Darstellung bei Sedlmayr, wie Anm. 71, S. 18–22; die Dokumente bei Hibbard, S. 178–180. Weitere Petruszenen sollten in der Benediktionsloggia erscheinen. Einige der dann nicht ausgeführten Entwürfe Lanfrancos sind in Stichen Pietro Santi Bartolis überliefert; vgl. Bernini, wie Anm. 176, S. 52–54.

4. Das Petrusthema in Neu-St. Peter und die Frage des päpstlichen Supremats

Die Entwicklung des Petrusthemas in Neu-St. Peter ist im historischen Kontext, im Spiegel eines sich wandelnden Selbstverständnisses von Kirche und Papsttum zu sehen. Zu solch ideengeschichtlicher, nach den großen Entwicklungslinien fragender Betrachtung hat Herbert Siebenhüner den Grund gelegt.¹⁸⁷

Mit der Gestalt Pauls III., dessen Bestrebungen vor allem darauf gerichtet waren, Michelangelos Zentralbau zu vollenden, schließt sich eine Epoche. Und es erscheint bezeichnend, daß gerade der Farnesepapst die Idee eines Freigrabes in St. Peter noch einmal aufnehmen sollte.¹⁸⁸ Die unmittelbar folgenden Pontifikate von Julius III. bis zu Pius V. sind ganz vom Geist der Tridentiner Konzils bestimmt. Man verzichtet auf die Errichtung monumentaler Grablegen in St. Peter. Die Überlegungen für die Ausstattung des Neubaus orientieren sich „nicht an der Verehrung

187 Seinen Überlegungen sind jetzt vor allem die Ergebnisse Borgoltes hinzuzufügen.

188 Zum Grabmal Pauls III. vgl. Anm. 126.



71. Ambrogio Bonvicino, *Schlüsselübergabe an Petrus, St. Peter*

des Kirchenpatrons“, sondern zielen „mittel- und unmittelbar allein auf die Verehrung Christi“, und hierin wird man zweifellos den „Geist der kirchlichen Reformen wie den Einfluß der Diskussionen um die Bilderverehrung“ erkennen dürfen.¹⁸⁹ Erst mit dem Pontifikat Gregors XIII. tritt eine gewisse Wende ein, wird das Petrusthema und damit der päpstliche Aspekt stärker akzentuiert. Dies kommt etwa in der Anlage monumentaler Papstgrablegen zum Ausdruck, die nun wieder zunehmend den direkten räumlichen Bezug zum Petrusgrab suchen. So ließ der Buoncompagnipapst das Grabmal Pauls III. zunächst im Mittelschiff der Basilika, als Freigrab auf Höhe der Cappella Gregoriana, dann als Wandgrab am südöstlichen Kuppelpfeiler errichten.¹⁹⁰ Seine eigene, zunächst für die Cappella Gregoriana vorgesehene Grablege gelangte schließlich in deren unmittelbarer Nähe, am Ende des rechten Seitenschiffs zur Aufstellung.¹⁹¹

189 Zit. nach Siebenhüner, S. 257; Borgolte, S. 300–303.

190 Siebenhüner, S. 264–267; Gramberg, wie Anm. 126, S. 276–280; Borgolte, S. 303–304.

191 Zum Grabmal Gregors XIII. vgl. Anm. 142; und Siebenhüner, S. 267, 278–284; Gramberg, wie Anm. 126, S. 278; Borgolte, S. 304–305.

Die Entwicklung verläuft dabei insgesamt nicht linear, vereinfacht gesagt vom Christus- zum Petrusthema, sondern ist von einem Nebeneinander sich wechselseitig überlagernden Ideen gekennzeichnet, zumal viele Projekte nicht zur Ausführung gelangten, ja zahlreiche Überlegungen nie in das Stadium konkreter Planung eintraten. Deutlich wird jedoch seit dem Pontifikat Gregors XIII. eine zunehmende Tendenz, den eigentlichen Kirchenpatron stärker hervorzuheben. Sie hat im Petruszyklus der „navi piccole“ einen ersten entschiedenen Ausdruck gefunden und sollte dann unter Urban VIII. eine programmatische, nun den gesamten Kirchenraum ergreifende Formulierung erhalten, die zugleich vom Geist des beginnenden Absolutismus kündigt.¹⁹²

Betrachtet man die genannten Teile der unter Urban VIII. entstandenen oder zumindest geplanten Ausstattung von Neu-St. Peter (Abb. 73), so läßt sich in der Tat ein großes einheitliches Programm erkennen: Das Petrusthema in seiner spezifischen Bedeutung für die Legitimation des Papsttums und den Suprematsanspruch der römischen Bi-

192 Bereits Siebenhüner, S. 257–258, 278, sah die zunehmende Bedeutung des eigentlichen Kirchenpatrons in diesem Licht.

schöfe. Ein Thema, das sich nun von der Fassade bis zum Scheitel der Apsis spannte und das am Fuß des Kuppeltambours eingeschriebene Christuswort in der Hauptachse der Basilika auch bildlich zum Ausdruck brachte.¹⁹³

Es mußte für diesen Ort prädestiniert, ja geradezu selbstverständlich erscheinen, war jedoch in der alten Basilika in dieser programmatischen Form nicht vorgeprägt und wurde im Neubau tatsächlich erst durch Urban VIII. zum beherrschenden Aspekt erhoben.¹⁹⁴ Das Petrusthema, und mit ihm das päpstliche Element, traten dem christologischen Programm der Kuppelmosaiken an die Seite, welches Urban seinerseits durch die Gestaltung der monumentalen Pfeilerreliquiare im Kuppelraum bedeutend steigerte und akzentuierte. Drei hochverehrte Passionsreliquien, das Schweiß-tuch der Veronika, die Spitze der Heiligen Lanze und Teile des Kreuzes, ergänzt durch das Haupt des Hl. Andreas, der durch seinen Kreuzestod und als leiblicher Bruder des Apostelfürsten mit Christus wie mit Petrus unmittelbar verbunden war, wurden nun von Bernini hier wirkungsvoll der Verehrung dargebracht.¹⁹⁵ Im Kuppel-

193 „Schlüsselübergabe“ und „Pasce oves meas“ erscheinen dann später auch an der Cathedra Berninis in zwei Reliefs. Sie lehnen sich in der Komposition an den ersten Reliefentwurf Berninis an. Zur Cathedra Berninis vgl. Anm. 166. Fassade und Eingangswand wurden so durch die thematische Aufnahme noch enger mit der Tribuna verknüpft. Beide Themen tauchen bereits in einem Entwurf Ferraboscoss für eine die Westtribuna abschließende Schrankenanlage auf, als Reliefs über den seitlichen Durchgängen; vgl. dazu vor allem Lavin/Crossing, S. 45–46, Appendix II.

Hier spielt natürlich auch Weihung und Ausstattung der Altäre in St. Peter unter Urban VIII. eine Rolle. Darauf gehe ich an dieser Stelle nicht ein, da mir die wichtige neue Untersuchung von L. RICE, *The Altars and Altar-pieces of New St. Peter's (1621–1653)*, PhD, Columbia University 1992, noch nicht zugänglich war. Zu diesem Thema vgl. bisher vor allem die reiche Dokumentation bei Pollak, II, ad indicem; auch G. BRIGANTI, *L'altare di S. Erasmo, Poussin e il Cortona*, in: *Paragone*, 1960, 123, S. 16–20; K. NOEHLES, *Zu Cortonas Dreifaltigkeitsgemälde und Berninis Ziborium in der Sakramentskapelle von St. Peter*, in: *RömJbKg*, XV, 1975, S. 169–182; Tratz, wie Anm. 184, S. 339–346, 366.

194 In Alt-St. Peter sind neben dem Apsismosaik vor allem die Petrus-szenen im Oratorium Johannes' VII., an der Außenwand des Portikus und am Ziborium Sixtus' IV. zu nennen. Vgl. Grimaldi, wie Anm. 153, S. 167–179, zum Portikus, S. 117–118, zum Oratorium Johannes' VII., S. 198–203, zum Ziborium Sixtus' IV. Zu den ersten beiden auch S. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien/München 1964, S. 66–69; A. WEIS, *Ein Petruszyklus des 7. Jahrhunderts im Querschiff der Vatikanischen Basilika*, in: *RömQs*, LVIII, 1963, S. 230–270; I. HUECK, *Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter*, in: *FlorMitt*, XIV, 1969, S. 115–144. Zum Ziborium Sixtus' IV. vgl. *L'Arte degli Anni Santi. Roma 1300–1875*, Ausst. Kat., hrsg. von M. FAGIOLO/M.L. MADONNA, Rom 1984, S. 357–368, Nr. VIII.10; P. SILVAN, *Il Ciborio di Sisto IV. nell'antica Basilica di San Pietro in Vaticano: Ipotesi per una ideale ricomposizione*, in: *Boll'Arte*, LXIX, 1984, 26, S. 87–98; G. ZANDER, *Considerazioni su un tipo di ciborio in uso a Roma nel Rinascimento*, ebenda, S. 99–106. Hier waren die „Kreuzigung Petri“, die „Enthauptung

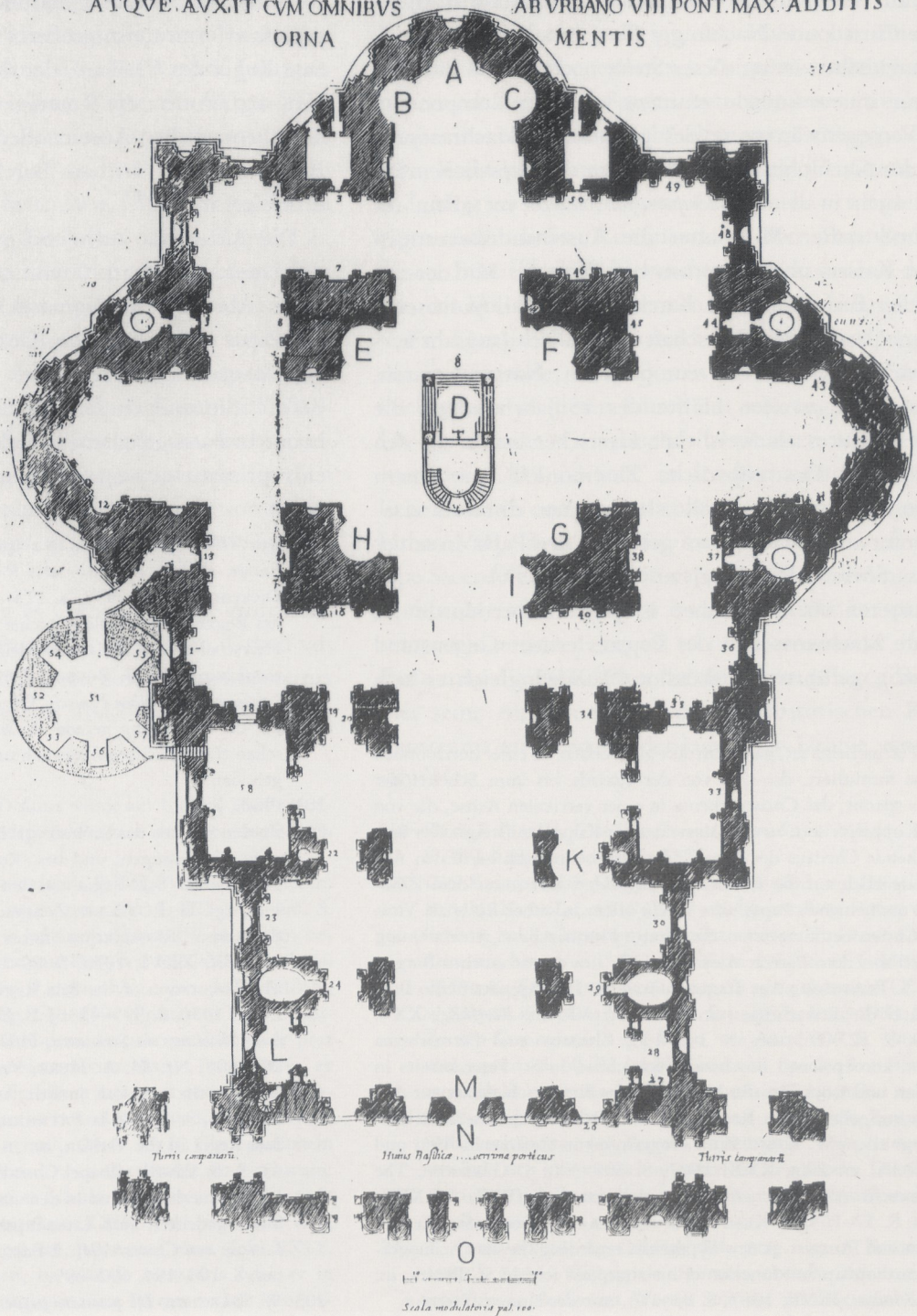


72. Filarete, Bronzetür, St. Peter

des Hl. Paulus“, die „Schlüsselübergabe an Petrus“, die „Heilung des Besessenen“ und der „Sturz des Simon Mago“ dargestellt.

195 Zur Gestaltung der Kuppelpfeiler vgl. die Dokumente bei Pollak, II, S. 426–508, 514–529; und bes. Lavin/Crossing, S. 19–39; Kauffmann, S. 96–108; R. PREIMESBERGER, *Die Ausstattung der Kuppelpfeiler von St. Peter, Rom, unter Urban VIII.*, in: *Jahres- und Tagungsbericht der Görres-Gesellschaft*, 1983, S. 36–55; ders., *Berninis Statue des Longinus in St. Peter*, in: *Antikenrezeption im Hochbarock*, hrsg. von H. Beck/S. Schulze, Berlin 1989, S. 143–153; Kummer, S. 189–192; R. PREIMESBERGER, *Maestas loci. Zum Kuppelraum von St. Peter in Rom unter Urban VIII. (1623–1644)*, in: *Berliner Wissenschaftliche Gesellschaft e.V., Jahrbuch* 1992, S. 247–268; ders., *Skulpturale Mimesis: Mochis Hl. Veronika*, in: *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 15.–20. 7. 1992, hrsg. von T. W. Gaethgens, 3 Bde., Berlin 1993, II, S. 473–482. Eine umfangreiche Arbeit von R. Preimesberger wird die Inszenierung der Reliquien in Wort und Bild ausführlich behandeln.

VESTIGIVM DIVI PETRI IN VATICANO ADMIRABILIS TEMPLI
ET APPOSITORVM EDIFICIORVM EA FORMA IN QVA PAVLVS V. PONT. MAX. MVNIFICE EXTRVXIT
ATQVE AVXIT CVM OMNIBVS AB VRBANO VIII PONT. MAX. ADDITIS
ORNA MENTIS



73. Grundriß von St. Peter (aus *Basilicae Veteris Vaticanae Descriptio* 1646)

- | | |
|----------------------------------|---|
| A Cathedraaltar (Alexander VII.) | H Andreaspfeiler |
| B Grabmal Pauls III. | I Bronzene Petrusstatue |
| C Grabmal Urbans VIII. | K Grabmal der Herzogin Mathilde |
| D Hochaltar und Petrusgrab | L Cathedraaltar (Urban VIII.) |
| E Veronikapfeiler | M Innere Eingangswand mit „Navicella“ und „Pasce oves meas“ |
| F Helenapfeiler | N Bronzetür Filaretos |
| G Longinuspfeiler | O „Schlüsselübergabe an Petrus“ von Ambrogio Bonvicino |

raum von St. Peter durchdringen sich diese beiden thematischen Achsen, sind Petrus- und Christusthema zu einer inhaltlichen wie ästhetischen Einheit gebracht und programmatisch auf die römischen Bischöfe in ihrer Rolle als Stellvertreter Christi und Nachfolger Petri bezogen.¹⁹⁶

Hervorzuheben ist an dieser Stelle noch einmal die dem Programm innewohnende, eminent weltliche Komponente in der Vergegenwärtigung des päpstlichen Machtanspruchs in der Nachfolge Petri. Die Frage des päpstlichen Supremats auch in *in rebus temporalibus* hatte vor allem im hohen und späten Mittelalter die Auseinandersetzungen zwischen Kaiser- und Papsttum bestimmt.¹⁹⁷ Mit der zunehmenden Bedeutung des Kirchenstaates, als politischer Grundlage päpstlicher Herrschaft in dem sich langsam herausbildenden System der europäischen Nationalstaaten, rückte seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Rolle des Papstes als weltlicher Herrscher erneut in den Blickpunkt.¹⁹⁸ Das päpstliche Zeremoniell war einem „processo di esaltazione e nello stesso tempo di secolarizzazione“ unterworfen und darauf gerichtet den Papst in seiner Rolle als „Sovrano Pontefice“ zu inszenieren.¹⁹⁹

Im späteren 16. und frühen 17. Jahrhundert wurde der universale Machtanspruch des Papstes erneut Gegenstand einer heftig geführten Diskussion.²⁰⁰ Wenngleich es sich

unter den veränderten politischen Umständen nun um ein Argument von eher theoretischer Qualität handelte, so war der Anspruch als „ideologia operante nel costume della corte romana, nella letteratura, nell'arte e in altri moduli espressivi“ von umso größerer Bedeutung.²⁰¹ Er hat in der Sala Regia des Vatikan oder den großen sixtinischen Freskenprogrammen des Lateranensischen Palastes²⁰² und in den theoretischen Auseinandersetzungen zwischen Roberto Bellarmino und William Barclay seinen deutlichsten Ausdruck gefunden.²⁰³

Die Aktualität auch und gerade für Urban VIII. führt das bereits erwähnte Grabmonument der Herzogin Matilde (Abb. 23) paradigmatisch vor Augen, deren Gebeine der Papst eigens aus dem Kloster S. Benedetto di Polirone bei Mantua entführen und nach St. Peter verbringen ließ.²⁰⁴ Sie spiegelt sich auch in einem 1626 an der Sorbonne in Paris gehaltenen, Urban gewidmeten Diskurs „De eius primatu ac suprema potestate tam in spiritualibus

ban VIII., The Paradox of a spiritual monarchy, in: *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty 1400–1800*, hrsg. von A.G. Dickens, London 1977, S. 213–231. Zu Bedeutung und Funktion des Begriffs Universalmonarchie für das politische Denken und das Herrschaftsverständnis in der frühen Neuzeit vgl. die wichtige Untersuchung von F. BOSBACH, *Monarchia Universalis. Ein politischer Leitbegriff der frühen Neuzeit*, Göttingen 1988; Bosbach, etwa S. 20, hat die Bedeutung gerade ob der offensichtlichen Diskrepanz zwischen theoretischem Anspruch und politischer Wirklichkeit hervorgehoben.

201 Prodi, S. 8.

202 Zu den Fresken des Lateran vgl. Barroero, wie Anm. 64, mit zahlreichen Abbildungen; und bes. Roma di Sisto V, wie Anm. 154, S. 94–121. Zur Sala Regia und den verschiedenen Phasen der Ausstattung vgl. H. RÖTTGEN, Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572–1585, in: *MitJbBK*, XXVI, 1975, S. 89–122, bes. S. 92–96; B. DAVIDSON, The Decoration of the Sala Regia unter Paul III, in: *Art Bulletin*, LVIII, 1976, S. 395–423; J.B. HUNTER, *The Life and Work of Girolamo Siciolante da Sermoneta*, PhD, University of Michigan 1983, S. 284–305, Nr. 24; A. HERZ, Vasari's „Massacre“ series in the Sala Regia – the political, juristic, and religious background, in: *ZKg*, IL, 1986, S. 41–54; L. PATRIDGE/R. STARN, Triumphalism and the Sala Regia in the Vatican, in: „All the world's a stage...“, wie Anm. 43, I, S. 22–81. Chapel/Chandler Kirwin haben die Zyklen des Lateranquerhauses und in den „navi piccole“ von St. Peter in diesem Sinne gedeutet; zum Lateranquerhaus vgl. auch J. FREIBERG, *The Lateran and Clement VIII*, 2 Bde., PhD, New York University 1988, bes. S. 103–194, 692–699.

203 W. BARCLAY, *De potestate papae, an et quatenus in reges et principes seculares ius et imperium habeat, liber posthumus*, Pont-à-Mousson 1609 (apud F. du Bois et I. Garnich). R. BELLARMINO, *Tractatus de potestate Summi Pontificis in rebus temporalibus adversus Guglielmum Barclaium*, Rom 1610 (Bartolomeo Zannetti). Vgl. dazu zuletzt etwa V. FRAJESE, Una teoria della censura: Bellarmino e il potere indiretto dei papi, in: *Studi Storici*, 1984, S. 139–152; D. FERRARO, Bellarmino, Suárez, Giacomo I e la polemica sulle origini del potere politico, in: *Bellarmino e la Controriforma. Atti del Simposio Internazionale di Studi* (Sora, 15.–18.10.1986), Sora 1990, S. 191–250.

204 Vgl. Anm. 58.

196 Das Petrusthema ist, ganz abstrakt gesprochen, in einer horizontalen Achse formuliert, die sich von der Fassade bis zum Scheitel der Apsis spannt, das Christusthema in einer vertikalen Achse, die von den Kuppelpfeilern zu den Mosaiken der Kuppel aufsteigt. Der aufstehende Christus der ersten Ziboriumsbekrönung hätte den Akzent deutlich auf das Christusthema gelegt. Der unter dem Ziborium erscheinende Papst wäre so vor allem in seiner Rolle als Vicarius Christi betont worden. So etwa in Pinturicchios „Auferstehung Christi mit dem Porträt Alexanders VI.“ im Appartamento Borgia; dazu S. POESCHEL, Age Itaque Alexander. Das Appartamento Borgia und die Erwartungen an Alexander VI., in: *RömJbKg*, XXV, 1989, S. 127–165, bes. S. 130–135. Christus- und Petrusthema waren, konzeptionell durchaus vergleichbar, in St. Peter bereits in Vorder- und Rückseite der Mitteltafel des Stefaneschialtares zur Anschauung gebracht; zu Konzeption und Deutung des Stefaneschialtars vor allem W. KEMP, Zum Programm von Stefaneschi Altar und Navicella, in: *ZKg*, XXX, 1967, S. 309–320; J. GARDNER, The Stefaneschi Altarpiece: A Reconsideration, in: *JWCI*, XXXVII, 1974, S. 57–103; B. KEMPERS/S. DE BLAAUW, Jacopo Stefaneschi, patron and liturgist. A new hypothesis regarding the date, iconography, authorship and function of his altarpiece for old St. Peter's, in: *Mededelingen*, XLVII, 1987, S. 83–113, mit der älteren Literatur.

197 Dazu etwa den wichtigen Beitrag von J. MIETHKE, Geschichtsprozeß und zeitgenössisches Bewußtsein. Die Theorie des monarchischen Papats im hohen und späten Mittelalter, in: *Historische Zeitschrift*, 1978, 226, S. 564–599.

198 Dazu ausführlich Prodi.

199 Prodi, S. 99.

200 R. DE MATTEI, *Il pensiero politico italiano nell'età della controriforma*, 2 Bde., Mailand/Neapel 1982–1984, bes. I, S. 211–220, 221–247, II, S. 306–312. De Mattei hat treffend vom „mito della monarchia universale“ gesprochen. Zu Urban VIII. vgl. auch J.A. HOOK, Ur-

quam in temporalibus in Universo Mundo“ wider.²⁰⁵ Bellarmino, der bedeutendste zeitgenössische Theoretiker der päpstlichen Doktrin, hatte den Suprematsanspruch *in rebus temporalibus* in der Formel des „potere indiretto“ gekleidet und ihn wiederum ganz dezidiert auf die zentralen Stellen des Evangeliums in Matthäus 16,18–19 und Johannes 21,15–17 gegründet.²⁰⁶ Eben jene Worte, die Urban VIII. bei der Ausstattung von St. Peter so programmatisch ins Zentrum rückte.

In seiner Vision eines einheitlichen, päpstlich gelenkten Universalreiches mag Urban durch den engen Kontakt zu Tommaso Campanella noch bestärkt worden sein. Der streitbare Dominikanerpater hat Zeit seines Lebens in heftigem Konflikt mit den Institutionen gestanden, von Seiten der Inquisition der Häresie und von Seiten der spanischen Machthaber in Süditalien der politischen Konspiration bezichtigt.²⁰⁷ Nach beinahe dreißigjähriger, ununterbrochener Haft in neapolitanischen Gefängnissen wurde der eben Freigelassene 1626 auf Veranlassung der Inquisition heimlich nach Rom gebracht, um sich hier der Anklage der Häresie zu stellen.²⁰⁸

In dieser Situation gelang es Campanella die Aufmerksamkeit und die Gunst des Papstes zu gewinnen. Urban sah sich genau zu diesem Zeitpunkt von einer Sonnenfinsternis bedroht, ja man hatte gar seinen Tod für Dezember 1628

oder Juni 1630 vorausgesagt. Der Papst maß solchen astrologischen Voraussagen große Bedeutung bei und sah sein Leben ernsthaft gefährdet. Campanella ließ dem Papst eine schnell verfaßte Schrift „De Fato Siderali Vitando“ zukommen, in der er aufzeigt, wie einer solch unheilvollen Konstellation zu begegnen sei. Zeitgenössische Quellen berichten, daß sich der Papst schon bald unter Anleitung des Dominikaners „erfolgreich“ den vorgeschlagenen, geheimen Praktiken unterzog.²⁰⁹ Um sich die Gunst Urbans endgültig zu sichern, begann Campanella etwa gleichzeitig einen ausführlichen Kommentar zu den „Poemata“ zu verfassen. Bereits am 22. November 1628 konnte er den Papst von der Vollendung des ersten Teils unterrichten.²¹⁰

Fiel Campanella schon bald durch gezielte Intrigen wieder in Ungnade, so muß sein Verhältnis zu Urban VIII. doch gerade in diesen Jahren ein sehr enges gewesen sein. Da lag es nahe, Campanellas berühmten utopischen Entwurf der „Città del Sole“ in der Roma Barberina verwirklicht zu sehen und seine theokratische Herrschergestalt mit Urban VIII., dem *Papa-Sole* zu identifizieren: „È un Principe Sacerdote tra loro, che s'appella Sole, e in lingua nostra si dice Metafisico: questo è capo di tutti in spirituale e temporale, e tutti li negozi in lui si terminano.“²¹¹ Genau darin mag die Faszination für den Papst gelegen haben, der hier seine Auffassung von der welthistorischen Rolle des Papsttums im Gewande der konkreten Utopie verwirklicht sah.²¹²

205 B. A. V., Barb. Lat. 975. Der Diskurs wurde am 1. April 1626 gehalten und vertrat ganz entschieden die Position des Supremates auch „in rebus temporalibus“.

206 Diesen Aspekt hat G. M. BARBUTO, Il „Principe“ di Bellarmino, in: *Bellarmino e la Controriforma*, wie Anm. 203, S. 123–189, bes. S. 167–171, herausgearbeitet. So bereits Innozenz III. in seinem bekannten „Sermo II. in Consecratione Pontificis Maximi“, vgl. *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, hrsg. von I.-P. Migne, CCXVII, Sp. 653–660, vgl. Sp. 658–659: „Primum Petri Dominus Jesus Christus et ante passionem, et circa passionem, et post passionem constituit. Ante passionem cum dixit: ‚Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam, et quodcunque ligaveris super terram, erit ligatum et in coelis: et quodcunque solveris super terram, erit solutum et in coelis (Matt. XVI)‘. Circa passionem cum ait: ‚Simon, Satanas expetivit, vos ut cribraret sicut triticum: ego autem rogavi pro te, ut non deficiat fides tua: et tu aliquando conversus, confirma fratres tuos (Luc. XXII)‘. Post passionem vero, cum tertio praecepit: ‚Si diliges me, pasce oves meas (Joh. XXI)‘. In primo sublimitas potestatis, in secundo constantia fidei, et in tertio pastura gregis exprimitur: quae circa Petrum in hoc loco manifestissime declarantur“.

207 Zu Leben und Werk Campanellas vgl. vor allem die materialreichen Arbeiten von L. AMABILE, *Fra Tommaso Campanella, la sua congiura, i suoi processi e la sua pazzia*, 3 Bde., Neapel 1882; ders., *Fra Tommaso Campanella ne' castelli di Napoli, in Roma e in Parigi*, 2 Bde., Neapel 1887; vgl. zusammenfassend mit weiterer Literatur L. FIRPO, Stichwort „Campanella“, in: *D. B. I.*, XVII, Rom 1974, S. 372–401; und G. BOCK, *Thomas Campanella. Politisches Interesse und Philosophische Erkenntnis*, Tübingen 1974.

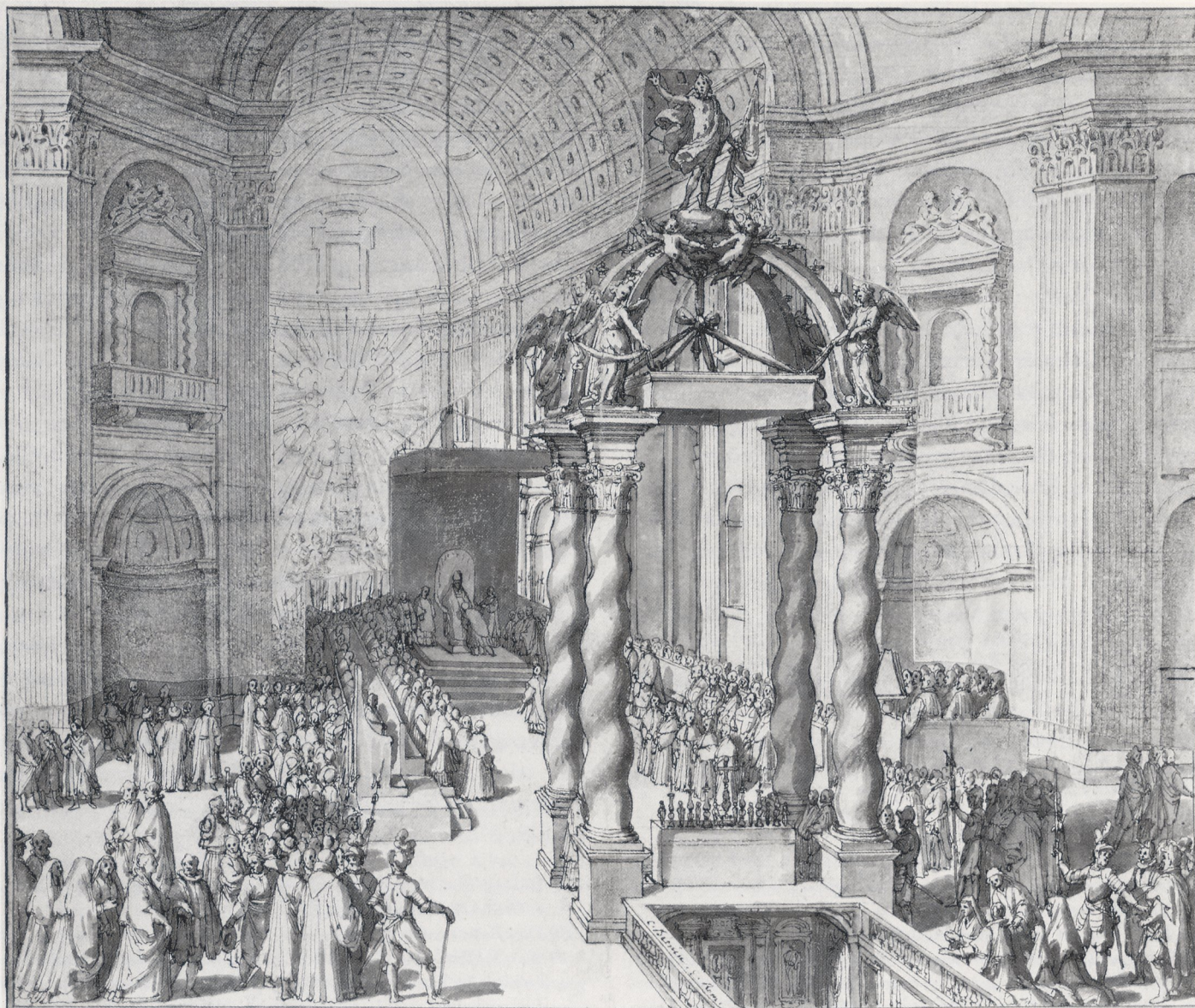
208 Firpo, wie Anm. 207, S. 389.

209 Dazu F. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari 1981, S. 389–428; Beldon Scott, S. 74, 89.

210 Die Kommentare Campanellas haben sich in drei Codices der B. A. V., Barb. Lat. 1918, 2037, 2048, erhalten. Bisher sind lediglich die beiden letzteren publiziert worden; T. CAMPANELLA, *Opere Letterarie*, hrsg. von L. Bolzoni, Turin 1977, S. 665–889 (Barb. Lat. 2048); G. FORMICHETTI, *Campanella critico letterario. I Commentaria ai Poemata di Urbano VIII* (Barb. Lat. 2037), Rom 1983, S. 49–106. Zu den Commentaria vgl. Firpo, wie Anm. 207, S. 390–391; Bolzoni, op. cit., S. 60–72; und Formichetti, op. cit., S. 1–48. Die Commentaria dokumentieren die Vertrautheit Campanellas mit den Themen der päpstlichen Panegyrik und seine tiefe Einsicht in das Selbstverständnis des Papstes. Ideen und Vorstellungen Urbans scheinen sich hier vielfach unmittelbar zu spiegeln. Die Commentaria sind gerade unter diesem Gesichtspunkt von außerordentlichem Quellenwert.

211 T. CAMPANELLA, *La Città del Sole*, hrsg. von A. Seroni, Mailand 1989¹⁰, S. 35. Wichtig der Hinweis, ebenda, daß in allen Handschriften an Stelle des Wortes Sole das astrologische Zeichen der Sonne erscheint. Vgl. zur Identifikation mit der Roma Barberina und Urban VIII. vor allem F. GRILLO, *Tommaso Campanella nell'arte di Andrea Sacchi e Nicolas Poussin*, Cosenza 1979, S. 31–33; A. D'AVOSSA, *Andrea Sacchi*, Rom 1985, S. 64; Beldon Scott, S. 91 und Anm. 20. Campanella selbst hat dies in seiner Schrift „Le monarchie delle nationi finirsi nella romana ...“ ausdrücklich formuliert; abgedruckt bei Amabile 1887, wie Anm. 207, II, Dok. 346.

212 Die Bedeutung Campanellas hat sich im Falle von Sacchis Fresko der „Divina Sapienza“ konkret als Entwerfer des Programms bestimmen lassen; so zuerst G. T. LECHNER, *Tommaso Campanella und*



74. Agostino Ciampelli, Hochaltarziborium, Kuppelraum und Tribuna von St. Peter, New York, Pierpont Morgan Library (1969.12)

Die Gestaltwerdung von Berninis ehernem Ziborium über dem Grabe des Apostelfürsten ist unlösbar mit der Gestalt Urbans VIII., mit seiner „Idee“ von St. Peter verknüpft. Um sie zu verwirklichen „non vi voleva minor Principe in commandarla, che Urbano, nè minore Artefice in eseguir-la, che il Bernini“.²¹³

Andrea Sacchi's fresco of Divina Sapienza in the Palazzo Barberini, in: *Art Bulletin*, LVIII, 1976, S. 97–108; vgl. dazu den kritischen „Letter to the Editor“ von A. SUTHERLAND HARRIS, ebenda, LIX, 1977, S. 304–307, und die Antwort des Autors, S. 307–309; Grillo, wie Anm. 211; d'Avossa, wie Anm. 211, S. 61–65; Beldon Scott, S. 88–94.

213 Bernini, S. 38.

Postscriptum

Eine bisher wenig beachtete Zeichnung (Abb. 74) zum Hochaltarziborium kann in unserem Kontext nicht unerwähnt bleiben. Das Blatt der Pierpont Morgan Library wurde von Felice Stampfle als „Roman School 17th century“ publiziert und dann von Christel Thiem m.E. überzeugend Agostino Ciampelli zugeschrieben.²¹⁴ Dargestellt

214 Mein herzlicher Dank gilt Ulrich Kessler, der mich auf die Zuschreibung von C. Thiem aufmerksam machte, und Peter Dreyer für seine Hilfe bei der Bearbeitung der Zeichnung. Zu dem Blatt vgl. F. STAMPFLE, in: *Sixteenth Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library*, 1969–1971, hrsg. von C. Ryskamp, New York

ist eine liturgische Handlung im Kuppelraum von St. Peter, mit dem unter dem Baldachin thronenden Papst im Zentrum. Über dem Grabe des Apostelfürsten erhebt sich ein Hochaltarziborium, das in seinen wesentlichen Elementen dem 1. Projekt Berninis (Abb. 4) entspricht, jedoch auch einige Unterschiede aufweist. Die halbkreisförmigen Spangen der Bekrönung etwa laufen hier in ihren unteren Enden in Voluten aus. Die Schraubensäulen entsprechen nicht den 1626–1627 errichteten dreizonigen Bronzesäulen. Sie sind nur sehr summarisch wiedergegeben, und das überrascht um so mehr, als die Bekrönung sehr sorgfältig ausgeführt ist.

Die Zeichnung Ciampellis ist unregelmäßig beschnitten und auf einen größeren Bogen aufgelegt, auf dem dann, wohl von anderer Hand, die umgebende Architektur ergänzt wurde. Zum originalen Bestand gehört der ganze untere Teil des Blattes mit dem Ziborium und der figurenreichen liturgischen Handlung einschließlich des päpstlichen Baldachins. Die beiden westlichen Kuppelpfeiler sind in ihrem Zustand vor der in den Jahren 1633–1641 erfolgten Umgestaltung durch Bernini (Abb. 33) wiedergegeben, daher ohne die monumentalen Statuen des Erdgeschosses.²¹⁵ Die Ädikulä des Obergeschosses zeigen bereits die antiken Schraubensäulen und entsprechen in ihrer Gestalt in etwa einem ersten Projekt Berninis.²¹⁶ Im Scheitel der Apsis erscheint dagegen die von vier monumentalen Gestalten emporgehobene Cathedra Petri, darüber in einer Lichtaureole, von Wolken umgeben das Symbol der Trinität. Die Inszenierung entspricht weitgehend der unter Alexander VII. realisierten (Abb. 57).²¹⁷

Die Zeichnung ist in ihrem heutigen Zustand problematisch und nur schwer zu deuten. Trotzdem könnte das Blatt zu zwei Aspekten neue Informationen liefern, die an dieser Stelle wenigstens als Hypothese formuliert seien. Möglich

wäre, daß hier ein Vorschlag Ciampellis für die Ziboriumsbekrönung des 1. Projektes faßbar wird, von dem uns Borromini in einer Randnotiz zu Fioravante Martinellis „Roma Ornata dall'Architettura, Pittura e Scultura“ Kenntnis gibt: „Fu pensiero di Paolo V coprire con baldacchino l'altar maggiore di S. Pietro con ricchezza proportionata all'apertura fatta alla confessione e sepolcro del detto. Onde Carlo Maderno gli presentò un disegno con colonne a vite; ma il baldacchino non toccava le colonne, ne il lor cornicione: sopraggiunse la morte di Paolo, e restò l'opera sul disegno sin al pontificato di Urbano VIII il quale disse al detto Carlo si contentasse, che il Bernino facesse detta opera. Il Cavalier Celio, forse non ben informato del tutto, stampò essere invention di Santissimo giudicio (cioè del Papa) messo in opera dal detto Bernino. Vincenzo Berti, manoscritto appresso Mons. Landucci Sacrista di Nostro Signore Alessandro VII e per le sue eminenti virtù dignissimo di grado superiore, ha scritto, esser disegno del Ciampelli, cognato del detto Bernini, il che non so se sia vero; ma se bene (che) non concorresse con il detto Bernini circa l'abbigliamento, et altro; e diceva, che li Baldacchini non si sostengono con le colonne, ma con l'haste, e che in ogni modo voleva mostrare che lo reggono l'Angeli: e soggiungeva che era una chimera“.²¹⁸ Bernini und Ciampelli arbeiteten gemeinsam in S. Bibiana und St. Peter.²¹⁹ Vielleicht hat Ciampelli in unserer Zeichnung dem befreundeten jungen Bildhauer, eine Vorstellung von der Wirkung des zwischen den Säulen eingehängten, von Engeln getragenen Baldachinhimmels vermitteln wollen, mit dem auffallenden Hinweis auch auf den dahinter erscheinenden, korrespondierenden Baldachin über dem thronenden Papst. Schon die Ausführung der Zeichnung zeigt, daß es vor allem um die Bekrönung des Ziboriums und seine Wirkung im größeren Kontext geht. In der Darstellung der umliegenden Architektur bleibt vor allem die Inkoherenz der einzelnen Teile merkwürdig. Wollte der Zeichner den Zustand der Kuppelpfeiler zum Zeitpunkt des ersten Ziboriumsprojektes rekonstruieren, warum fügte er dann die wesentlich spätere

1973, S. 101–104; C. THIEM, *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, München 1977, S. 310–312, Nr. 68. Die Zuschreibung an Ciampelli ist jedoch umstritten; vgl. S. Prosperi Valenti Rodinò, Stichwort „Agostino Ciampelli“, in: DBI, XXV, Rom 1981, S. 122–126, S. 125; Merz, wie Anm. 174, S. 162 Anm. 125. Mir scheint die Zuschreibung des sicher florentinischen Blattes an Ciampelli aus stilistischen wie historischen Gründen durchaus überzeugend.

215 Zur Gestaltung der Kuppelpfeiler vgl. die Literatur in Anm. 195.

216 Dazu Lavin/Crossing, S. 21 und Abb. 67, 68. Die Schraubensäulen erscheinen schon in der Zeichnung Ciampellis an diesem Ort, wie die linke Säule des nordwestlichen Pfeilers zeigt, die noch zum originalen Bestand gehört.

217 Vgl. die Literatur in Anm. 166. Die nur skizzenhafte Darstellung in dem New Yorker Blatt erinnert in der Schlichtheit der Cathedra, die bis auf Höhe der Köpfe der Trägerfiguren emporgehoben ist, am ehesten an die frühen Entwürfe Berninis für Alexander VII. (Brauer/Wittkower, Taf. 166a, 166b). Auffallend, daß an Stelle der Taube des Heiligen Geistes das Triangulum der Trinität erscheint.

218 Publiziert bei Thelen/Corpus, S. 98–99, Dok. 5; C. D'ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Rom 1969, S. 158, nach dem Ms. 4984 der Biblioteca Casanatense. Zu dem nicht ganz eindeutigen Passus vgl. bes. Thelen/Hochaltar, S. 10, 46–51; Lavin/Crossing, S. 11–12 Anm. 53. Vgl. auch S. PROSPERI VALENTI, Un pittore fiorentino a Roma e i suoi committenti, in: *Paragone*, 1972, 265, S. 80–99, bes. S. 89–90; Hibbard 1973, wie Anm. 20, S. 128; Chandler Kirwin 1981, wie Anm. 20, S. 158–160; Thiem, wie Anm. 214, S. 312.

219 Zu den gemeinsamen Arbeiten und dem persönlichen Verhältnis von Bernini und Ciampelli vgl. Lavin, S. 11–12 Anm. 53; Prosperi Valenti, wie Anm. 218; Merz, wie Anm. 174, bes. S. 113–139. Eine verwandtschaftliche Beziehung hat sich bisher nicht nachweisen lassen.



75. Giovanni Ferro, *Teatro d'Imprese*, 1623, Frontispiz von Gaspar Grispoldi



76. Giovanni Ferro, *Ombre apparenti nel Teatro d'Imprese*, 1629, Frontispiz

Cathedra-Inszenierung Alexanders VII. hinzu? Denkbar wäre immerhin, daß die Zeichnung Ciampellis schon bald nach ihrer Entstehung beschnitten und ergänzt wurde. Der Zeichner hätte den tatsächlichen Zustand der Kuppelpfeiler bzw. einen ersten Planungszustand für die Ädikula wie-

dergegeben und in der Apsis ein bereits zu diesem Zeitpunkt existierendes, frühes Projekt Berninis für die Cathedra eingefügt. Erstaunlich bliebe zweifellos, in welchem Maße dieses Projekt für Urban VIII. dann bereits dem später unter Alexander VII. ausgeführten entsprochen hätte.²²⁰

220 Zur Aufstellung der Cathedra unter Urban VIII. vgl. Kap. II.2.

ANHANG 1:

Auszüge aus der Vita di Papa Urbano Ottavo scritta da Andrea Nicoletti Canonico di San Lorenzo in Damaso, B. A. V., Barb. Lat. 4730–4738.

Zu Maffeo Barberini: „Quanto poi al modo di vivere, ch'egli continuò, fù sempre con splendidezza, e alla grande, purchè non eccedesse i termini (della modestia) di ecclesiastico, e fosse senza lusso. Haveva numerosa famiglia, e ben trattata; palazzo amobiliato di ricche supellettili (tapezzerie), e di pitture eccellenti; argenterie copiose, statue antiche di marmo e di buon numero, e di gran prezzo, Carozze, e cocchii in ogni più nobil forma. Nelle tapezzerie (supellettili) ecclesiastiche non vi era chi lo uguagliasse, e fra le altre cose insigne fece fabricare una mitra pretiosa, che poteva chiamarsi più tosto Pontificia, che da Cardinale. Era questa tutta ricoperta di grosse [] gioie sopraffine legate in oro massiccio tempestato di smalto, che à guisa di ricamo con egregia manifattura univa, e fregiava le gemme, lasciando in dubbio se fosse più nobile ò la materia o'l lavoro (arte); Fu stimato il valore di essa che ascendesse à migliaia di scudi. Lasciolla alla sua Casa (Barberini) [532] dopo che fù assonto al Pontificato per uso degli ecclesiastici, che potessero venire dal suo lignaggio.

Le sue conversazioni quando il negotio, e le fatiche intermettevano, erano secondo il suo antico costume con persone versate in Lettere amene Greche, Latine, e Toscane in prosa, et in verso (e questi erano per l'ordinario Antonio Querengo, Giovanni Ciampoli, Giovanni Barlaio, Vincenzo Gramigna, Gabrielle Chiabrera, Giacomo Cavalieri, Fabritio Verospi, Giovanni Battista Rinnuccini, Paolo Emilio Santorio, D. Angelo Grillo Padre Monacho Cassinese et altri, con quali andava à diporto talhora nel giardino di Belvedere al Vaticano, nella Villa di Borghese sopra il Monte Pincio, ò in altri luoghi lontani da strepiti, et in alcun tempo più ameno dell'anno si ritirava à villeggiare in Castel Gandolfo accompagnato sempre da simili persone di lettere, e di eruditione. Ogni sabbato à sera trovavasi nella Basilica di Santa Maria Maggiore ove [dopo] essersi confessato dal P. Puccioni, Domenicano Penitentiere, assisteva alle Litanie della Beatissima Vergine, che si cantavano nella Cappella di Paolo) et in questi soavi trattenimenti godeva virtuosamente l'otio, per poter poi con più vigorosa applicatione attendere agli studii più gravi e più importanti al beneficio publico. (In quel mentre fu mandato alle stampe il suo libro de' versi toscani, ricevuto con uguale approvatione, e laude de' tutti i letterati, imperciocchè oltre la gravità, e nobiltà dello stile accompagnato con somma vivezza d'ingegno, sono le compositioni di esso ò di materie sacre, ò morali, argomento manifesto del candor de suoi costumi, che tanto abborriva le compositioni meno che honeste e sono dedicate à diversi soggetti celebri o per nascita, o per elettione o per costumi.) In questo medesimo tempo fondò (arricchì) una famosa libreria à favore di tutte le discipline, e scienze, alla quale se bene aveva dato qualche principio Monsignor Francesco suo zio co' suoi libri legali, nondimeno un'opera sì grande fù del Cardinale Maffeo (Barberino) che la nobiltà con tutti quei libri (volumi) impressi, che con incredibile diligenza, e spesa immensa potè havere alle mani; la arricchì parimente di scelti manoscritti, che procurò da diverse parti anche straniere, spettanti all'histoire, che erano da esso commendate non meno delle lingue, e delle scienze. Proseguì così [533] nobil pensiero anco quando fù Pontefice, aggiungendovi gran moltitudine de'

volumi e lasciò poi che il (sopradetto) Cardinal Francesco (suo nipote) ne fosse in vita usufruttuario (possessore), il quale seguitando i vestigi del Zio l'ha sempre più ampliata con nuovi libri, e col mantenere huomini eruditi alla cura di sì ricco tesoro; onde hoggidi la libreria Barberina viene stimata per tutte le circostanze una delle più insigne, e delle più [] che siano in Europa.

(Barb. Lat. 4730, S. 531–533; zuerst auszugsweise zitiert bei Pastor, XIII, S. 249 Anm. 1, S. 893 Anm. 1; D'Onofrio, S. 56–58. Die in () eingeschlossenen Verbesserungen und Ergänzungen wurden von Kardinal Francesco Barberini eigenhändig zugefügt. Die [] bezeichnen Fehlstellen des Textes.)

ANHANG 2:

Dedikationsschreiben Giovanni Ferros zum „Teatro d'Imprese“ (Abb. 75) an Maffeo Barberini vom 15. Mai 1623:

Illustrissimo et Reverendissimo Signore mio Colendissimo Dedico et consacro all'immortalità del nome di Vostra Signoria Illustrissima queste mie Imprese. Impresa ben troppo ardita rispetto alla grandezza di lei, e troppo confidente, rispetto alla benignità sua; che l'uno e l'altro nome se le può dare. Et ciò non con altro animo, se non perche esse ricevano dall'Illustrissimo suo splendore qualche chiarezza; et mostra l'autore con un tal segno di riverire con l'universal delle genti quella eccellenza, che in lei scura ogni altro si scorge maggiore. Sò bene che nell'elettione del soggetto, à cui io appoggio per protectione questo mio libro, non s'è ingannato il giudicio; così anche spero che non debba restare ingannata la volontà, la quale altro non brama, che la gratia di Vostra Signoria Illustrissima e di essere annoverato nel numero de' suoi servitori tra quali si contenterà di ritenere quel grado, che gli concederà la sua gentilezza: Non già ch'io ceda ad alcuno ò di fedeltà, ò di sincerità d'affetto, si come ad ognuno di forze, e di merito, et à molti d'antianità di tempo; se bene anco in questo pretendo di non essere nuovo tra' quei, che riveriscono nella fama le sue grandezze, essendo molti anni, ch'io tacitamente col pensiero inclino le virtù di Vostra Signoria Illustrissima come hora faccio con gli effetti proportionati all'essere mio, non già corrispondenti a' meriti di lei. Gradisca l'offerta nel volere, e volendo bilanciare il dono, l'aggiunti dal desiderio, e dall'affetto mio ardentissimo, col quale non pure il libro, ma l'autore se medesimo dedica per Servitore divotissimo et partialissimo del suo nome. Et con tal fine pregandole dal cielo prosperità maggiore, bacio à Vostra Signoria Illustrissima humilmente le sacre vesti.

Di Venetia il dì 15. Maggio 1623

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima Divotissimo et humilissimo Servitore Giovanni Ferro.

(B. A. V., Barb. Lat. 6547, fol. 2 r–v.)

Dedikationsschreiben Giovanni Ferros zu den „Ombre apparenti nel Teatro d'Imprese“ (Abb. 76) an Urban VIII. vom 19. Mai 1629:

Beatissimo Padre

Quella medesima divotione, con la quale io già inchinai nel mio Teatro la Santità Sua, hora mi fa piegando le ginocchia di nuovo adonarla, et m'inanza ad appresentarle questo mio libro, il quale honoro col nome degli Illustrissimi suoi Nipoti, per che così anco nelle persone loro io riconosca et riverisca il merito di Sua Beatitudine. Penetri Sua Santità con la prudenza ad imitatione di Dio, di cui tiene in terra la vicegerenza, nell'interno, et quivi rimiri il divotissimo affetto dell'animo, col quale humilmente lei supplendo, che fra le grandi occupationi, che le apportano pensieri et cure continue, et fra la moltitudine degli altri suoi servi, che le sono d'intorno, et la prignano et la supplicano de' favori, si degni

ricordarsi anco della riverente mia servitù, bacio della Santità Sua il Santissimo pie'genuflesso.

Di Venetia a' 19. Maggio 1629

Della Santità Vostra Humilissimo et Obligatissimo Servo Giovanni Ferro.

(B. A. V., Barb. Lat. 6547, fol. 1 r-v; auf dem Verso der folgende Aktenvermerk: Venetia 19. Maggio. Giovanni Ferro. Presenta a Vostra Santità un suo libro. Il Signor Cardinale risponda che Nostro Signore ha benignamente gradito il dono del libro et ha ammesso all sudditto che li significhi qualora Sua Santa benedictenza. Roma 23 Giugno).

ABKÜRZUNGEN UND HÄUFIG ZITIERTE LITERATUR

- | | | | |
|---------------------|--|---------------------|--|
| A. S. R. | Archivio di Stato, Rom | Hager | W. HAGER, <i>Die Ebnstatuen der Päpste</i> , Leipzig 1929. |
| B. A. V. | Biblioteca Apostolica Vaticana | Hibbard | H. HIBBARD, <i>Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630</i> , London 1971. |
| B. N. R. | Biblioteca Nazionale, Rom | Kauffmann | H. KAUFFMANN, <i>Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen</i> , Berlin 1970. |
| Baldinucci | F. BALDINUCCI, <i>Vita di Gian Lorenzo Bernini</i> (Florenz 1682), kommentierte Ausgabe von S. Samek Ludovici, Mailand 1948. | Kummer | S. KUMMER, Ein „kritischer“ Moment in der Entstehungsgeschichte des Bronzebaldachins von G. L. Bernini, in: <i>Studien zur Künstlerzeichnung, K. Schwager zum 65. Geburtstag</i> , hrsg. von S. Kummer/G. Satzinger, Stuttgart 1990, S. 188–205. |
| Beldon Scott | J. BELDON SCOTT, <i>Images of Nepotism. The painted ceilings of Palazzo Barberini</i> , Princeton 1991. | Lavin/Crossing | I. LAVIN, <i>Bernini and the Crossing of St. Peter's</i> , New York 1968. |
| Bernini in Vaticano | <i>Bernini in Vaticano</i> , Ausst. Kat., Vatikanstadt 1981. | Lavin/Early Works | I. LAVIN, Five new youthful sculptures by Gianlorenzo Bernini and a revised chronology of his early works, in: <i>ArtBull</i> , L, 1968, S. 223–248. |
| Bernini | D. BERNINI, <i>Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini</i> , Rom 1713 (Rocco Bernabò). | Pastor | L. v. PASTOR, <i>Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters</i> , 16 Bde., Freiburg i. Br./Rom 1955–1961 (8.–13. Auflage), zu Urban VIII. vgl. Bd. XIII, Freiburg i. Br./Rom 1959–1960 ⁹ . |
| Buonanni | F. BUONANNI, <i>Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Fabricam Indicantia</i> , Rom 1696 (Cesaretti & Paribeni). | Pollak | O. POLLAK, <i>Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII.</i> , 2 Bde., Bd. 1, <i>Kirchliche Bauten (mit Ausnahme von St. Peter) und Paläste</i> , Wien/Augsburg/Köln 1928, Bd. 2, <i>Die Peterskirche in Rom</i> , Wien 1931. |
| Borboni | G. A. BORBONI, <i>Delle Statue</i> , Rom 1661 (Stamperia di Jacomo Fei). | Preimesberger | R. PREIMESBERGER, Pignus Imperii. Ein Beitrag zu Berninis Aeneasgruppe, in: <i>Festschrift Wolfgang Braunfels</i> , hrsg. von F. Piel/J. Traeger, Tübingen 1977, S. 315–325. |
| Borgolte | M. BORGOLTE, <i>Petrusnachfolge und Kaiserimitation. Die Grablegen der Päpste, ihre Genese und Traditionsbildung</i> , Göttingen 1989. | Preimesberger | R. PREIMESBERGER, Themes from art theory in the early works of Bernini, in: <i>Gianlorenzo Bernini. New aspects of his art and thought</i> , hrsg. von I. Lavin, University Park 1985, S. 1–24. |
| Brauer/Wittkower | H. BRAUER/R. WITTKOWER, <i>Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini</i> , 2 Bde., Berlin 1931. | Borghese-Skulpturen | R. PREIMESBERGER, Zu Berninis Borghese-Skulpturen, in: <i>Antikenrezeption im Hochbarock</i> , hrsg. von H. Beck/S. Schulze, Berlin 1989, S. 109–127. |
| Butzek | M. BUTZEK, <i>Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom</i> , Bad Honnef 1978. | | |
| Chapel | M. L. CHAPEL/W. CHANDLER KIRWIN, A Petriline Triumph: The decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII, in: <i>Storia dell'Arte</i> , 1974, 21, S. 119–170. | | |
| Chandler Kirwin | C. D'ONOFRIO, <i>Roma vista da Roma</i> , Rom 1967 | | |
| D'Onofrio | C. D'ONOFRIO, <i>Roma vista da Roma</i> , Rom 1967 | | |
| Fagiolo/Carandini | M. FAGIOLO/S. CARANDINI, <i>L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600</i> , 2 Bde., Rom 1977–1978. | | |
| Ferro | G. FERRO, <i>Teatro d'Imprese</i> , 2 Teile in einem Band, Venedig 1623 (Giacomo Sarzina). | | |
| Fraschetti | S. FRASCHETTI, <i>Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo</i> , Mailand 1900. | | |

- | | | | |
|-----------|---|------------------|--|
| Prodi | P. PRODI, <i>Il Sovrano Pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna</i> , Bologna 1982. | Siebenhüner | H. SIEBENHÜNER, Umriss zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547–1606), in: <i>Festschrift für H. Sedlmayr</i> , München 1962, S. 229–320. |
| Reinhardt | V. REINHARDT, Moses und der Gekreuzigte. Zur Funktion päpstlicher Kunstbeauftragung und Selbstdarstellung unter Julius II. und Urban VIII., in: <i>Höfischer Humanismus</i> , hrsg. von A. Buck (Mitteilung XVI der Kommission für Humanismusforschung), Weinheim 1989, S. 133–160. | Thelen/Corpus | H. THELEN, <i>Francesco Borromini. Die Handzeichnungen</i> , 1. Abt., 2 Bde., Graz 1967. |
| Schröter | E. SCHRÖTER, Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II., in: <i>RömQs</i> , LXXV, 1980, S. 208–240. | Thelen/Hochaltar | H. THELEN, <i>Zur Entstehungsgeschichte der Hochaltar-Architektur von St. Peter in Rom</i> , Berlin 1967. |
| | | Wittkower | R. WITTKOWER, <i>Bernini. Lo Scultore del Barocco Romano</i> , ergänzte ital. Ausgabe, Mailand 1990. |