

LEO BRUHNS

DAS MOTIV DER EWIGEN ANBETUNG
IN DER RÖMISCHEN GRABPLASTIK
DES 16., 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Alinari, Florenz: 180, 181, 184, 193, 201, 219, 228, 229, 253-255, 260, 261, 269, 274, 278, 286, 288, 291, 293, 312, 332, 333, 335-337, 340, 342, 344
- Anderson, Rom: 178, 179, 191, 194-200, 203, 208, 214, 218, 220-222, 230, 235, 236, 248-250, 263, 268, 276, 284, 285, 287, 290, 300, 303, 311, 313, 316, 317, 341, 343, 347
- Broggi, Florenz: 189, 192, 202, 212, 270, 289
- Danesi, Rom: 301
- Dr. Evers, München: 262
- Kaiser-Wilhelm-Institut für Kunstwissenschaft im Palazzo Zuccari, Rom:
 Im Auftrage des Institutes:
 Anderson: 247, 309, 345, 346
 Dr. Hildegard Bauer: 245, 256, 304-306, 330, 331, 334
 Carboni: 205, 307, 308, 320
 Faraglia: 224-226, 233, 234, 238-240, 295-297, 325 bis 328, 338, 339
 Dr. Carl Lamb: 204, 265, 299, 310, 314, 315, 318, 319
 Dr. Günther Neumann: 244, 281, 321, 322, 323
- Andere Aufnahmen des Institutes: 178a, 206, 207, 209, 271, 272, 294
- Lotze, Verona: 183
- Marburg, Kunsthistorisches Institut der Universität: 217, 257
- Mayer, A. L.: Gotische Plastik in Spanien: 186
- Moscioni, Rom: 324
- Neue Photographische Gesellschaft, Berlin-Steglitz: 348
- Postkarten: 185, 187, 188, 215
- Rambaldi, Mailand: 182
- Sansaini, Rom: 280
- S. Maria dell' Anima (Deutsches Priesterkolleg), Rom: 227
- Soprintendenza delle Belle Arti, Ancona (vermittelt durch Prof. Luigi Serra, Rom): 211
- Spina, Rom: 277
- Staatliche Bildstelle, Berlin: 216, 282, 282a, 283
- Staatliches Institut „Luce“, Rom: 190, 210, 223, 231, 232, 241, 242, 246, 251, 252, 258, 259, 264, 266, 267, 273, 275, 279, 292, 298, 329
- Via d'Arte, 1909 (Muñoz, Pietro Bernini): 237
- Aufnahmen unbekannter Herkunft: 213, 243, 302

Vorliegende Arbeit beschränkt sich bewußt auf die Untersuchung eines bestimmten Grabmaltypus und seiner Beziehungen zum umgebenden Raum; zur Erforschung der Künstlergeschichte kann sie nur wenig Eigenes beitragen.

IM März 1489 verlieh Papst Innozenz VIII. seinem Neffen Lorenzo Cibo den Purpur. Als Titul-
 I kirche erhielt der junge Kardinal S. Susanna [später S. Marco und S. Cecilia¹], seine Gunst
 scheint er aber weit mehr einer anderen Kirche, der modernsten des damaligen Rom zugewandt
 zu haben: S. Maria del Popolo. Wahrscheinlich wünschte er sich möglichst sichtbar den Nipoten
 des vorigen Papstes Sixtus IV. an die Seite zu stellen. Denn wie die Rovere sich damals ihre Grab-
 kapellen beiderseits der Seitenschiffe jenes Gotteshauses ausschmücken ließen, so sicherte sich auch
 Cibo neben dem zweiten Joch der rechten Seite einen aus fünf Seiten des Achtecks gebildeten
 Raum, wo er einst beigesetzt werden wollte². Die Ausstattung wurde denselben Künstlern an-
 vertraut, die auch für die Rovere arbeiteten. Was Pinturicchio für ihn gemalt hat, ist freilich in Rom
 nicht mehr vorhanden³, erhalten aber hat sich der obere Teil des marmornen Grabmals, das wohl
 von Bildhauern aus der Werkstatt des Andrea Bregno gemeißelt worden ist. Wer dieses Denkmal
 heute aufsuchen will, muß allerdings die Stadt bis zum entgegengesetzten Ende durchwandern.
 Denn als fast 200 Jahre später ein neuer Kardinal Cibo, der Staatssekretär Innozenz' XI., Alderano⁴
 die Familienkapelle umbauen ließ, um an alter Stelle den ererbten Namen, den verklungenen Ver-
 wandten und sich selbst von neuem zu ehren, da schenkte er 1685 einen Teil des nicht mehr ver-
 wendbaren altväterischen Bildwerks den Franziskanern von San Cosimato im Trastevere, denen
 er als Protektor des „Seraphischen Ordens“ besonders nahestand (Abb. 178). Damit aber dieses
 Geschenk für die Mönche erst wirklichen Wert erhielt, fügte er in neuen Prunksarkophagen
 Reliquien der hl. Severa und der hl. Fortunata hinzu, das Epitaph auf diese Weise in einen Altar
 verwandelnd. Die Inschrift mit den Personalien des 1503 verstorbenen Lorenzo blieb am ursprüng-
 lichen Ort, das heißt sie wurde für das neue Epitaph in S. Maria del Popolo wörtlich kopiert⁵.
 Am Altar in S. Cosimato dagegen verdrängte der Name des neuen Stifters den des alten, und nur
 der hl. Laurentius, der den knienden Kardinal der Madonna empfiehlt, läßt durch seinen Namen
 vermuten, wie einst auch sein Schützling geheißten hat.

Eine Zeichnung des 16. Jahrhunderts in der Sammlung des Schlosses zu Windsor zeigt, wie
 Lorenzo Cibo – einer alten römischen Sitte entsprechend – an seinem prunkvollen Denkmal ur-
 sprünglich zweimal dargestellt war: der untere Teil der rundbogigen Grabkammer enthielt seinen
 Sarkophag, auf dem er in beschöfllicher Gewandung ruhig ausgestreckt schlummerte; darüber aber
 öffnete sich eine höhere Region mit der in Wolken schwebenden Mutter des Christkinds, über der

¹ Alfonsus Ciaconius, *Vitae et Res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium*. Tom. III. Romae 1677, p. 123. Francesco Cristofori, *Cronotassi dei Cardinali di S. Romana Chiesa*. Roma 1888, p. 68, 115, 136. L. v. Pastor, *Geschichte der Päpste*. Bd. III, Frei-
 burg i. Br. 1899, S. 273, 884, 891.

² Ciaconius, a. a. O. III, p. 123. E. Lavagnino, *S. Maria del Popolo (Le Chiese di Roma Illustrate. Nr. 20)*, p. 31. R. Colantuoni, *S. Maria del Popolo*. Roma 1899, p. 85 ff.

³ Alderano Cibo ließ beim Umbau der Kapelle das Fresko der Madonna von Pinturicchio herausnehmen, um es seinem Bruder Alberico nach Massa zu senden, wo es in der dortigen Kirche S. Francesco, dem heutigen Dom, in einer Familienkapelle neu untergebracht wurde. Vgl. Lavagnino, a. a. O., ferner L. Stoffelli, *Un affresco di B. Pinturicchio nel Duomo di Massa*, im „Giornale storico e letterario della Liguria“. Spezia 1900.

⁴ Die Persönlichkeit Alderanos, der das besondere Vertrauen des vortrefflichen Innocenz XI. Odescalchi genoß und sich während dessen ganzer Regierung in der Stellung eines Staatssekretärs behauptete, wird in L. v. Pastors „Geschichte der Päpste“, Bd. XIV, Abt. 2, Frei-
 burg i. Br. 1930, geschildert, besonders S. 681/682.

⁵ Die Inschrift am Altar in dem als Oratorio bezeichneten Nebenraum von S. Cosimato (= SS. Cosma e Damiano in Trastevere) fehlt im großen Werk von Forcella, *Iscrizioni delle Chiese e d'altri Edifici di Roma*. Vol. X, Roma 1877. Sie lautet: „Ex Mvnicentia et Pietate Alderani Episcopi Portvensis S. R. E. Cardinalis Cybo Seraphici Ordinis Sancti Francisci apvd Sanctam Sedem Protectoris Grati Animi Monvmentvm Moniales posvere anno dni MDCLXXXV.“ Die ursprüngliche Inschrift am Grabmal des Lorenzo Cibo in S. Maria del Popolo ist abgedruckt bei Ciaconius a. a. O., Tom. III, 1677, p. 123, die genau entsprechende Inschrift am heutigen barocken Grabmal bei Forcella, Vol. I, p. 331.



Abb. 178. Rom, S. Cosimato,

Altar im „Oratorium“: ehemaliges Grabmal des Kardinals Lorenzo Cibo

zwei Engel die Krone der Himmelskönigin hielten. Die Madonna und ihr Kind neigten sich freundlich zum Kardinal, der mit abgelegtem Hut zu ihren Füßen kniete und von seinem jungen Namenspatron ihrer Gnade empfohlen wurde. Ein petrusähnlicher Apostel assistierte auf der anderen Seite, nach dem Messer, das er in der Hand hält, wohl als Bartholomäus zu benennen. Schon Arnolfo di Cambio hatte an seinem Grabmal Bonifaz' VIII.⁶ in der alten Peterskirche die Doppelnatur des Menschen in dieser Weise dargestellt: unten ruhte, was irdisch war, zwar noch mit den Kennzeichen seines besonderen Standes und mit allem Reichtum und aller Würde, die sein Dasein ausgezeichnet hatten. Dieses Irdische aber ist dem Tode verfallen, der Sarg hat es aufgenommen, alles Tun ist vorbei. Was bleiben soll, ist die Seele, die den Himmel für sich ersehnt. Sie kniet nun oben vor dem Throne der Höchsten, unter dem Beistand ihrer Patrone die Seligkeit erhoffend.

Der Doppelsinn des Todes, wie er dem Christen offenbart war, wurde in jenem Grabmal des 1303 verstorbenen Papstes aus dem Hause Caetani zum erstenmal in einem gemeinsamen Rahmen zusammengefaßt und das Totenmal auf diese Weise zugleich zum Andachtsbild erhoben. Denn das Unsterbliche des Aufgebahrten, das oben betend kniet, fordert auch denjenigen, der das Denkmal betrachtet, zum Mitbeten auf, zur Fürbitte für die arme Seele und zum bangen Seufzen für das Heil der eigenen. Die dem Tode verfallene Erde und die Unsterblichkeit im Himmel blieben in den

⁶ Vom Grabmal Bonifaz' VIII. hat sich bekanntlich der Sarkophag mit dem Toten in den Vatikanischen Grotten erhalten, während andere Teile jetzt im Museo Petriano sind. Das ursprüngliche Aussehen ist in einer Zeichnung Grimaldis im berühmten Codex Barber. 2733 der Vatikanischen Bibliothek erhalten. Im 15. Jahrhundert brachte das Grabmal Papst Eugens IV. (gest. 1447) von Isaia da Pisa (jetzt in einem Nebenraum von S. Salvatore in Lauro) eine engere Verbindung zwischen dem Toten und dem Himmlischen, indem nun die Madonna mit zwei anbetenden Engeln sich unmittelbar zum Aufgebahrten herabneigt. Diese Auffassung wurde auch im letzten Viertel des Jahrhunderts der Frührenaissance in der Regel beibehalten. Im Grabmal des Kardinals Lebreto (= D'Albert), gest. 1465, dem Frühwerk des Andrea Bregno in Aracoeli, beschützen Petrus und Paulus, jeder aus seiner Nische, den ruhenden Kardinal. Im Grabmal des Bischofs de Coca, gest. 1477, in S. Maria sopra Minerva erscheint, wahrscheinlich von Melozzo da Forlì gemalt, sogar der Weltenrichter mit Posaunen blasenden Engeln, um den Toten zu erwecken. Giovanni Dalmata bringt in seinen Werken wieder die Auffassung Arnolfos zu Ehren. Schon am großen Grabmal Pauls II., gest. 1471 – jetzt nur noch in Fragmenten im Museo Petriano erhalten – kniet der Papst wieder über seinem eigenen Totenbilde als Erlöser im Jüngsten Gericht; und am Grabmal des Kardinals Roverella 1476/77 in S. Clemente wird der Verstorbene von Petrus und Paulus der Madonna, die zwischen Engeln thront, und Gottvater empfohlen. Gerade dieses Grabmal dürfte den Meister, der Lorenzo Cibo bedient hat, besonders angeregt haben.

Grabmalern des römischen Mittelalters und der römischen Frührenaissance aber dennoch ein gemeinsames Bild und dem wirklichen Leben klar gegenübergestellt. Dieses durfte vor der Darstellung stehen bleiben und sich hineinversenken: der Abstand zwischen Dasein und Vorstellung blieb aufs bestimmteste gewahrt.

Die deutsche Grabplastik des 14. Jahrhunderts schlug bekanntlich einen anderen Weg ein. Wenn sie in ihren Darstellungen über den Tod hinausging und auch der unsterblichen Seele gedachte, so hielt sie doch die beiden Welten voneinander getrennt und nur durch eine räumliche Nachbarschaft verbunden. Im Kreuzgang des Augsburger Domes z. B. ist der Fußboden voller Grabplatten mit den Wappen oder Bildern der Verstorbenen, die darunter beigesetzt sind. Die Wände aber sind angefüllt mit Aufforderungen zur Fürbitte, mit sogenannten Epitaphien, gemeißelten oder gemalten Bildern, in denen gekniet und zu den Himmlischen gefleht wird.⁷

Was hier von vornherein getrennt blieb, wurde in Italien nachträglich auseinandergerissen. Die Neugestaltung der Kapelle Cibo im 17. Jahrhundert kann als ein Musterbeispiel zeigen, in welches neue Verhältnis der irdische Mensch jetzt zu den himmlischen Mächten trat.

Als Kardinal Alderano Cibo 1683–85 die Grabkapelle seines längst verwesenen Verwandten abreißen ließ, um an gleicher Stelle sich selbst ein Prachtmausoleum zu errichten, da verbannte er den im Bilde Seligen nicht umsonst in ein bescheidenes Franziskaner-Oratorium, sondern er entschädigte ihn dafür auch an der ursprünglichen Stätte. Der längst Entschlafene wurde gleichsam in das Diesseits zurückgerufen, der beseligenden Nähe der Mutter Gottes entrissen, in neuer Körperlichkeit aber veranlaßt, diejenige von ferne mit inbrünstiger Sehnsucht zu suchen, die ihm einst im Reliefbilde schon als sicherer Besitz zuteilgeworden war (Abb. 179). Zur Anbetung blieb der Kardinal auch jetzt verpflichtet: Alderano (Abb. 180) und er aber drängen nun mit Brust und Haupt aus hohen Wandmedaillons über ihren Sarkophagen nach vorne, um an schweren Säulenbündeln vorbei in einem gemalten Altar Maria zu erschauen, über deren Mysterium der Unbefleckten Empfängnis Evangelisten und Kirchenväter nachsinnen. Auseinandergerissen zu Ferne, Spannung und Pathos ist das, was einst Einheit und stiller Zusammenschluß gewesen; im Raume muß sich nun über Klüfte und gegen Widerstände vollziehen, was einst im Bilde ruhige Gewiß-



Abb. 178a. Windsor, Schloß, Zeichnung nach dem ehemaligen Grabmal des Kardinals Lorenzo Cibo in Rom, S. Maria del Popolo

⁷ Zur deutschen Epitaphplastik des Mittelalters vgl. besonders Buchner, *Mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen*. Straßburg 1902, und Pinder, *Geschichte der deutschen Plastik*, Hdb. d. Kunstwiss., S. 107ff. und an anderen Stellen.



Abb. 179.

Rom, S. Maria del Popolo, jetziges Grabmal des Kardinals Lorenzo Cibo

die Polituren, die hie und da auf den Flächen aufschimmern, die Stofflichkeit von Spitzen und Seide versinnlichen, die feinsten Bewegungen von Licht und Luft dem Beschauer mitteilen, – dieses Raffinement der Bildhauerarbeit sorgt aber doch nachdrücklich dafür, daß auch die geisterweißen Geistlichen sehr irdisch erscheinen und sich „malerisch“ in den bewegten Kosmos der farbigen Kapelle einfügen. Ein plastisch durchgekneteter, bewegter, arbeitender Raum, dessen Sockel und Wände, Säulen und Gesimse zugleich einen farbigen Reichtum sondergleichen aus nahezu einem Dutzend geschmackvoll abgestimmter bunter Gesteine zur Schau tragen; starkfarbige Gemälde mit viel Tiefenraum und viel Körperplastik; endlich die Plastik selbst, sowohl räumlich als auch „malerisch“ – so erscheint die Cappella Cibo von 1683–85 (Abb. 181), die von anonymen Marmorarbeitern, vom Bildhauer Francesco Cavallini, von den Malern Carlo Maratta, Daniel Seitter und Luigi Garzi realisierte Schöpfung des Architekten Carlo Fontana⁸ als ein reifes Meisterwerk des römischen Hochbarock, an dem alle Künste ineinandergreifend mitgewirkt haben.

Um 1490 hatte einem mächtigen Kardinal eine bescheidene Relieftafel genügt, um sich im Tode der Himmelskönigin zu empfehlen. Zweihundert Jahre später bedurfte es dazu eines kreuzförmigen

heit und vollzogene Einheit war. Dem Besucher wird nicht mehr ein einfaches Gegenüber gegönnt, das er still betrachten, in dem er sich spiegeln könnte, sondern er wird mitten hineingestellt zwischen arbeitende Kräfte, die sich seiner bemächtigen, auf ihn zustoßen, ihn mitreißen. Die Büsten der Stifter suchen ihr fernes Ziel nicht nur im Gemälde des Altars, sondern sie drängen zugleich mit lebhaften Gebärden aus der umschließenden Wand in den freien Raum hinaus; einen Raum, der seinerseits ganze Bündel von Prunksäulen mobilisiert, um mit diesen seinen angespannten, spielenden Muskeln den Vorwärtsdrang und die Zielrichtung der Figuren zu unterstützen. Die Kardinäle werden zwar durch das Weiß ihres Marmors nicht nur hinreichend herausgehoben aus der flimmernden Polychromie der gefleckten bunten Gesteine, die ihre Umgebung bilden, sondern sie behalten dadurch auch einen Rest von Verklärung. Die illusionistische Wiedergabe ihres Fleisches und der klerikalen Gewänder,

⁸ E. Coudenhove-Erthal, Carlo Fontana. Wien 1930, S. 54. F. Titi, *Ammaestramento . . . di Pittura, Scultura et Architettura nelle Chiese di Roma*, 1686 (3. Ausgabe), p. 431/433.

gen Kapellenraumes mit ausgemalter Laternenkuppel, mit zwei Grabmälern und einem großen Altar, mit einleitenden und abschließenden Gemälden! Ein Genosse mußte dem Kapellenstifter gegenübertreten, um die Kräfte seines Herzens dem gleichen Geheimnis zuzuwenden, dem auch jener sich hingab. Als ob der einzelne sich zu schwach fühlte, vereinigte er sich mit einem zweiten, um jenes gleichseitige Dreieck mit der Gottheit wiederherzustellen, das im irdischen Raume niemals von selbst gegeben, sondern immer nur gesucht, erarbeitet, erbetet werden kann. Dieser dreidimensionale irdische Raum ist für das Kunstwerk sehr bestimmend. Wie der Kardinal Alderano in seinem Leben mit anderen hohen Geistlichen im Chorgestühl die Hände gefaltet und zum Altar geblickt hatte, wo das Meßopfer gefeiert wurde, also wollte er auch im Tode mit seinesgleichen ein ewiger Mitwirker und Mitbeter beim Gottesdienst bleiben. Und während früher der Nachlebende, der die Kapelle betritt, nur zu ruhigem, gläubigem Schauen aufgefordert wurde, wird er jetzt in den Gang einer Handlung mit einbezogen, von den körperlich gegenwärtigen Verewigten angeleitet, wohin er aufmerksam zu blicken, seine Schritte hinzulenken, was er zu ergründen habe.

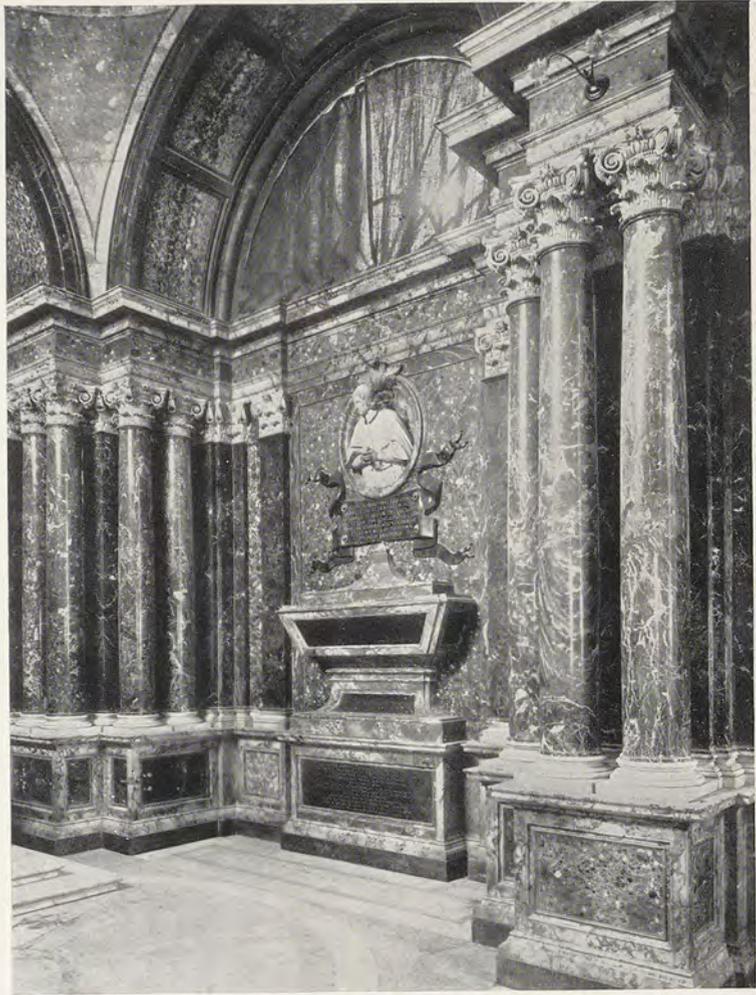


Abb. 180. Rom, S. Maria del Popolo,
Capp. Cibo mit Denkmal des Kardinals Alderano Cibo

Zwischen der bald nach 1490 geschaffenen ursprünglichen Cibo-Kapelle in S. Maria del Popolo und der um 1683–85 von Grund aus erneuerten dehnt sich ein geschichtlicher Weg, der selbstverständlich auch ganz allgemein als Entwicklungsgang der italienischen Kunst von der Frührenaissance zum Hochbarock betrachtet werden könnte, von uns aber von einer besonderen Frage her beleuchtet werden soll. Während Lorenzo Cibo in seinem ersten Epitaph mit der Madonna, deren Gnade er erbat, im Bilde vereinigt erschien, diese Relieftafel aber in die Grabkapelle ohne viel Beziehung zu dem übrigen, zur Ausfüllung einer Wand einfach hineingestellt wurde, ist der Verstorbene über seinem Sarkophag später für sich allein gegeben, dafür aber durch Blick und Handbewegung über einen weiten Abstand hinweg sowohl mit einem Gegenspieler, als auch mit einem Altargemälde fest verklammert worden. Während das zur Ruhe Geeinte den Blick des Betrachters in sich sammelte, strahlt das sehnsüchtig aus sich Heraustretende Kräfte aus, die im Raume wirken, ja diesen Raum mitgestalten. In diesem Gegensatz liegt das Problem, das uns beschäftigen soll. Seit wann kennt die neuere christliche Grabmalkunst die pathetische Trennung des Beters vom



Abb. 181.

Rom, S. Maria del Popolo, Capp. Cibo mit Altarbild von C. Maratta

Angebeteten? Seit wann haben sich Grabfiguren dem Altare zugewandt, hat das Verhältnis „schlechthinniger“ Abhängigkeit, in dem der Mensch zu Gott steht, die gegenseitigen Beziehungen zwischen den wichtigsten Bestandteilen einer Grabkapelle bestimmt?

Bei der Beantwortung dieser Fragen wird sich ergeben, daß eine solche feste Regelung wohl an verschiedenen Stellen Europas versucht und auch durchgeführt worden ist, daß sie aber nur in Rom durch lange Zeiträume als folgerichtiger Vorgang und als Kette mannigfaltiger Möglichkeiten beobachtet werden kann. Spanien und Neapel bieten daneben die interessantesten Lösungen, ja diese beiden Gebiete haben wichtige Anregungen nach Rom gesendet, dem sie mit hervorragenden Denkmälern vorangegangen sind. Andere Gegenden Italiens, Frankreich und Deutschland haben manches Wichtige beigeleitet, nördlich der Alpen aber steht fast alles dieser Art in deutlicher Verbindung mit Italien, oft gerade mit Rom.

II

Jedermann weiß, daß schon das romanische und frühgotische Mittelalter Kirchenstifter oder andere bevorzugte Verstorbene dem Altar, wo die Messe gefeiert wurde, möglichst nah zu begraben und auf Tumben liegend entweder inmitten des Chors, oder auf den Stufen zu diesem darzustellen liebte. Wenn in Naumburg und einigen anderen mitteldeutschen Domen und Stiftskirchen die fürstlichen Gründer des Gotteshauses gleichsam auferstehen und von den Wänden des Chores herab am Gottesdienste ewig teilnehmen durften, so bedeutete das wahrscheinlich die Gewährung der höchsten Wohltat an eben jene Wohltäter, die sich mit ihrem frommen Werk die Seligkeit zu verdienen gehofft hatten. Was im Deutschland von etwa 1250 mit der Kunst des Meißels gewährt worden war, das schenkte Oberitalien etwa 60 bis 70 Jahre später mit dem Pinsel des Freskomalers. Nach den neuesten Feststellungen scheinen in S. Fermo Maggiore zu Verona der Kirchenstifter Guglielmo da Castelbarco und der Prior des Klosters Daniele Gusmerio schon 1314⁹ zu beiden Seiten des Triumphbogens, also ganz nah dem Hochaltar an die Wand gemalt worden zu sein; und zwar nicht mehr in der neutralen Haltung von Zuschauern, sondern kniend, anbetend, von beiden Seiten her dem gleichen heiligen Mittelpunkte zugewandt.

⁹ Harald Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte“, Bd. III, Wien 1939, S. 330/331, Abb. 291/292.

Wieder rund 70 Jahre später werden in der Hauptstadt von Burgund, also in einem der lebendigsten Orte des damaligen Europa, die knienden Kirchenstifter, Herzog Philipp und seine Gemahlin, vom Eingang zum Chor an den Eingang zum Gotteshause versetzt, an dieser Stelle aber nicht nur mit ihren empfehlenden Schutzheiligen, sondern auch mit dem sichtbar gemachten Gegenstände ihrer Anbetung, nämlich der Himmelskönigin und dem Christkinde, symmetrisch verbunden. Als Klaus Sluter zwischen 1380 und 1393 seine berühmten fünf Statuen am Portal der Kartause von Champmol bei Dijon¹⁰ schuf, da griff er mit der Gruppierung der Figuren nicht nur der Komposition kommender Epitaphe vor, sondern führte er auch jenen Raumabstand zwischen den Betern und der Angebeteten ein, der in den Grabkapellen des Barock eine so entscheidende Bedeutung bekommen sollte.

Und in einer Grabkapelle fand das Werk auch seine unmittelbare Nachfolge. Der jüngere Bruder Philipp des Kühnen, Herzog Johann von Berry, der berühmte Freund der Künste, erbaute sich neben seinem Palast in Bourges eine „Sainte-Chapelle“¹¹ und bestimmte diese, nachdem er längere Zeit an andere Städte gedacht hatte, gegen Ende seines Lebens – er starb 1416 – auch zu seiner letzten Ruhestätte. Ein niederländischer Bildhauer, Jean de Cambrai, errichtete hier in den Jahren nach 1422 eine mächtige Tumba mit dem liegenden Stifter (das verstümmelte Grabmal gelangte 1757 in die Krypta der Kathedrale), im selben Raum aber war schon zu Lebzeiten des Herzogs (zwischen 1392 und 1405) auch ein Altar aufgebaut und mit einer schönen Marienfigur zwischen zwei Gruppen von Engeln, der sogenannten Notre Dame la Blanche geschmückt worden. An dem Segen der Madonna, deren Bild er gestiftet, hatte der Herzog mit seiner Gemahlin auch leibhaftig teilhaben wollen: vor der Tumba, die ihn als Verstorbenen für immer hier aufbahrte, hat der Fürst mit seiner Gemahlin jahrhundertlang auch neben dem Altar gekniet, in Statuen von so überzeugender Porträtthaftigkeit, daß selbst ein Holbein d. J. sie staunend betrachtet und in zwei berühmten Zeichnungen mitgenommen hat¹². Die beiden Betenden hinter ihren Pulten umrahmten den Altar, indem sie von beiden Seiten im Profil gegen ihn die Hände falteten und so in ewiger Andacht mit ihm verbunden blieben. In dem Revolutionsjahre 1793 ihrer Köpfe beraubt, sind sie 1913 einigermaßen wieder hergestellt und nun wieder in der Nähe der ebenfalls schwer beschädigten und ebenfalls restaurierten Weißen Notre Dame aufgestellt worden, wenn auch nicht mehr in dem längst zerstörten ursprünglichen Raum, so doch in der mittleren Kapelle am Chorumgang der Kathedrale.

Diese unmittelbare Bewachung der Stiftung durch die Stifter, diese Einfassung des Altars durch rundplastische Adoranten bei gleichzeitiger Vorlagerung einer mächtigen Tumba war trotz der Anleihen bei der Komposition von Dijon ein unerhörter Vorstoß ins Freie und zugleich ins Großgruppierte, daß beinahe ein Jahrhundert vergehen sollte, ehe in der europäischen Plastik wieder Ähnliches gewagt wurde.

In den Niederlanden, denen der Bildhauer des Herzogs von Berry entstammte, übernahm, wie jedermann weiß, die Malerei die Führung im Reich der Künste und im niederländischen Flügelaltar haben denn auch die Ideen, die sich in der Grabkapelle von Bourges so kühn im Raum entfaltet hatten, ihre Zuflucht und weitere Entwicklung gefunden. Die Stifter, die anbetend neben ihrer Stiftung knien, die für immer an ihren Segnungen teilnehmen dürfen, mit ihr verbunden

¹⁰ Aus der reichen Literatur sei hier nur genannt Georg Troescher, Claus Sluter. Freiburg i. B. o. J. (1932), S. 67ff. und Taf. XIII.

¹¹ A. Boinet, La Cathédrale de Bourges (Petites monographies de gr. Edifices de la France). o. J., p. 92ff. und 103, 104 mit Abb. J. Villepelet, Une visite à la Cathédrale de Bourges. Bourges 1925, p. 38/39. Lüthgen im Allgem. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. XVIII, 1925, S. 459/460.

¹² Paul Ganz, Dessins de Hans Holbein le Jeune. Vol. I, Taf. IV, 1, IV, 2.

bleiben und doch zugleich auf besonderen Flügeltafeln von ihr unterschieden, räumlich von ihr getrennt sind – wer könnte sie nicht vom Genter Altar der Brüder van Eyck, vom Portinari-Altar des Hugo van der Goes, vom Danziger Altar des Memling usw.? Gewiß, die Donatoren können auch innerhalb des Bildes knien wie jener Abt in der Berliner Heimsuchung des Jacques Daret oder wie jener andere Benediktiner unter der thronenden Madonna des Meisters von Flémalle in Aix en Provence¹³. Zu einer grundsätzlichen Entscheidung, ob draußen oder drinnen, ist es niemals gekommen, ja die intimere Auffassung auch des religiösen Lebens führte im vorrückenden 15. Jahrhundert sogar zu einer Bevorzugung des Adoranten innerhalb der Heiligenwelt, wenn die zeremonielle Trennung zwischen den Betern und dem Angebeteten auch in dieser späteren Zeit immer das Feierlichere und Großartigere blieb.

In der Malerei der italienischen Frührenaissance hat wohl als einziger Masaccio das Verhältnis von Stifter und Stiftung ähnlich aufgefaßt wie die Brüder van Eyck. In seinem Fresko der Dreieinigkeits in S. Maria Novella zu Florenz tut sich die Wand majestätisch auf, um unter dem gemalten Bogen das Geheimnis der Erlösung in einem Gnadenstuhl zu offenbaren. Das Stifterpaar schaut hinein in das geöffnete Allerheiligste, kniet aber ehrfürchtig vor dem Tor, ja bescheiden zur Seite und wagt keineswegs den Schritt über die Schwelle des Himmlischen. Schon Piero della Francesca holte dagegen in seinem Altarbild der Mailänder Brera den Herzog Federigo von Urbino wieder unmittelbar vor den Thron der Madonna, so beziehungslos das Profil des gepanzerten Helden auch mit der Heiligenschar kontrastiert und als ein Erstarren in Ehrfurcht gedeutet werden könnte. Diese Assistenz ohne innere Teilnahme blieb für das Quattrocento charakteristisch. Ganze Sippen, Zünfte oder Bürgerschaften, traten wie in den Gottesdienst einer sonntäglichen Kirche in die Heiligenszenen der Fresken ein oder (wie im Altarbild des Lorenzo Costa in S. Giacomo Maggiore zu Bologna) gelegentlich auch unter den Thron der gnadenspendenden Madonna. Aber ihr Ausdruck blieb abwesend: der Unterschied zwischen wirklicher Beteiligung an einem Vorgang und der Teilnahme an einer Vorstellung blieb auf diese Weise gewahrt.

Die Wandlung, die das 16. Jahrhundert gebracht hat, ist allbekannt. Die Beziehung zwischen den Betern und den thronenden Heiligen konnte so inbrünstig erglühen wie in Mantegnas Spätwerk, der Madonna della Gloria mit dem Markgrafen Francesco Gonzaga, oder sie konnten auch in eine neue, majestätische Feierlichkeit erhoben werden. Besonders interessant für unsere Untersuchung ist die große Komposition des Bernardino Luini in der vornehmen Kirche des Monastero Maggiore (S. Maurizio) zu Mailand (Abb. 182)¹⁴, an jener breiten Querwand, die ähnlich einer griechischen Ikonostasis den Laienraum von dem Klerikerchor scheidet. Der Künstler hat hier zunächst eine horizontale Teilung vorgenommen, oben drei Geschichten aus der Legende des Titelheiligen erzählt, unten aber die Mitte für eine Altartafel freigelassen, die freilich erst 1578 von Antonio Campi wirklich ausgeführt wurde. Beiderseits des Altars aber wurden – durchaus nach dem Prinzip der nordischen Flügeltäre, nur eben auf die feste, große Wand übertragen – symmetrisch Bilder gruppiert, die sich auf die Mitte bezogen. Heilige Frauen stellten sich schützend neben den Schmerzensmann und die Monstranz, darüber aber wurden Lunettenfelder den knienden Stiftern und ihrem Gefolge von Schutzheiligen eingeräumt: der prachtvoll gekleideten Fürstentochter Ippolita Sforza und ihrem Gemahl Alessandro Bentivoglio. Da diese beiden Lunetten-

¹³ M. J. Friedländer, *Altniederländische Malerei*, Bd. II, Berlin 1924, Abb. 66 und 78. Am originellsten hat wohl der Meister von Flémalle seine Stifter von den heiligen Gestalten einerseits getrennt und sie zugleich wieder mit ihnen verbunden. Man erinnere sich des Merode-Altars (Friedländer a. a. O., Abb. 54) und des Werle-Altars (Abb. 67).

¹⁴ Carl Brun, *Die Fresken Luinis in S. Maurizio zu Mailand*, *Zs. f. Bildende Kunst*, Bd. XIII, 1878, S. 41–47. Luca Beltrami, *B. Luini*. Milano 1911, p. 346ff. In der übrigen Luini-Literatur sind die Fresken von S. Maurizio weniger ausführlich behandelt.

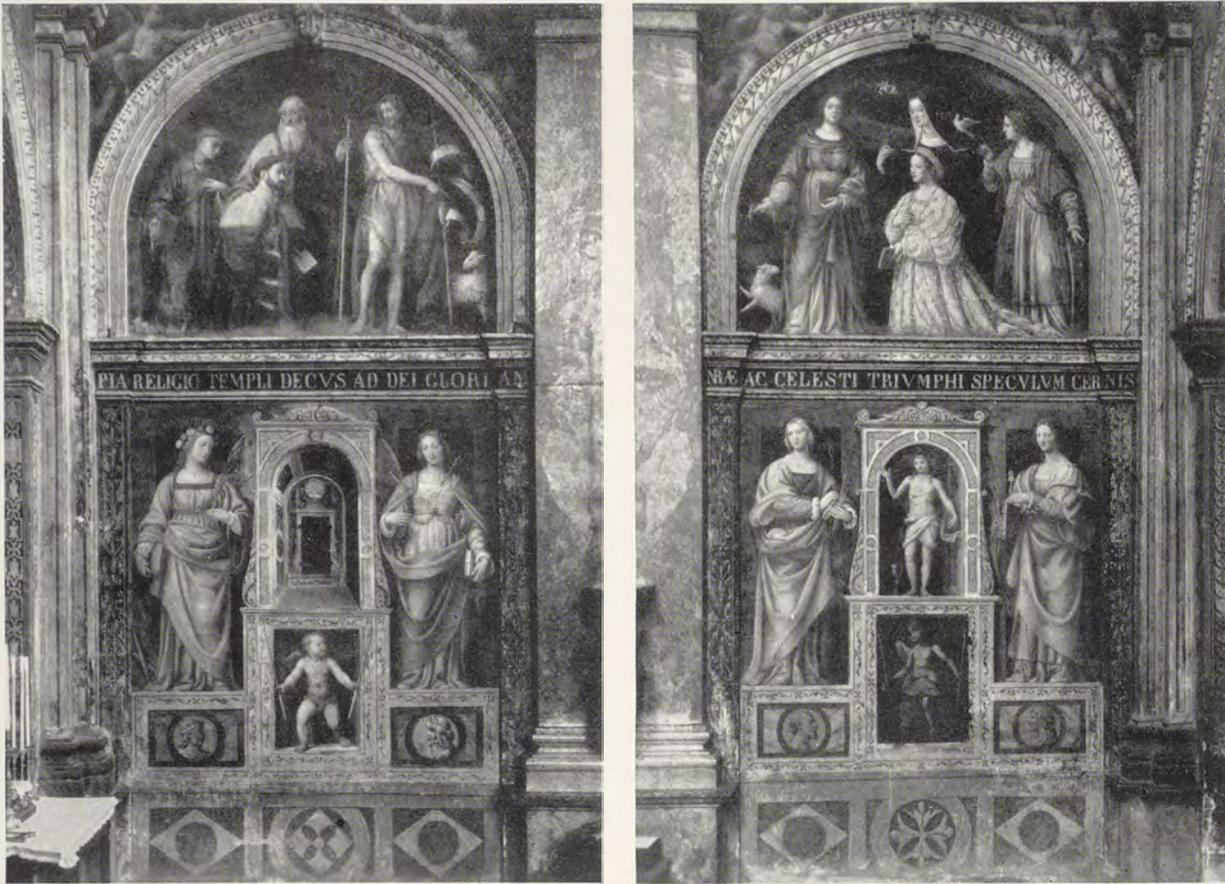


Abb. 182. Mailand, S. Maurizio, Fresken von Bernardino Luini mit Stifterbildnissen [neben dem Hauptaltar]

bilder höher angeordnet sind als die Altartafel und von dieser durch breite Pilaster geschieden bleiben, schauen die adeligen Herrschaften wie aus Logen auf die wahrscheinlich schon von Luini geplante, aber wie gesagt erst später ausgeführte Anbetung der Könige herab, an diesem heiligen Vorgang nicht so sehr körperlich als vielmehr geistig teilnehmend. Die Trennung der Sphären ist erfüllt von einem neuen Pathos der Distanz, das sich im großartigen Rhythmus der Kompositionen auslebt. Da der Besucher der Kirche bei seinem Eintritt den zeremoniösen Prachtbildern sich gerade gegenüber sieht, so wird er unweigerlich in ihren Bann gezogen und erlebt eine Feierlichkeit, die der heiligen Messe entspricht.

Unsere Untersuchung will sich aber mit der Grabplastik beschäftigen, und für die Erscheinungen, denen wir im 16., 17. und 18. Jahrhundert nachgehen wollen, bietet denn auch die Bildhauerkunst des 15. Jahrhunderts bereits interessante Vorläufer. Das neu erwachte Gefühl für den Eigenwert des Persönlichen, die neue Freude an der Zurschaustellung alles Besonderen und Charakteristischen, der neue Drang in die Raumweite, die das Quattrocento erfüllten, ermutigten gewiß zum Beschreiten ähnlicher Wege, auf denen wir die niederländische und französische Bildhauerei um 1400 gefunden hatten, aber die Mächte der Beharrung waren anfangs auch noch stark genug, um die Schritte zu verlangsamen und Kompromisse zu zeitigen. Ähnlich wie der Herzog von Berry in Bourges hat auch in Oberitalien zu Anfang des „realistischen“ Jahrhunderts ein adeliger Herr das Bedürfnis verspürt, wie er lebte und lebte, im festlichen Gewande, vor seiner Stiftung abkonterfeit zu werden: mit ihr verbunden, aber doch auch wieder von ihr geschieden;



Abb. 183. Verona, S. Anastasia, Stifterbildnis des Giovanni Pellegrini

überaus feinen Synthese. Zu Weihnachten 1473 verstarb in Viterbo der kriegerische Kardinal Niccolo Forteguerra. Seine Vaterstadt Pistoja beschloß im Januar 1474 ihn durch ein großartiges Denkmal zu ehren, das seiner geistlichen Stellung gemäß natürlich nur ein Epitaph in einer Kirche sein konnte. Der Florentiner Andrea Verrocchio bekam einige Jahre später den Auftrag und lieferte ein Tonmodell, das sich heute im South Kensington Museum zu London befindet¹⁶. Der Kardinal kniet beinahe frontal auf seinem Sarkophage, richtet aber den Blick über sich hinaus und zugleich ein wenig rückwärts, weil sich über ihm der Himmel geöffnet hat und Christus selbst ihm Engel sendet, um seine Seele nach oben zu führen. Nach dieser ursprünglichen Planung ist das Werk leider nie ganz ausgeführt worden. Die Hauptfigur wurde erst 1514 von Lorenzetti gemeißelt (sie blieb schließlich unverwendet) und zwar als vollrunde Statue, wie sie wahrscheinlicherweise auch schon Verrocchio sich gedacht hatte. Denn jener Bozzetto zeigt den Sarkophag, der sie tragen sollte, als stark vorspringend in den Raum; der frontale Beter sollte also wahrscheinlich vor dem Reliefbilde knien, aber doch mit ihm verbunden bleiben; sein Körperliches sollte noch einmal deutlich hervorgehoben werden, um dann oben im Körperlosen aufzugehen.

¹⁵ Giuseppe Biadégo, Verona (Italia artistica). Bergamo 1909, p. 67 (mit Abb.).

¹⁶ H. Mackowsky, Verrocchio (Künstlermonographien). Bielefeld und Leipzig 1901, Abb. 31 und S. 55/58. Cl. Kennedy, E. L. Wilder, Peleo Bacci, The unfinished Monument by Andrea del Verrocchio to the cardinal Niccolo Forteguerra at Pistoia, Bd. VII der „Studies in the History and Criticism of Sculpture. Smith College. Northampton, Mass. 1932. Besprechung dieser Publikation von Bernhard Degenhart in „Pantheon“, Bd. XI, 1933, S. 179/184. (Elizabeth Wilder hält das Londoner Tonmodell für einen Konkurrenzentwurf des Pietro Pollajuolo, während durch ihre Untersuchungen und die photographischen Aufnahmen von Kennedy Verrocchios eigenhändige Arbeit an allen wesentlichen Teilen des Pistojeser Marmordenkmals erwiesen worden ist).

vor ihr anbetend, aber doch nicht ihr zugewandt, sondern gegen die Außenwelt blickend; dieser selbst schon beinahe zugehörig durch rundplastische Loslösung des Oberkörpers vom Hintergrund, und doch zugleich wieder mit dem Unterkörper dem Reliefgrund und dem architektonischen Rahmen ein wenig zaghaft verwachsen bleibend. Wieder ist Verona die Stadt, in der solches unternommen wurde. Giovanni Pellegrini ist in seiner Kapelle zu S. Anastasia neben dem Relief einer Kreuzabnahme von einem Toskaner, vielleicht von Michele da Firenze um 1437¹⁵ so dargestellt worden (Abb. 183). Voll neuer Bedürfnisse, aber nicht stark genug, um diese ganz zu befriedigen; neuen Gedanken zugeneigt, aber von der Tradition trotzdem gebunden, wie die Künstler dieser Kapelle auch sonst erscheinen, so zeigt sich auch der Bildhauer, der den Auftraggeber dargestellt hat.

Was hier Kompromiß ist, führte 37 Jahre später in Toskana selbst zu einer

In denselben Jahren ist im selben Pistoia aber auch die vollständige Trennung des betenden Stifters von seiner frommen Stiftung durchgeführt worden. Es handelt sich wieder um einen Auftrag an Verrocchio. Dieser sollte für ein Oratorium, das dann als Sakramentskapelle dem Dom eingegliedert wurde (als Raum links vom Chor), ein Madonnenbild malen. Nach vieljähriger Verzögerung wurde die Tafel 1485 fertig¹⁷, aber nicht mehr als Werk des Meisters selbst, sondern als das seines Werkstattgenossen Lorenzo di Credi. Es erhielt seinen Platz an der rechten Seite, während auf dem Altar heute eine Himmelfahrt von Giovanni Battista Paggi, also von einem Meister des späten Manierismus, steht. Dem Madonnenbilde gegenüber, also an der linken Wand, betet als Stifter der Bischof Donato Medici (Abb. 184), eine charaktervolle Halbfigur in schmaler Relieftafel, die unten mit einem Wappen und einer Inschrift mit der Jahreszahl 1475 abschließt. Der Bildhauer war wahrscheinlich Antonio Rossellino, Verrocchio selbst kommt schwerlich in Frage. Das wenig beachtete Bildwerk verdient stärkeres Interesse; denn es ist wahrscheinlich das älteste in der italienischen Plastik, wo ein Beter dem, was er anbetet, gegenübertritt, um über eine Raumkluft hinweg sich durch seine Blicke mit ihm zu verbinden. Beinahe ein Jahrhundert sollte noch vergehen, ehe dieses Motiv wirklich Wurzel schlagen konnte, um sich dann besonders in Rom als höchst fruchtbar zu erweisen.

Weder Oberitalien noch Toskana sind es aber doch gewesen, die gerade Rom veranlaßt haben, den anbetenden Menschen aus der Enge des gemeißelten oder gemalten Bildfeldes zu befreien und ihm eine neue Weite des Blicks und ein Betätigungsfeld im Raume zu geben. Die entscheidenden Anregungen dazu kamen vielmehr aus dem Süden, aus dem Königreich Neapel, das gerade damals unter die Herrschaft von Spanien geriet. Diese Abhängigkeit spiegelt sich nicht zuletzt in der Grabplastik.

Die große Bedeutung gerade Kastiliens für eine Durchdringung der Grabmäler mit fruchtbaren neuen Ideen ist seit langem erkannt worden. Französische, ganz besonders aber niederländische



Abb. 184. Pistoia, Dom, Stifterbildnis des Donato Medici

¹⁷ Alessandro Chiappelli, Verrocchio e Lorenzo di Credi a Pistoia, in „Bollettino d'Arte“, N. S. Anno V, 1925/26, p. 49–68.

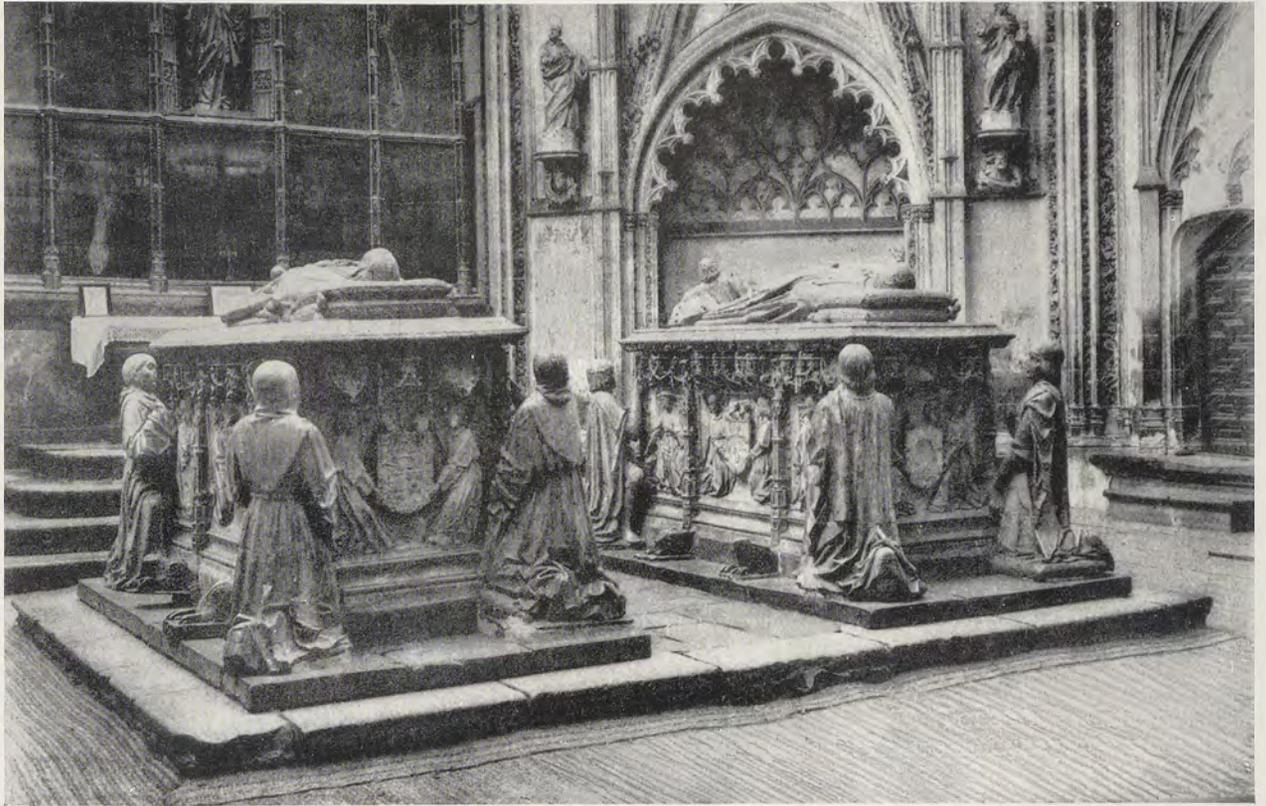


Abb. 185. Toledo, Kathedrale, Capilla de Santiago mit Grabmälern des Don Alvaro de Luna und der Doña Juana de Pimentel

und deutsche Meister gründeten Werkstätten in Burgos, Toledo usw., brachten Motive und den Formenschatz ihrer Heimat mit, verwandelten diese aber im Gastlande dem dortigen Geschmack entsprechend. Dem Geschmack der Spanier lag einerseits das Illusionistische und Drastische, andererseits aber auch wieder die Einfügung gehäufte Einzelheiten in größere Zusammenhänge. Wer die überreichen Kathedralen von Burgos, Toledo, Sigüenza usw. durchwandert hat, der weiß, welche Bedeutung in ihnen die Grabkapellen haben und mit welcher Überredungskraft sich viele an den Besucher wenden. In der Regel findet man in ihnen den hohen Adel des Landes, besonders den geistlichen, auf mächtigen Tumben ausgestreckt, oft in Wandnischen, aber nicht selten auch in der Mitte des Raums, wobei dann die Achse des Grabes auf den Altar gerichtet ist. Beliebte ist das aus dem Frankreich Ludwigs des Heiligen stammende Motiv, daß die als verstorben Gedachten dennoch die Hände falten und zu dauerndem Gebet vertikal emporhalten. Das Grabmal verweist auf die Ewigkeit, verweilt aber gleichzeitig auch in manchen Fällen bei der Begräbnisfeier. Besonders eindrucksvoll findet sich dies in einer Kapelle des Chorumgangs von Toledo, wo das Ehepaar Don Alvaro de Luna (als Minister Juans II. 1453 in Valladolid hingerichtet) und Doña Juana de Pimentel, gestorben 1488, auf zwei parallelen Tumben ruhen, die auf Veranlassung der Tochter Doña Maria de Luna 1489 vom Bildhauer Pablo Ortiz gemeißelt worden sind (Abb. 185). Den Aufgebahrten sind Kissen unter die Köpfe geschoben und die Prachtkatafalke sind so vor die Altarwand gestellt, daß der einsegnende Priester den Toten ins Angesicht sehen könnte. Der Eindruck einer Begräbnisfeier wird aber besonders durch das Trauergefolge hervorgerufen, das anders als an französischen und deutschen Fürstengräbern des 14. und 15. Jahrhunderts nicht mehr an den Seiten aufgereiht ist, sondern in vollrunden Figuren an den vier Ecken

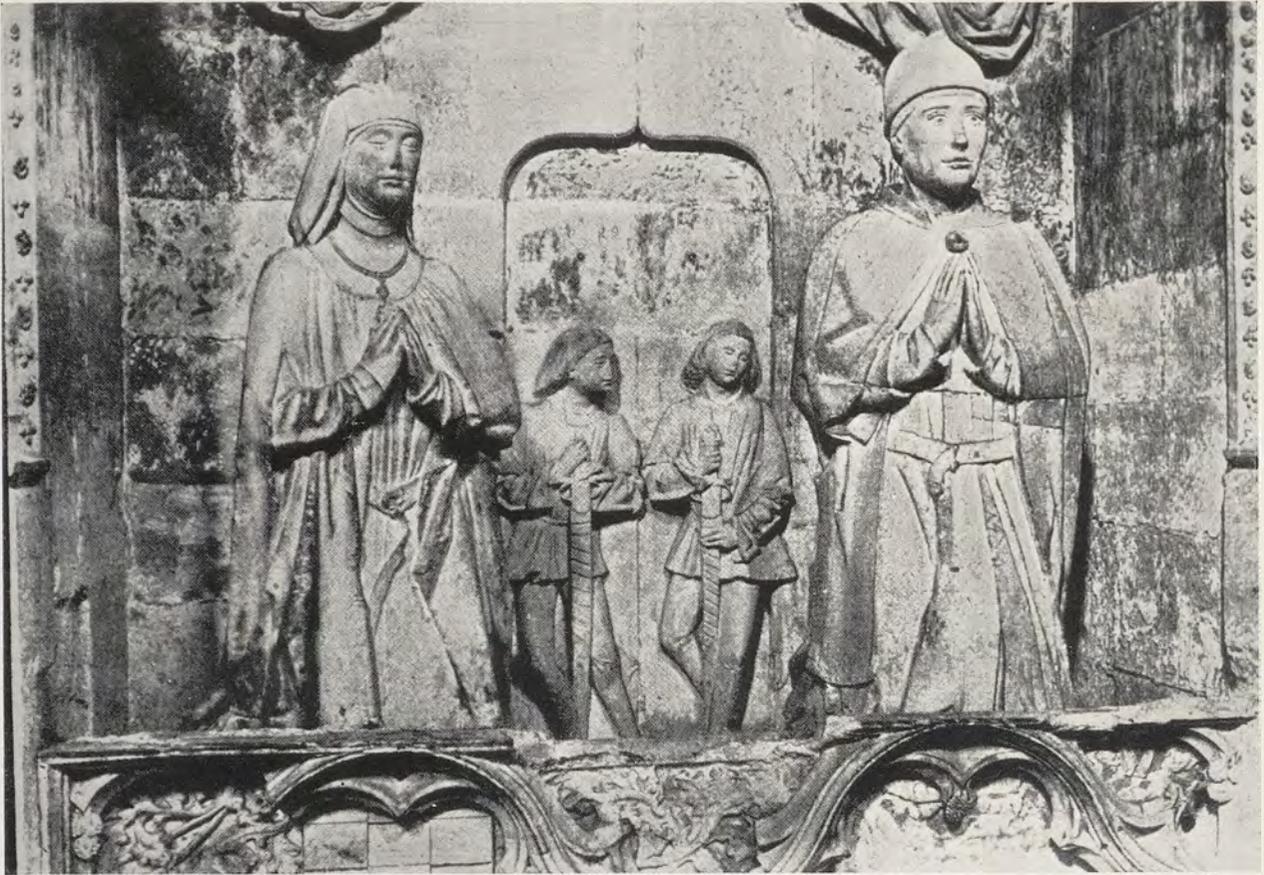


Abb. 186. Guadalupe in Estremadura, Klosterkirche, Grabmal des Connetabel Alonso de Velasco und seiner Gemahlin

kniet, gleichsam in Erwartung der Exequien seine Gebete murmelnd. In dieser Chorkapelle des Toledoer Doms ist ungefähr zur selben Zeit, wo Lorenzo Cibo sich zu Rom in einem kleinen Reliefbilde vor der Madonna kniend von der wirklichen Welt schied und in eine ideale mit andersartiger Körperlichkeit und anderen Größenverhältnissen verklären ließ, gerade die Wirklichkeit mit ihrem Raum, ihren Körpern, ihren Vorgängen in der Kunst verewigt worden; verewigt im Sinne der Festhaltung des Vergänglichen, verewigt aber auch zur Feierlichkeit einer zeitlosen Ruhe durch die ordnenden und befestigenden Kräfte der Mathematik. Denn was am meisten Beachtung in der Cappella Luna verdient, das ist doch die strenge Zusammenfassung aller Teile zu einem einheitlichen Ganzen; die gleiche Richtung der gleich großen, ähnlich geformten Tumben; ihre klare Unterordnung unter den Altar, dem sie vorgelagert sind.

Schon viel früher aber hatte bereits ein verewigtes Leben von den Gräbern Besitz ergriffen und die Toten aus aufgebahrten Liegenden in kniende Beter verwandelt. Wohl nicht zufällig war es ein Niederländer, der einem vornehmen Paar in dieser Weise die Fortexistenz sicherte, und zwar zu unmittelbarer Verbindung nicht nur mit dem Altar, sondern auch mit den nachlebenden Mitmenschen. Was der Meister von Cambrai dem Herzog von Berry getan hatte, das unternahm in anderen Formen, aber aus ähnlicher Gesinnung der Flame „Hans van der Eycken“, der in Toledo Annequin de Egas genannt wurde, für den Connetabel Alonso de Velasco und seine Gemahlin, als diese 1467 ein Grabmal in der Klosterkirche von Guadalupe bestellten (Abb. 186)¹⁸. Ihr Grabmal

¹⁸ A. L. Mayer, *Gotik in Spanien*. Leipzig 1928, S. 119/122. Derselbe in „*Kunstchronik*, N. F. XXIV (1913), S. 531 ff. Derselbe im *Allgem. Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. X (1914), S. 364.

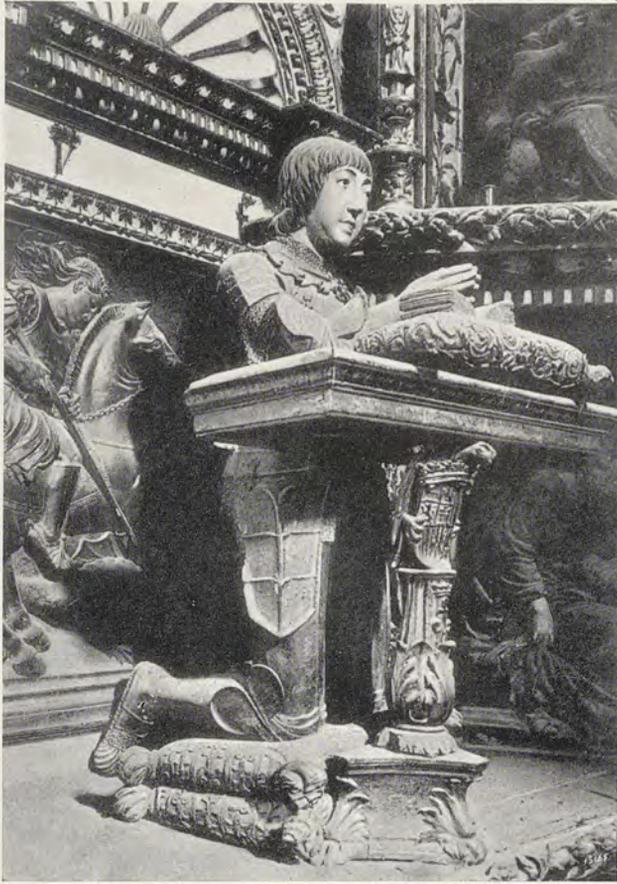


Abb. 187. Granada, Capilla Real,
Grabstatue König Ferdinands des Katholischen

wurde in eine Loge oder Kapelle verwandelt. Im Hintergrunde der sehr tiefen und breiten Nische sieht man eine Tür, in der zwei begleitende Pagen lässig stehengeblieben sind. Das vornehme Ehepaar selbst ist nach vorne geeilt und hat sich am äußersten Rande auf Kissen niedergelassen, um am Gottesdienst der Mönche mit jener Andacht teilzunehmen, wie sie von vornehmen Gönnern erwartet wird. Das frontale Herausblicken stellt die Verbindung mit der Umwelt sehr nachdrücklich her, von der Zaghaftigkeit des Pellegrini in S. Anastasia in Verona ist hier nichts zu verspüren. Aber die kecke Neuerung scheint doch eher erschreckt zu haben: man hat ihr jedenfalls nicht zu folgen gewagt. Der führende Bildhauer einer etwas jüngeren Zeit, der wahrscheinlich vom Niederrhein stammende Gil de Siloé in Burgos hat in seinen berühmten Alabastergräbern des Infanten Alonso in der Cartuja de Miraflores (1489–93)¹⁹ und des Pagen Juan de Padilla (1500–05)²⁰ aus dem Kloster Fresdelval (jetzt im Museum zu Burgos) die breite Grabnische auf hohem Sockel zwar ebenso beibehalten wie die knienden Adoranten. Aber man kniet bei ihm wieder im Profil, bleibt

dadurch mehr für sich und verzichtet auf die direkte Ansprache an die Außenwelt, so sehr man auch gewillt ist, an deren Gottesdiensten unmittelbar teilzunehmen. Der Infant betet in seiner geräumigen Nische ohne eigenes Andachtsbild, sein Grabmal ist nicht umsonst dem Altare zugewandt. Dem Pagen ist zwar eine Pietà als Wandrelief beigegeben, aber seine süß lächelnden Augen gehen am Karfreitag vorbei in österliche Wonnen der Auferstehung oder was wahrscheinlicher sein dürfte, zurück in köstliche Erinnerungen dieser Erde. Ähnlich läßt auch eine jüngere, aber viel weniger talentvolle Werkstatt, die schon der italienischen Renaissance verfallen ist, König Juan II. in der Capilla des Reyes Nuevos in der Kathedrale von Toledo knien, und ähnlich, nun aber schon der einengenden Nischen ledig, ganz freiplastisch vor der ersten Stufe eines mehrstöckigen Altars beten einander gegenüber die katholischen Könige Ferdinand und Isabella in ihrer Grabkapelle zu Granada (von dem Burgunder Felipe Bigarny [oder Vigarni] vor 1526 gemeißelt (Abb. 187 und 188)²¹. Im ganzen 16. Jahrhundert haben spanische und italienische Bildhauer, besonders in Kastilien, diesen Grabmaltypus weiterentwickelt, bis Pompeo Leoni ihm im Hochchor des Eskorial die höchste Vollendung verlieh. Für unser Thema aber ist nun besonders

¹⁹ Abb. bei Valerian von Loga, *Spanische Plastik*. München 1923. Taf. 6.

²⁰ Teilabb. bei A. L. Mayer, *Gotik in Spanien*. S. 147. Über Gil de Siloé vgl. Mayer a. a. O. G. Weise, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Bd. III, 1 (1929), S. 40ff. Harold E. Wethey im *Allgem. Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. XXXI (1937), S. 28.

²¹ Abb. bei Valerian von Loga a. a. O., Taf. 15 und 16. Manuel Gomez-Moreno, *Die Plastik der Renaissance in Spanien*. Pantheon-Verlag 1932, Taf. 19, S. 31–36. Derselbe, *Documentos referentes a la Capilla Real de Granada*, im „*Archivo Español de Arte y Arqueologia*, Tom. II, 1926, p. 99–128, Fig. 157, 158.

die Tatsache wichtig, daß die Spanier solche Denkmäler sehr früh auch in ihrer italienischen Provinz Sizilien für ihre Großen bestellt haben. In der Cappella di S. Agata neben dem Chor der Kathedrale von Catania kniet der Vizekönig d'Acuña (gest. 1494)²² (Abb. 189) auf einem Kissen vor dem Betpult in einer hohen Säulenädikula, die durch ein aufgehängtes Wappentuch ein wenig an ein prachtvolles Kriegszelt erinnert. Ein kleiner Page hält hinter dem Ritter dessen Wappenschild, so wie auch Annequin Egas und Gil de Siloé ihren Edel-leuten dienende Knaben beigegeben hatten. Ein Andachtsbild fehlt jedoch. Der Blick des Betenden scheint hinter der Säule seiner Ädikula in die Kapelle weiterzugleiten und den Altar zu suchen, der denn auch vom selben Meister Antonello de' Freri im selben Raume aus Marmor gemeißelt worden ist.

Auch für die Abstoßung der Nischen, das freie Niederknien der Stifter unmittelbar neben dem Altar, wie wir das bei den katholischen Königen in Granada gesehen hatten, bietet Unteritalien frühe Parallelen.

In der abgelegenen Landkirche S. Maria dell'Isola bei Conversano in der Terra di Bari sind Giulio Antonio Aquaviva Herzog von Atri (ein Heerführer König Ferrantes, der 1481 vor Otranto gegen die Türken gefallen war) und seine Gemahlin begraben (Abb. 190). Ihre knienden Statuen hat erst nach 1500 ein ländlicher apulischer Bildhauer Giulio Barba gemeißelt²³. Sie sind heute beiderseits des Choreingangs aufgestellt, wo sie von hohen Konsolen auf den Altar hinabblicken und betend an dem Gottesdienste teilnehmen. Ob diese Aufstellung die ursprüngliche ist, läßt sich nicht mehr entscheiden; die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, denn die gemeißelten Stifter nehmen auf diese Weise denselben Platz ein, der schon zweihundert Jahre früher den gemalten in S. Fermo zu Verona angewiesen war.

Von ganz anderer Bedeutung als diese rustikalen Gestalten in der apulischen Feldkirche ist aber das meisterliche Denkmal, das sich einer der vornehmsten Herren des Königreichs Neapel und zugleich der römischen Kurie, Kardinal Oliverio Carafa, zwischen 1497 und 1508 durch Tommaso Malvito aus Como in der Krypta seiner ehemaligen Kathedrankirche errichten ließ (Abb. 191)²⁴. Hier unten ist der Leichnam des hl. Januarius, des großen Wundertäters von Neapel, beigesetzt. Der metallene Sarg ist von einem Marmoraltar umschlossen und kann nur an zwei Stellen durch

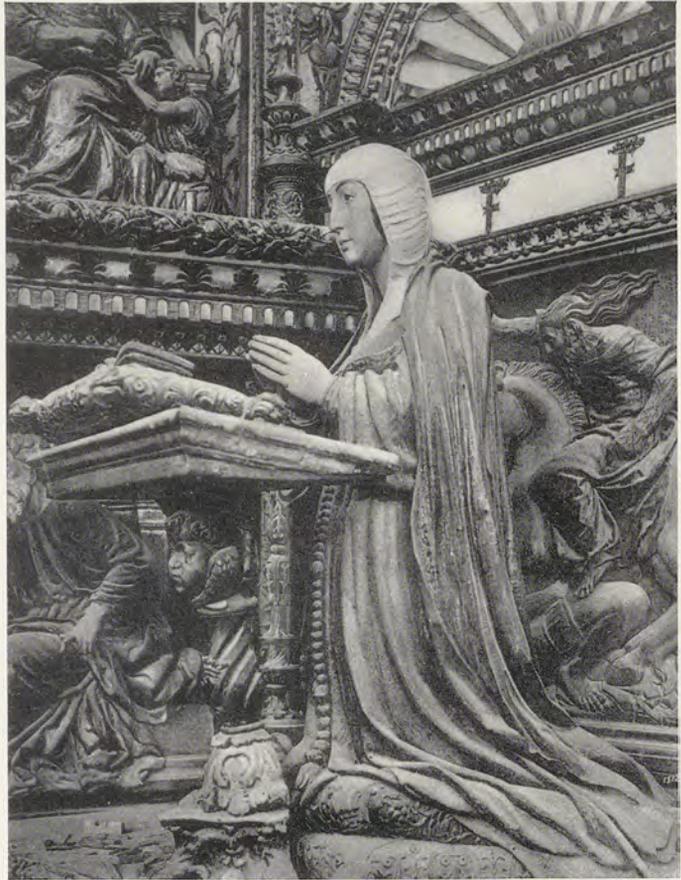


Abb. 188.

Granada, Capilla Real, Grabstatue der Königin Isabella von Kastilien

²² Guida d'Italia del Touring Club Italiano: Sicilia. Milano 1937, p. 369.

²³ Antonio Vinaccia, I monumenti medioevali di Terra di Bari. Vol. II, p. 152.

²⁴ Alfonso Miola, Il Soccorso di S. Gennaro, descritto da un frate del Quattrocento, in „Napoli Nobilissima“, Vol. VI, fasc. XI, XII (nov. e dic. 1897), p. 161-166 und p. 180-188. Über die bedeutende Persönlichkeit des Kardinals Oliverio Caraffa vgl. Ciaconius a. a. O., Tom. II (Roma 1677), p. 1098-1104.

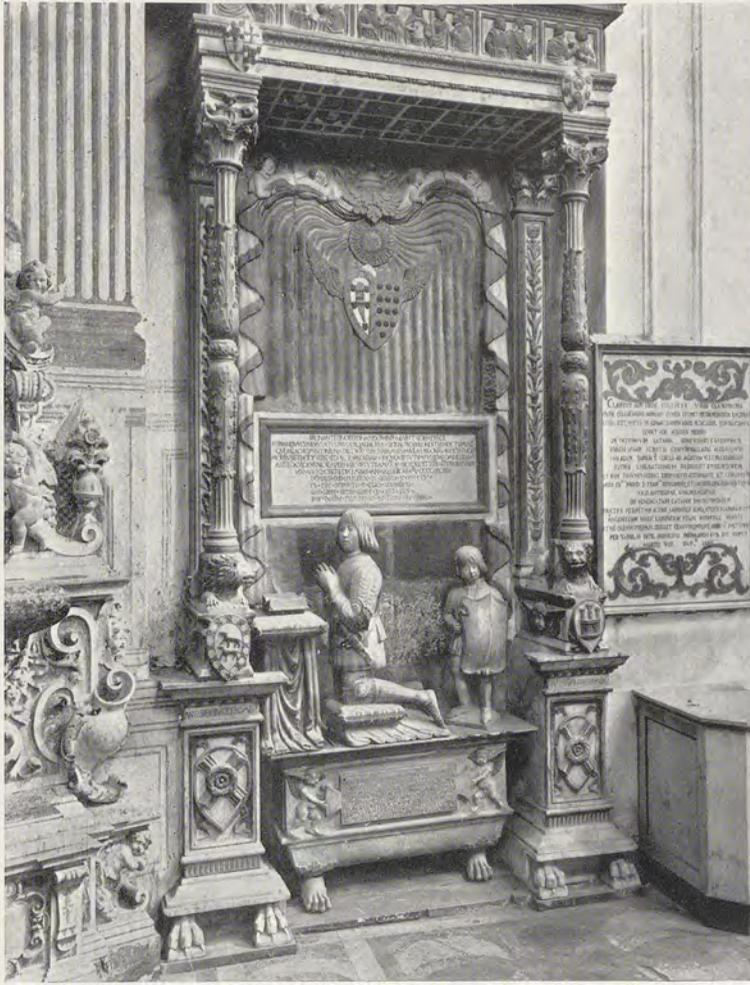


Abb. 189. Catania, Kathedrale, Grabmal des Vizekönigs Fernando d'Acuña

zeichnet ihn als den Gründer und Hausherrn dieses Kultraums und gibt seinem demütigen Knien ein sehr nachdrückliches Gewicht. Die Werkstatt des oberitalienischen Bildhauers hat ihr Bestes getan, um die dreischiffige Halle und ihre vielen Seitennischen mit den feinsten Ornamenten, die der Zeitstil darbot, zu überziehen, das Ganze festlich zu gestalten, zugleich aber zu betonen, daß dieses alles nur zu Ehren des Heiligengrabes geschehe. Denn dieses, das ja gleichzeitig Hauptaltar ist, wird von zwei Nebenalträen flankiert und von vielen kleineren Altären in den Nischen vorbereitet. Der Hauptaltar besitzt einen Baldachin in der Kuppel, die ihn überwölbt, und soll auch vom Licht, das nur durch drei Ostfenster eindringt, gebührend bevorzugt werden. Die Meißelkunst häuft um ihn ihre schönsten Geschenke, ein Zuviel wird aber vermieden, denn die reife Frührenaissance Italiens will vor allem übersichtlich wirken und im Gegensatz zum Vielerlei krauser spanischer Spätgotik auch den Reichtum organisiert dem Hauptmotiv unterordnen. Die doch rund zwanzig Jahre jüngeren katholischen Könige in Granada können sich des überreichen Schnitzwerks der benachbarten Altarwand nur mit Mühe erwehren. Doch sie empfinden dieses Dickicht, wie es scheint, gar nicht als erstickend, sondern wollen sich darin bergen, schätzen ihre dreidimensionale Freiheit nur sehr bedingt, fordern vielmehr dazu auf, daß man sie mit dem Schnitzwerk zusammen sähe, so wie einst die Eltern der Königin Isabella, König Juan II. und seine Gemahlin im Chor von Miraflores als kniende Stifter tatsächlich noch Teile des

runde Fensterchen gesehen werden. In der kleinen Apsis dahinter steht eingefügt in die Wanddekoration der prächtige Thron des Kirchenfürsten mit Wappen und Kardinalshut; der fromme Carafa aber hat sich von diesem Ehrensitz erhoben, um mit weit nachschleifendem Mantel im Betstuhl niederzuknien, der mit einer Fransendecke behängt und vorne mit wappenhaltenden Putten geschmückt ist. Nun verharrt der Kardinal in beständigem Gebet hinter dem Sarge des Heiligen, dessen Gebeine er 1497 an diese Stelle übergeführt hatte. Die Idee der ewigen Andacht hat sich wahrhaft großartig verkörpert: der versteinerte Erzbischof fordert durch alle Jahrhunderte die Gläubigen auf, gleich ihm die Knie zu beugen und den Schutzpatron der Stadt zu verehren.

Nicht nur äußere Attribute vertragen den hohen Rang des also Dargestellten. Sondern daß er ganz allein in einem so reich geschmückten, so einheitlich durchgeformten Raum (Abb. 192) anbeten darf, das kenn-

Altars und in diesen neben anderen Reliefs eingefügt waren. Für Meister Malvito und seinen Auftraggeber war die Selbständigkeit der freiplastischen Statue schon ebensogut eine Selbstverständlichkeit, wie die Anwendung der Kompositionsmittel von Frontalität und Symmetrie zur Hervorhebung ihrer beherrschenden Stellung im gleichgestimmten Umraum. Nichtsdestoweniger bleibt die Statue des Kardinals in der heutigen Aufstellung sehr versteckt und buchstäblich im Schatten. Der Beter in der kleinen Apsis verbirgt sich wie in einem Kämmerlein hinter dem Heiligengrabe, das er doch selbst hierher gestiftet hat. Wer die Krypta betritt, dessen Blicke bleiben zuerst an dem reichen Schmuckwerke der Säulen, der Steindecke, der Altarnische hängen und gleiten über diese Kostbarkeiten dann langsam bis zum Hauptaltar weiter. Daß auf diesen alles bezogen ist, wird ohne weiteres deutlich, daß sich aber dahinter noch der wahre Fürst des Ganzen verbirgt, das verrät gewöhnlich erst die Laterne des Sakristans, die die Januariusgruft



Abb. 190.

Conversano in Apulien, S. Maria dell'Isola, Chor mit Grabmälern Acquaviva

abtastet und dann auch noch hinter diese leuchtet. Erst am Ende seines Ganges wird dem Besucher der Kern des gesamten Kunstwerkes geschenkt: die mittelalterliche Unterwerfung des Menschen vor Gott und seine Heiligen scheint in diesem Renaissanceraum doch noch über das Herrengefühl des vornehmen Mannes, über seine Begierde nach Zurschaustellung und Ichbetonung gesiegt zu haben. Denn der Thron des Kardinals ist eingebaut in die enge Apsis und verrät durch seine Zierformen, die mit den übrigen des Raumes übereinstimmen, daß er schon während der Erbauung der Krypta an diesen Platz gekommen sein muß. Der ursprüngliche Plan des „Soccorpo“ wollte indessen sowohl das Grab des Heiligen als auch die Statue des Stifters viel großartiger in Erscheinung treten lassen. Das interessante Gedicht des Mönches Fra Bernardino Siciliano von 1503, das den hl. Januarius und den Stifter seiner Krypta, Oliverio Carafa, preist, schildert den Sarkophag des Heiligen als „in mezzo quel subcorpo hedificato“ von vier Harpyien getragen, mit je einem Engel zu Häupten und zu Füßen des Sarkophages, diesen selbst von der Altarmensa überbaut, den Stifter aber nicht hinter, sondern vor dem Heiligengrabe kniend, und zwar zwischen den beiden viel breiter geplanten Treppen, welche, wie es scheint, die Unterkirche viel weiter gegen das Schiff des Domes geöffnet hätten: „For de la grata in mezo le doe scale uno scabello sta polito e necto: ivi starrà quel digno cardinale genibus flexis, capite scoperto.“ Zwischen 1503–1508 muß dieser großartige Plan



Abb. 191. Neapel, Unterkirche des Domes

zugunsten der schlichteren heutigen Anordnung aufgegeben worden sein. Hätte man den Raum so gestaltet, wie Fra Bernardino ihn beschreibt, so wäre das „Soccorpo“ wohl eine halboffene Unterkirche in der Art der großen romanischen Hallenkrypten Oberitaliens geworden und der Kardinal Carafa hätte inmitten dieses Raumes, schon vom Schiff aus sichtbar, alles beherrschend gekniet, nicht unähnlich dem Canovaschen Pius VI. in der Confessio von St. Peter zu Rom.

Sein eigenes Grabmal wollte Carafa an dieser Stelle nicht haben, sondern wie er auf den erzbischöflichen Stuhl von Neapel zugunsten eines jüngeren Mitgliedes seiner Familie verzichtet hatte, um seinen Wohnsitz ganz nach Rom zu verlegen, so hat er sich auch in der Ewigen Stadt eine Grabkapelle bei den Dominikanern von S. Maria sopra Minerva gegründet. Jedermann kennt den schönen Raum am Ende des rechten Querhauses mit den Fresken des Filippino Lippi. Hier kniet Oliviero Carafa zum zweiten Male, der Verkündigung an Maria assistierend. Zu Füßen dieses Bildes ist der Neapolitaner ursprünglich auch beigesetzt worden; erst später hat man seinen Leichnam in die Vaterstadt übergeführt und in der Nähe seines hl. Januarius in der Unterkirche des Domes beigesetzt.

Umgekehrt erging es dem Vizekönig Don Pedro di Toledo (Abb. 193), der in einem Neapler Kirchenraum bestattet sein wollte und sich hier ein großartiges Mausoleum stiftete, dann aber in der Fremde, nämlich in Florenz, verschied, und dessen Leichnam, wie es scheint, niemals in sein Prunkgrab gekommen ist. In der Nähe des Castel Nuovo hatte der Vasall Kaiser Karls V., der



Abb. 192. Neapel, Unterkirche des Domes, Stifterstatue des Kardinals Oliverio Carafa

einer der vornehmsten Familien Spaniens entstammte – er war ein Verwandter des Herzogs von Alba –, seinen spanischen Landsleuten, die zu Herren Süditaliens geworden waren, eine Nationalkirche erbaut und diese dem Schutzheiligen der Iberischen Halbinsel, dem Apostel Jakobus (S. Giacomo) geweiht²⁵. Im Chor dieses stattlichen Gotteshauses – das jetzt vom Palazzo del Municipio umbaut ist – wollte er mit seiner Gemahlin fürstlich beigesetzt sein. Der beste Bildhauer der Stadt,

²⁵ Raffaele Borrelli, *Memorie storiche della chiesa di S. Giacomo*. Napoli 1903, p. 58–60. Benedetto Croce, *La tomba di D. Pietro di Toledo* in „*Napoli Nobilissima*“, III, p. 122. Aldo de Rinaldis, *Note su Giovanni da Nola*. Ebenda. N. S. Vol. II, 1921, p. 18/19. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, X, 1, p. 717.

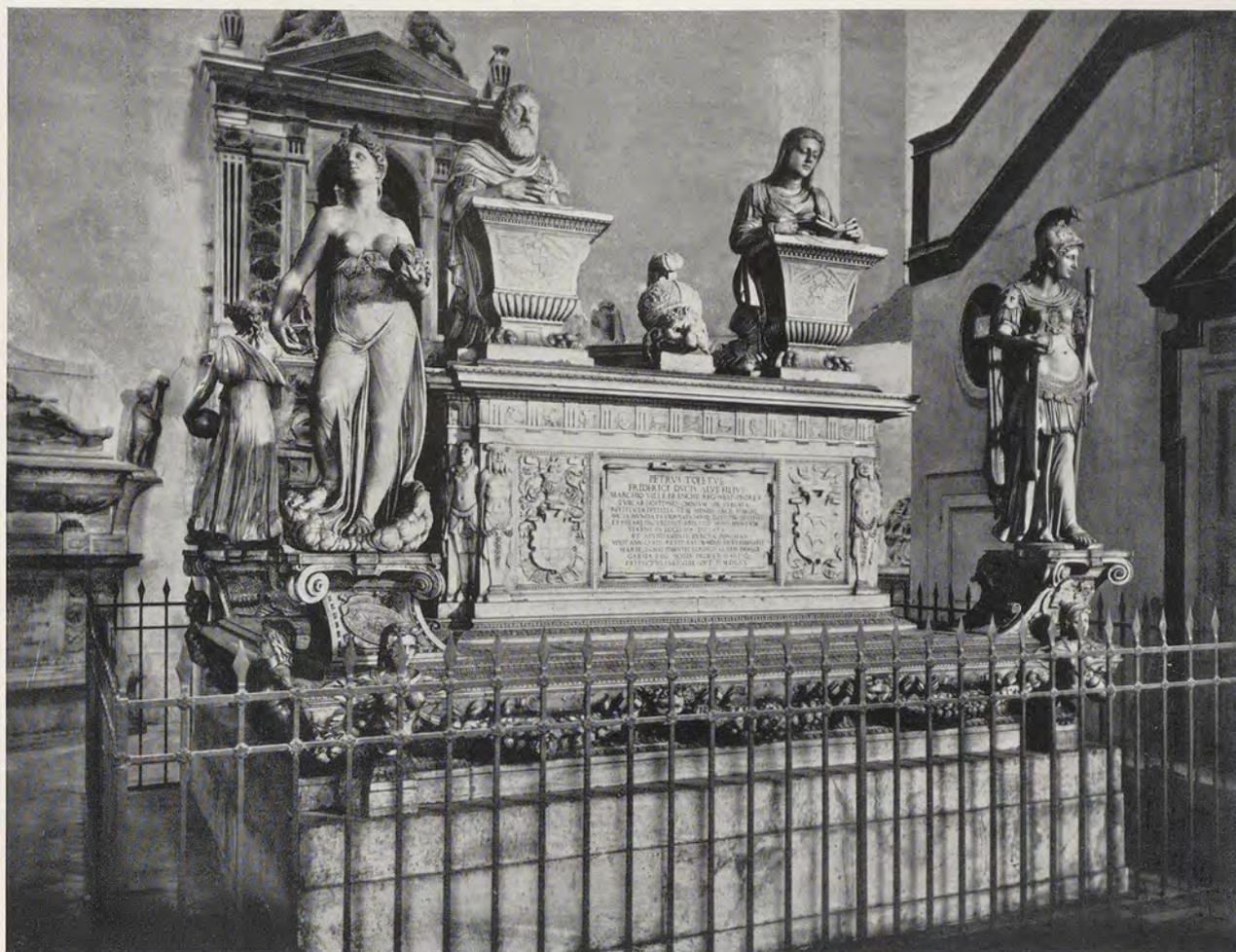


Abb. 193. Neapel, S. Giacomo degli Spagnuoli, Grabmal des Vizekönigs Don Pedro di Toledo und seiner Gemahlin

Giovanni Marigliano da Nola, wurde mit der Ausführung des sehr prunkvoll gedachten Werkes betraut. Die Arbeit zog sich durch ein ganzes Menschenalter hin. Der Besteller starb 1553²⁶, der leitende Künstler 1558; die Werkstatt wurde von den Schülern des Meisters Domenico d'Auria, Caccavello und anderen, weitergeführt; Reliefs, die die großen Taten des verstorbenen Helden schildern, entstanden nebst anderem Beiwerk in langsamer Arbeit; erst 1570 konnte der Sohn des dargestellten Ehepaares, der Vizekönig von Sizilien, Don Garzia de Toledo (der selber sieben Jahre später verschied), die endlich vollendete Aufstellung in der Inschrift melden. Daß der ursprüngliche Entwurf unter solchen Umständen Änderungen, wahrscheinlich Verschlechterungen, erfahren hat, ist zum mindesten wahrscheinlich. Außerdem aber haben auch spätere Zeiten noch das Ihre getan, um die Wirkung zu mindern. Die Wände des polygonalen Chorschlusses der kreuzförmigen Pfeilerbasilika der Renaissance blieben ohne einheitliche architektonische Gliederung, wurden vielmehr im Laufe der Zeit mit anderen Grabmälern stehender oder liegender Ritter besetzt. Noch viel schlimmer aber griff das 18. Jahrhundert ein, indem es hinter einem neuen, sehr bunten und mit Leuchtern allzu reich besetzten Marmoraltar eine gewaltige Orgeltribüne errichtete, die nun dicke Schatten über das Grab des Kirchenstifters und tüchtigsten aller spani-

²⁶ Der Vizekönig Don Pedro de Toledo starb am 22. Dezember 1553 in Florenz bei seiner Tochter Donna Eleonora, der Gemahlin des Granduca von Toscana Cosimo I. Er wurde im dortigen Dom beigesetzt. Sein Leichnam scheint auch später nicht nach Neapel gekommen zu sein; denn die Tumba in S. Giacomo hat sich als leer erwiesen. Vgl. De Rinaldis a. a. O., S. 19.

schen Vizekönige breitet. Wie der ursprüngliche Altar des 16. Jahrhunderts ausgesehen hat, läßt sich nur vermuten; anzunehmen ist, daß sich auch er schon als optische Barriere zwischen die beiden Teile der Kirche geschoben und die Wirkung des Stiftergrabes auf den freilich sehr langen Chor beschränkt hat. Der auffallend weite Abstand zwischen Altar und Grabmal muß ebenfalls der ursprünglichen Absicht entsprechen, und diese Distanz, die heute infolge der leeren Wände und des Jochs der Orgeltribüne recht öde erscheint, könnte bei entsprechender Ausstattung gewiß großartig wirken. Entscheidend für unsere Betrachtung bleibt jedenfalls die betonte Unterordnung des prächtigen Stiftergrabmals, das mitten im Chorhaupt aufragt, unter den Hauptaltar, und zwar eine Unterordnung durch die rechtwinklige Verbindung der beiden Achsen und durch das Motiv der zu ewiger Anbetung niedergeknieten Figuren. Der Sarkophag oder die Tumba, worauf man in Spanien vornehmen Verstorbenen die Andachtsstätte bereitete, hat sich zu einer mächtigen Lade oder Plattform verbreitert. An den vorderen Rand gerückt sind die Betpulte, dahinter und dazwischen bleibt viel freier Raum: alle Enge ist verbannt aus dem Bereich der weithin Gebietenden. Wie in der Luna-Kapelle zu Toledo die gleichgerichteten Lebenswege eines hochgestellten Ehepaares zu parallelen Tumben versteinert erschienen, so hat auch hier die Gattin, die, wie dort, dem Hause der Pimentel entstammt (Maria Osorio de Pimentel) sich neben dem Vizekönig niedergelassen, ihm ebenbürtig, ihn unterstützend in der Ewigkeit wie im Leben. Antikische Friese und Karyatiden, Inschriften und Wappen, vor allem drei ausführlich erzählende Reliefs mit Kriegstaten schmücken die Wände des breiten Unterbaues, der von französischen Königsgräbern übernommen sein könnte. Und erinnert nicht auch im einzelnen nicht wenig gerade an Frankreich? Unzweifelhaft spanischen Ursprungs sind die Hauptmotive; unzweifelhaft italienisch ist die Sprache, in der sie vorgetragen werden. Aber die obersten Tausend der europäischen Welt bildeten schon im 16. Jahrhundert eine übernationale Gemeinschaft, die sich besonders in den feierlichsten Augenblicken des Lebens desselben oder eines ähnlichen Zeremoniells bediente. Das Feierlichste im Leben ist zweifellos der Tod, und so finden wir denn gerade die vornehmsten Grabmäler aller Länder durch gewisse gemeinsame Züge verbunden. Jedermann weiß, wie sich das Frankreich des 16. Jahrhunderts um die italienische Kultur der Renaissance bemüht hat. Wenig beachtet sind dagegen die künstlerischen Beziehungen dieses Landes zu dem großen Rivalen, dem Spanien der ersten Habsburger. Als z. B. 1520 der Erzbischof von Rouen Georges d'Amboise seinem Vorgänger und Onkel, dem Kardinal gleichen Namens, in Ausführung von dessen Testament ein marmornes Grabmal in der Marienkapelle seiner Kathedrale errichten ließ, da überlud der mit der Ausführung betraute Dombildhauer Roullant Leroux das prunkvolle Werk wohl mit Statuetten und Ornamenten, die der antikischen Art Italiens entsprechen sollten, wählte für den Gesamtaufbau aber ein Schema, das viel eher spanisch anmutet, nämlich die dekorierte lange Wandnische auf hohem Unterbau mit knienden Statuen, die ihr Gebet weniger den kleinen Andachtsbildern ihrer unmittelbaren Umgebung, als der Herrin der ganzen Kapelle, der Mutter Gottes darbringen²⁷. Die Vorbilder des Gil de Siloé werden zwar durch Reichtum übertroffen, besonders als nachträglich der die Ausführung überwachende, inzwischen selber Kardinal gewordene zweite Amboise als zweite Statue hinter dem Vorgänger niederkniete; der Zusammenhang mit jenen spätgotischen Denkmälern Kastiliens bleibt aber doch deutlich gewahrt. Umgekehrt verhält es sich beim Freigrab des Toledo im Chor der spanischen Kirche zu Neapel. Dieses will ja von einer umschließen-

²⁷ Das in Aufbau und Komposition verwandte Grabmal Herzog René's II., gest. 1508, in der Kirche der Cordeliers zu Nancy (ca. 1515 entstanden) darf nur mit Vorbehalt in diesem Zusammenhang mitgenannt werden, da sowohl der hinter dem Pult knieende Herzog als auch die Statue der Madonna in ihrer heutigen Gestalt Ergänzungen von 1818 sind.

den Nische nichts mehr wissen, hat dagegen seinen breiten Unterbau an allen vier Ecken mit weiblichen Statuen umstellt – Verkörperungen jener Tugenden, die den Verstorbenen geziert haben! Dieses Motiv nun hat nur noch mittelbare Beziehungen zu jenem Trauergeloge, das etwa die Tumben des Ehepaares Luna in der Kathedrale zu Toledo umkniete. Viel ähnlicher sind diesen Frauen, die ihr Gesicht nach außen wenden, um allen vier Himmelsrichtungen den Ruhm der Toten zu verkünden, die allegorischen Gestalten am bekannten Grabmal in der Kathedrale zu Nantes, das von 1502–1507 dem letzten Herzogspaar der Bretagne, Franz und Margarethe, errichtet wurde. Und noch näher rückt der spanische Edelmann, der über Neapel gesetzt war, den französischen Hofsitte durch das majestätische Postament, auf dem er zusammen mit seiner Gemahlin betet. Wen erinnerte dies nicht an die stolzen Königsgräber, die das 16. Jahrhundert in Saint Denis vertreten²⁸? Im Schatten von Baldachinen ruhen die entblößten Leichname, über die Vergänglichkeit aber triumphiert das ewige Leben, das den gekrönten Paaren in ihrer irdischen Gestalt von der Kunst verliehen worden ist, damit sie oben Gott anbeten. Ludwig XII. war als erster mit seiner Gemahlin Anne de Bretagne von dem Florentiner Giovanni Giusti, der in Tours zum Jean Juste geworden war, und dessen Werkstattgenossen so dargestellt worden, wobei dieses Kunstwerk erst nach 15jähriger Arbeit, 1531, in der Begräbniskirche bei Paris aufgebaut werden konnte. Es folgte von 1554 bis 1560 (also schon nach dem Tode Toledos) das große Grabmal Franz' I., seiner Gemahlin Claude de France und einiger ihrer Kinder, ein Werk des Architekten Philibert Delorme und der Bildhauer Pierre Bontemps und François Marchand. Endlich, von 1560 bis 1570, dasjenige von Heinrich II. und der Katharina Medici, das von Primaticcio entworfen und von mehreren Bildhauern, darunter Germain Pilon, ausgeführt wurde. Als Kunstwerke sind diese Grabmäler der Neapler Tumba gewiß ebenso überlegen, wie ein Monarch von Frankreich im Rang einen Vizekönig von Neapel übertrifft. In einer wesentlichen Eigenschaft aber stehen sie doch hinter den italienischen Denkmälern zurück: sie ermangeln der festen Einfügung in den umgebenden Raum, weil sie keine klare Beziehung zu einem Altar haben, sondern ihre königlichen Beter nur ganz allgemein gegen Osten schauen lassen. Bei dieser Feststellung müssen allerdings zwei Umstände berücksichtigt werden. Erstens die argen Schicksale von Saint Denis während der Französischen Revolution, die Zerstörung oder Ausräumung sämtlicher Grabmäler, dann ihre willkürliche erste Restaurierung unter Debret (1816–47), endlich die endgültige Wiederherstellung unter Viollet le Duc, die zwar sorgfältig und historisch genau war, aber doch vielleicht manches vom ursprünglichen Bestande und noch mehr von der alten Umgebung weggelassen hat. Und dann zweitens der vollständige Untergang des ältesten dieser Renaissancegräber, nämlich desjenigen König Karls VIII., also des ersten französischen Monarchen, der seine Politik und seine Interessen ganz auf Italien richtete. Dank einem Stich von Jean Marot wissen wir, wie dieses Kunstwerk aus vergoldetem Kupfer – das Metall wurde von den Jakobinern für Kanonen verwendet – ausgesehen hat²⁹, und kennen, vor allem dank den Forschungen des Barons de Guilhermy³⁰, auch den Platz, den es in der Nähe des Hochaltars einnahm. Giulio Mazzoni aus Modena, der bekannte naturalistische Bildhauer heiliger Gräber aus Terrakotta, war vom König 1497 nach Paris berufen worden und stellte ihn auf einer Tumba, deren Wände mit trauernden Tugenden in Medaillonfeldern verziert waren, hinter einem Betpult kniend dar, umgeben von vier Engeln als Wappenhaltern und Schleppenträgern, zweifellos lieblichen Begleitern, wie sie der französischen Grab-

²⁸ Aus der reichen Literatur über die französischen Königsgräber der Renaissance braucht hier nur der vortreffliche Führer von Paul Vitry und Gaston Brière, *L'Eglise abbatiale de Saint Denis*, Paris 1925, genannt zu werden.

²⁹ Arturo Pettoelli, Guido Mazzoni da Modena. Torino 1925, Tav. 39.

³⁰ Baron de Guilhermy, *Monographie de l'église Royale de Saint Denis* (dessins par Ch. Fichot). Paris 1848.

plastik schon seit den Prunkgräbern der burgundischen Herzöge in Dijon geläufig waren. Ein Freigrab also mit darauf kniendem Beter – wohl das erste dieser Gattung, das die europäische Kunstgeschichte kennt! Im gleichen Jahre begonnen, in dem Oliverio Carafa die Gebeine des hl. Januarius in die Neapler Domkrypta überführte und wahrscheinlich den Befehl gab, seine eigene Statue in anbetender Haltung vor dem Schutzpatron aufzustellen. Auch Karl VIII. hat nach einem Altar geblickt, ja er konnte sein Grabmal sogar an sehr bevorzugter Stelle vor dem Hauptaltar aufbauen. Indessen bezeichnenderweise doch einige Stufen tiefer und nicht in der Mittelachse, sondern links von dieser, während der entsprechende rechte Platz dem Prunkkatafalk des jeweils verstorbenen Monarchen vorbehalten bleiben sollte. Seine Nachfolger fanden das Presbyterium, also das Allerheiligste der Kirche, auch sonst schon reich besetzt mit allerhand älteren Gräbern der Gotik. In der Nähe boten nur die Querhausflügel Raum für die großen Baldachine, und so wurden denn diese links und rechts aufgebaut, bei aller Großartigkeit doch ein wenig zufällig, wie man Prunkzelte aufschlägt. Zwischen den gotischen Pfeilern ergaben sich zwar Sonderräume, die man als Kapellen abgrenzen konnte, aber ob in diesen auch Platz für Nebenaltäre blieb, erscheint recht zweifelhaft: sehr viel wahrscheinlicher ist es, daß die hohen Andächtigen, wie auch heute, ohne Bilder zum Unsichtbaren gebetet haben. Nur die Italienerin Katharina Medici verlangte von ihrem künstlerischen Landsmann Francesco Primaticcio für ihr und ihres königlichen Gatten Prunkgrab auch einen zugehörigen Prunkraum, der es von allen Seiten umfassen und es mit Altären zur Aufnahme ihrer Gebete umstellen sollte. Wir wissen wiederum durch Stiche (von Leblond und Marot), wie dieser großartige Zentralraum, die sogenannte Valois-Kapelle, die der gotischen Kirche angebaut wurde, gedacht war³¹. Die Ausführung blieb liegen, als die Königin 1589 starb. Den Franzosen scheint dieses italienische Werk nie gefallen zu haben: sie ließen es in Verwahrlosung geraten und schon 1719 mußte es als baufällig abgetragen werden, wobei das Grabmal zu den anderen Baldachinen ins Querhaus der gotischen Kirche wanderte, wo es heute noch im linken Flügel besonders eng und ungünstig untergebracht ist. Das Gebet kann trotz der inbrünstigen Gebärden besonders wenig Raum gewinnen, sondern verhallt an der nahen Decke und den gotischen Bündelpfeilern und Fenstern.

Das Bedürfnis, dem im Meßopfer gegenwärtigen Gott gegenüberzutreten und einen festen Halt an ihm zu finden, ist zweifellos bei den französischen Königgräbern weniger ausgesprochen als bei der Neapler Tumba. Dagegen könnte es den Anschein haben, als ob der Vizekönig Karls V. und nahe Verwandte des berühmten Herzogs von Alba an seinem Grabmal, also im Sterben, dem Hause Habsburg ebenso treu wie im Leben gedient hätte. Als Toledo 1553 verschied, wurde am deutschen Hofe Ferdinands I. wahrscheinlich bereits der Plan erwogen, wie man dem Gründer des Gesamthauses Österreich-Burgund, Maximilian I., auch persönlich zwischen seine ehernen Ahnen, Vorbilder und Schutzheiligen, die er selbst sich als Grabfolge ausgewählt hatte, in die Kirche, die er sich als Mausoleum bestimmt hatte, einführen könnte: und zwar in kaiserlicher Pracht, aber als Beter auf hoher Tumba³². Der erste Entwurf dieser Art vom Italiener Francesco Terzio fällt noch in die Jahre vor 1556, wo Ferdinand Kaiser wurde. In den 60er Jahren übernahmen die Brüder Abel und der Bildhauer Alexander Colin die Idee; der Guß der Kaiserfigur konnte aber erst 1582 erfolgen, so daß die Aufstellung des Ganzen in der Hofkirche zu Innsbruck erst lange nach der Aufstellung des Toledo-Grabes möglich wurde (Abb. 194). Heute blickt der eherne Kaiser von seinem riesigen Kenotaph, das wie ein viereckiger Hügel im Mittelschiff aufragt, durch die

³¹ Louis Dimier, *Le Primaticcio*. Paris 1928, pl. LIV–LVII.

³² Vincenz Oberhammer, *Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck*. Innsbruck, Wien, München 1935, S. 61 ff. und Abb. 25, 28, 32.



Abb. 194.

Neapel, SS. Severino e Sossio, Grabmal des Jacopo Sanseverino

Spaliere seiner Begleitfiguren und durch den Brückenbogen einer Orgeltribüne hindurch nach dem Altar des hohen Chores, der ihm trotz aller Entfernung als Ziel seiner Andacht vorschwebt. Diese großartige Verbindung zwischen dem Herrscher und seinem Gott über weite Abstände hin war in Deutschland noch nie dagewesen. In gewissem Sinne wurde freilich mit figürlichen Mitteln dasselbe Pathos neu gestaltet, das Karl der Große in seinem Aachener Münster empfunden haben mag, wenn er von seinem steinernen Thron auf hoher Empore, der Apsis gerade gegenüber, über Raumabgründe hinweg mit dem im Meßopfer erscheinenden Gott in ein Wechselverhältnis trat. Durch weite Abstände getrennt und dennoch verbunden; im Gebete niedergekniet, aber einsam auf steiler Höhe; Gott gerade gegenüber in erhabener Entrücktheit – eine Verkörperung des Gottesgnadentums, wie sie so sprechend und groß nur noch einmal in Europa gefunden werden kann: an den Königsgräbern der jüngeren Habsburger im Hochchor des Escorial!

Die deutsche Epitaphplastik der Gotik und Renaissance ist gewiß eine Voraussetzung für diesen Tribut an den Kaiser, aber eine Kluft trennt doch jene von dem in Innsbruck Errichteten. Die Beter, die in Relieftafeln oder in einem festen Rahmen ihrem Heiland oder Unserer Lieben Frau oder irgendeiner heiligen Geschichte unmittelbar nahe, sich zusammen mit diesem Trost von der wirklichen Welt abscheiden – sie sind gleichsam in die „Welt als Vorstellung“ eingegangen, während der Innsbrucker Kaiser sich auch als Verewigter in der „Welt als Wille“ zu behaupten sucht. Mit machtvoller Gebärde sammelt er den wirklichen Raum und bringt ihn als seinen Herrschaftsbereich der Gottheit dar, von dieser dafür sicherere Majestät als im irdischen Leben empfangend. Die Tumba des tapferen Verteidigers von Wien, des Grafen Niklas von Salm, die jetzt in der dortigen Votivkirche steht, darf als Vorläuferin doch nur mit Vorbehalt genannt werden³³. Die hohe Grablade mit Schlachtenreliefs an den seitlichen Wänden ist von Loy Hering 1530 gewiß schon ähnlich gestaltet worden, wie es Alexander Colin ein Menschenalter später in Innsbruck tat. Aber statt des ansteigenden Daches hat jenes Grabmal noch einen flachen „Deckel“, und auf diesem ist Graf Salm zwar vor dem Kruzifixe betend, aber nur im Relief, also von unten aus gar nicht sichtbar, dargestellt. Er ist gleichsam schon entrückt: seine Seele weilt beim Heiland und hat dieser Welt nur die Erinnerung an seine irdischen Heldentaten zurückgelassen.

Einen bedeutenden Schritt weiter auf das Kaisergrab zu tat man 1555 in Sachsen, als Kurfürst August seinem gefallenem Bruder Kurfürst Moritz für den Chor des Freiburger Doms ein „stattlich Monument“ bestellte³⁴. Zwei „welsche Maler“ lieferten die Visierung, nämlich die Brüder

³³ Oberhammer a. a. O., S. 62. Abb. der Salm-Tumba bei Felix Mader, Loy Hering. München 1905, S. 77/78.

³⁴ Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Heft 3, bearb. von R. Steche. Dresden 1884, S. 39–45.



Abb. 195. Neapel, SS. Severino e Sossio,
Grabmal des Sigismondo Sanseverino



Abb. 196. Neapel, SS. Severino e Sossio,
Grabmal des Ascanio Sanseverino

Gabriel und Benedikt Thola aus Brescia. Danach schnitzte der Hoftischler Georg Fleischer ein Modell, und nach diesem wurde das eigentliche Grabmal in der Antwerpener Werkstatt des Anton van Zerroun aus verschiedenfarbigem Marmor und Alabaster ausgeführt. 1563 konnte das fertiggestellte verfrachtet und über Hamburg und Dresden nach Freiberg transportiert werden. Hier wurde die stufenförmige, mehrstöckige Lade (die wie ein riesiger Vorläufer der späteren Kunstschränke des deutschen Manierismus anmutet) in der Mitte des Vorderchors aufgebaut, als ein künstlicher Kalvarienberg für einen schlanken Messingkruzifixus, der ganz oben aufgestellt wurde, damit der gepanzerte Kurfürst Moritz in vollplastischer Figur, mit der Blickrichtung gegen den Chorschluß davor anbeten könnte. Die Beziehungen zum Innsbrucker Denkmal liegen auf der Hand, nur der entscheidende Schritt ist von dem nüchternen sächsischen Landesherrn und seinen künstlerischen Beiräten eben nicht gewagt worden: die räumliche Trennung des Menschen von seinem Gott! Es fehlt die große Spannung zwischen den auseinandergerissenen Polen, das Suchen von einem zum anderen, wodurch Kraftströme erzeugt werden, die der Umgebung zugute kommen. Trotz des Auftretens im Dreidimensionalen erscheint der sächsische Kurfürst in einer begrenzten Sphäre; nicht viel anders als alle jene deutschen Fürsten und Herren, die im weiten Reich bis nach Königsberg hinauf in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in freiplastischen Figuren, aber in Wandgrabmäler eingeschlossen, kniend dargestellt worden sind.

Unter den Prunkgrabmälern der Renaissance, die Europa heute besitzt, steht doch keines dem Innsbrucker Kaisergrabe so nahe wie die Toledo-Tumba in Neapel. Und wirkt es nicht wie ein Sinnbild, daß gerade ein Grande von Spanien (freilich ein solcher, den die italienischen Souveräne als ebenbürtig betrachteten, dessen Tochter die erste Großherzogin von Toskana wurde) als



Abb. 197.

Neapel, S. Domenico Maggiore, Grabmal des Francesco Carafa

Wegebereiter der höchsten künstlerischen Verherrlichung Habsburgs auftreten kann? Jene Verbindung höchsten Selbstgefühls auf Erden mit hingebender Demut vor den Mächten des Himmels, die dem hohen Adel Kastiliens eingeboren war, mußte diesen im Zeitalter des Absolutismus und der fürstlichen Bigotterie zum treuesten Vasallen jenes Fürstenhauses machen, das sich vor allen anderen von Gott bevorzugt fühlte, weil es ihm am eifrigsten zu dienen glaubte.

III

Und doch ist es die Kunst Italiens gewesen, der in eben diesem Zeitalter, das die Gegenreformation durchführte und dann im Barock triumphierte, von allen Völkern Europas der unbedingte Vorrang so willig zugestanden worden ist wie niemals vorher oder nachher. Diese Hochachtung erklärt sich zu nicht geringem Teil gewiß aus dem Nachruhm der unvergleichlich Großen, die im Anfang des 16. Jahrhunderts in Italien gebaut, gemeißelt und gemalt hatten. Aber trotz des Weiterwirkens ihrer Werke und der Fülle jüngerer Talente zeigt der sogenannte Manierismus doch ein so deutliches Sinken der Quali-

tät, so viel Äußerlichkeit und seelische Leere, daß die Sucht des übrigen Europa, gerade diesen Stil zu verehren und nachzuahmen, nicht ohne weiteres begreiflich erscheint. Erst bei genauerer Betrachtung läßt sich eine besondere Fähigkeit der Italiener als den Zeitforderungen so sehr entsprechend und der Zukunft so kräftig vorbauend erkennen, daß die Verwunderung weicht und dem Verständnis Platz macht. Was der Größte des vorrückenden 16. Jahrhunderts, der Mann des Schicksals, Michelangelo, in seinem Altersstil aussprach, am deutlichsten wohl in seinen Entwürfen fürs Kapitol – daß Gehorsam not tue, weil ein fest zusammengefaßtes Ganzes viel wichtiger wäre als die Selbständigkeit der Teile –, dieses Gesetz wäre nie durchgedrungen, wenn nicht sehr viele andere es ebenfalls in sich empfunden und nach seiner Verwirklichung gestrebt hätten.

In denselben Jahren, wo der große Florentiner in Rom dem Individualismus der Renaissance den Rücken kehrte, um mit all der Wucht, die ihm gegeben war, Unterwerfung zu predigen, schuf im viel schlafferen Neapel der viel weichere Giovanni da Nola ein Werk, das seine ergreifende Wirkung hauptsächlich dadurch erzielt, daß zwei Persönlichkeiten einander gleichgemacht und einer sehr ähnlichen dritten untergeordnet worden sind. Der Anlaß zu diesem Werk aus den Jahren 1539–1545, das in einem sehr bestimmten Sinne mit der Kapitolsregulierung verglichen werden darf, war freilich so sehr ein ungewöhnlicher und besonderer, daß eine Erklärung seiner Gestaltung aus allgemeinen Strömungen des Zeitalters nicht wenige befremden könnte. Indessen fügt sich die künstlerische Form entwicklungsgeschichtlich doch so fest in eine Kette ähnlicher Er-

scheinungen, daß das Walten historischer Notwendigkeit auch hier offenbar wird, wo zunächst nur die Klage über ein jammervolles Verbrechen, das aller Regel spottet, uns entgegenzutönen scheint.

Im Jahre 1516 war die Aristokratie des Königreichs Neapel durch ein grausiges Ereignis erschüttert worden. Drei junge Brüder aus dem Hause der Sanseverino: Jacopo, Ascanio und Sigismondo, die von ihrem Onkel Girolamo zur Jagd eingeladen worden waren, wurden von diesem, der ihr Erbe zu erraffen hoffte, mit vergiftetem Wein bewirtet und starben unter Qualen an ein und demselben Tage. Der Vater Ugo Conte di Saponara folgte ihnen bald in den Tod, während die Mutter Ippolita de Monti sie dreißig Jahre überlebte und erst in ihrem Alter dem stets gleichgebliebenen Schmerz in einer Familienkapelle ein Denkmal setzte³⁵. Im Querhaus der Kirche S. Severino e Sossio, rechts neben dem Chor, ist dieser düstere Ort der Trauer. Ein



Abb. 198. Neapel, S. Domenico Maggiore, Grabmal des Diomedea Carafa

farbloser Raum, durch graue Pilaster und Schildbögen gegliedert, mit drei Denkmälern aus fast glanzlosem hellgrauen Marmor! Unter dem mittleren hat sich die Stifterin das eigene Grab bereitet, das aber vom Altar verdeckt kaum in Erscheinung tritt. In der Seele dieser Mutter lebten offenbar nur noch die hingemordeten Söhne, und wie eine Niobe hat sie angeklagt in kurzen, inhaltlich fast übereinstimmenden Inschriften, die noch heute schwer und erschütternd in das Herz des Lesers fallen. „Veneno misere ob avaritiam necatus cum duobus miseris fratribus eodem fato, eadem hora“, so tönt es in der Mitte vom Grabmal des ältesten, Jacopo, und so wiederholen es mit geringen Abweichungen die beiden Seiten im Echo (Abb. 194–196). Und wie die Inschriften, so die Darstellungen. Wie es ihrem Rang entspricht, so sitzen die drei adligen Jünglinge gepanzert in steiler Höhe; aber mitten im Studienalter ist ihre Kraft gebrochen, das Buch entsinkt ihrer Linken, im jähen Schmerz greift die Rechte nach Seite oder Brust, die ganze Gestalt knickt in sich zusammen³⁶ – eodem fato, eadem hora, das gleiche Bild wiederholt sich dreimal! Auch die Gesichter der drei Epheben unterscheiden sich kaum voneinander: auf drei glatte weiße Blätter hat der Tod das

³⁵ Galante, Guida sacra della città di Napoli. 1872, p. 211–212. Niccola del Pezzo, Le Tombe dei Sanseverini nella Chiesa dei SS. Severino e Sossio, in „Napoli Nobilissima“, Vol. VII, fasc. V, Maggio 1898, p. 67–72. Aldo de Rinaldis, Note su Giovanni da Nola, in „Napoli Nobilissima“, N. S. Vol. II, 1921, p. 16–20. Angelo Borzelli, Giovanni Mirilliano o Giovanni da Nola Scultore. Milano 1921. A. Venturi, Storia dell'arte italiana, X, 1. Milano 1935, p. 715 ff. Fig. 570–572.

³⁶ Das Motiv der auf dem Sarkophag sitzenden Figur findet sich auch bei einem Mitarbeiter an der Dekoration der Sanseverino-Kapelle, nämlich bei Francesco da Sangallo am Grabmal des Piero de Medici in Montecassino (1532 in Auftrag gegeben, 1547 in den Statuen fast fertig), Abb. bei Venturi, X, 1, p. 251. Verwandt mit den in sich zusammenknickenden Jünglingsgestalten sind auch die gepanzerten Figuren der Staiti von Montorsoli in Messina, jetzt im dortigen Museum, aus der Zeit nach 1547. Abb. bei Venturi, X, 2, p. 145.



Abb. 199.
Rom, S. Maria Maggiore, Grabmal des Kardinals Paolo Cesi

über ihnen schwebende Christus verweist zweimal auf seine Mutter: in dieser Trösterin findet sich alles zusammen, wie in der Spitze eines gleichseitigen Dreiecks. Der Altar, der heute dem Kapelleneingang gegenüber zu Füßen des Ältesten steht, stammt aus dem Klassizismus der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. An seiner Stelle muß aber auch ursprünglich eine Mensa die Grabinschrift der Mutter verdeckt haben, denn jede Kapelle bedarf an dieser Stelle eines Tisches für die Meßfeier. Für unser Problem bedeutsam ist aber vor allem die klare Zusammenfassung der Kräfte dieses Raumes an der Altarwand. Die beiden Seiten gleichen sich an, geben alles Absondernde preis, richten den Blick nach der gemeinsamen Mitte, suchen und finden sich in dieser. Dieses letztere ist das Neue: der gemeinsame Hinblick auf ein Ziel, das Sichfinden der seitlichen Denkmäler in der zusammenfassenden, besonders heiligen Abschlußwand. So furchtbar und außergewöhnlich der Anlaß zu dieser Neuerung gewesen sein mag – so zukunftsverheißend erscheint sie für die italienische Kunst! Vorausgegangen war die symmetrische Anordnung zusammengehöriger Grabmäler an gegenüberliegenden Wänden und dann ihre Angleichung bis zu Ähnlichkeit von Spiegelbildern. In Neapel wird z. B. der berühmte Kruzifixus, der in S. Domenico Maggiore zum hl. Thomas von Aquino gesprochen haben soll, von zwei rundbogigen Ädikulen flankiert, in deren oberem Stockwerk auf Frührenaissance-Sarkophagen gerade ausgestreckt die Ritter Francesco und Diomedea Carafa ruhen³⁷.

³⁷ Beschreibung bei R. M. Valle u. Benedetto Minichini, *Descrizione della chiesa etc. di S. Domenico Maggiore di Napoli*. Napoli 1854, p. 168–172 und 179/180.

gleiche Zeichen geschrieben! Die beiden jüngeren Brüder richten wie mit letzter Anstrengung den Blick nach dem ältesten: sie vereinigen sich in ihm und schauen zugleich darüber die Königin des Himmels, während über ihrem eigenen Tode der Christus der Auferstehung und der Christus der Verklärung trostverheißend schwebt. Man hat die Einförmigkeit der drei Denkmäler und das Unpersönliche ihrer Ausstattung getadelt und darin Beweise eines greisenhaften Verfalls der Kunst des Giovanni da Nola gesehen. Daß die Werkstatt sich mit schnellfertigem, sehr gleichgültigem Beiwerk begnügt hat, ist ohne weiteres zuzugeben, aber diese Nebendinge wollen ja auch nur dienen, nur die drei Brüder sollen sich der Aufmerksamkeit nachdrücklich empfehlen. Deren Gleichförmigkeit aber ist Absicht: sie kündigt erschütternd ein gleiches Schicksal und wirkt zugleich rührend, weil sie die jungen Opfer unter sich so einig zeigt. Bei soviel Unschuld konnten die Grenzen zwischen Grabmal und Altar verwischt, ja beinahe aufgehoben werden. Die beiden seitlichen Denkmäler führen auf das mittlere zu, der

Beider Denkmäler dürften im gleichen Jahre 1470 gearbeitet sein, das am Sockel des einen zu lesen ist (Abb. 197, 198). Beide wollen sich so ähnlich wie nur möglich sein, wenn auch das eine im Lünettenfelde Mariä Verkündigung zeigt und das andere den knienden Stifter, der sich von Dominikanerheiligen der thronenden Madonna empfehlen läßt.

Allbekannt sind dann in Rom die Denkmäler des Ascanio Sforza und des Basso della Rovere, die im Chor von S. Maria del Popolo von Andrea Sansovino 1505 und 1507 vollendet wurden. Während die Ritter Carafa lang ausgestreckt schliefen, haben sich die beiden Kardinäle auf ihren Sarkophagen halb aufgestützt und an Stelle des einfachen rundbogigen Gehäuses ist der rhythmische Dreiklang des Triumphbogens getreten. Die Komposition ist also bewegter geworden. Diese Bewegung sucht aber ihren Ausgleich noch durchaus im eigenen Bezirk oder im spiegelnden Gegenüber; es liegt ihr gänzlich fern, aus sich herauszutreten, einem Dritten zuzustreben, in dieses einzumünden.

Michelangelo hat in seiner Mediceerkapelle, die ihn seit Nov. 1520 beschäftigte, mit diesem Dritten bereits gerechnet, und auch in dem heutigen Zustande des fragmentarisch gebliebenen Werkes gehen die Blicke der beiden Condottieri aus ihren Nischen heraus in der Richtung nach der Madonna, die ursprünglich als Mittelpunkt einer Altarwand gedacht war.

Dieser Vorstoß des Genius blieb aber zunächst ohne Folge. Noch in den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts stellte Guglielmo della Porta seine beiden dunkelfarbig und düsteren Grabmäler der Kardinäle Paolo und Federigo Cesi (Abb. 199 und 200) in ihrer geräumigen Kapelle in S. Maria Maggiore zu Rom³⁸ einander so gegenüber, daß sie sich fast wörtlich entsprechen, aber über ihr Spiegelbild auch in keiner Weise hinaus wollen. Denn der Blick der bärtigen Prälaten, die wie ihre Vorgänger in S. Maria del Popolo aufgestützt ruhen, bleibt müde gesenkt und achtet in keiner Weise auf den Altar, der ihnen in seinem Gemälde den Gnadenstuhl in Wolken zwischen sehr vielen Heiligen so erfolglos anbietet, als ob er wirklich Tote oder Schlummernde vor sich hätte.

Dieselbe passive Haltung ist auch den Ehegräbern dieses Typus eigen. Die Eltern der eben genannten Kardinäle Cesi ruhen in reich dekorierte Kapelle in S. Maria della Pace, wo sie der Florentiner Vincenzo de Rossi um 1550 auf Sarkophage gebettet hat³⁹, die von ägyptischen



Abb. 200.

Rom, S. Maria Maggiore, Grabmal des Kardinals Federico Cesi

³⁸ Venturi a. a. O., X, 3, Abb. auf p. 555/556. W. Gramberg im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler, Bd. XXVII (1933), S. 282.

³⁹ Abb. bei Venturi, X, 2 (1936), p. 292-294. Auch bei Franc. Tosi, Monum. Sacri e Sepolcrali . . . in Roma, Vol. 2, 1853, Tav. XXXI u. XXXV.

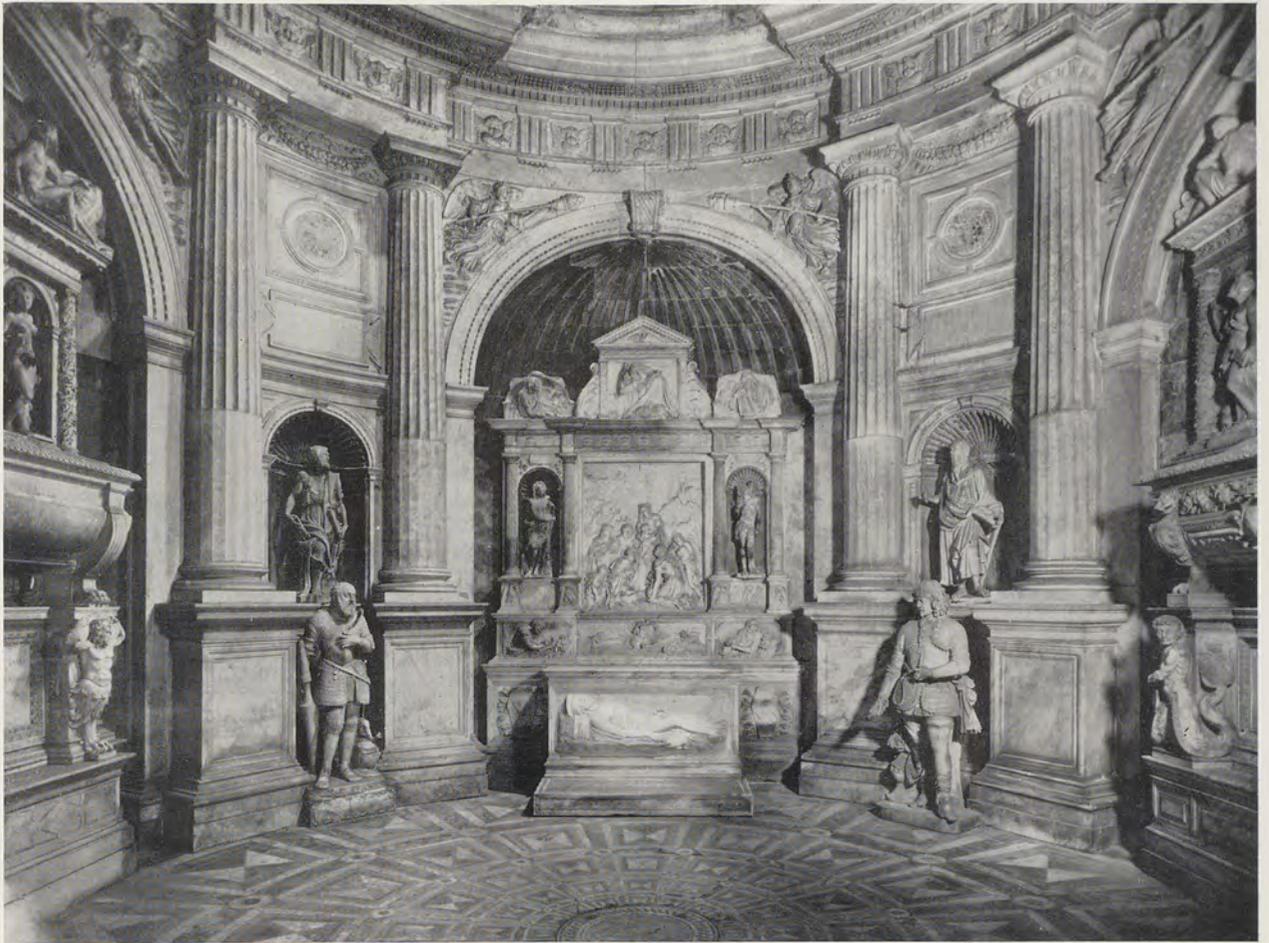


Abb. 201. Neapel, S. Giovanni a Carbonara, Capp. Caracciolo di Vico

Sphingen getragen werden. So nahe an den Altar herangerückt ihre Gräber auch sein mögen und so wenig die aufgestützte Haltung zu Verstorbenen paßt – der Tod steht doch trennend zwischen ihnen und der Heilsbotschaft! Bei dieser Dumpfheit läßt es Rom, wo der „etruskische“ Grabmaltypus mit den halb liegenden und halb sitzenden Sarkophagfiguren im 16. Jahrhundert besonders beliebt ist, erstaunlich lange bewenden. Noch um 1600 verharren in diesem ungeweckten Zustande die Eltern Clemens' VIII. in der Aldobrandini-Kapelle von S. Maria sopra Minerva: Statuen von Cordier in einem Raum von Giacomo della Porta⁴⁰.

Nur sehr selten scheinen im 16. Jahrhundert solche Zwillingigräber einen weckenden Mahnruf vom Altar gehört zu haben. In dem einzigen alten Teil des sonst „modernen“ Doms zu Amelia bei Narni in Umbrien, einer achteckigen Kuppelkapelle des 16. Jahrhunderts, ruhen einander gegenüber zwei Prälaten aus der Familie Ferratini: Bartolomeo, der 1534 gestorben ist, und ein jüngerer Verwandter, Baldo mit Namen. Alles ist ähnlich wie bei den Cesi in S. Maria Maggiore, nur erhebt der eine Bischof das bärtige Haupt, um einen aufmerksamen Blick nach dem Altar zu richten. Der andere träumt weiter: die gleichmäßige Ruhe ist zwar gestört, aber auch der Strom des wachen Lebens kann noch nicht gleichmäßig kreisen; er quillt wohl an einer Stelle auf, aber versickert dann wieder⁴¹.

⁴⁰ Abb. bei Venturi, X, 3 (1937), p. 646/647, Fig. 525/526.

⁴¹ Das Grabmal des Baldo Ferratini ist bez.: „Opus Hippoliti Scalzi de Urbe vetere.“ Ippolito Scalza (1532–1617) war Bildhauer und Dombaumeister in Orvieto. In Rom findet sich ein ähnlicher Kontrast nur einmal: als Bartolomeo Ammanati bald nach 1550 die rechte Quer-

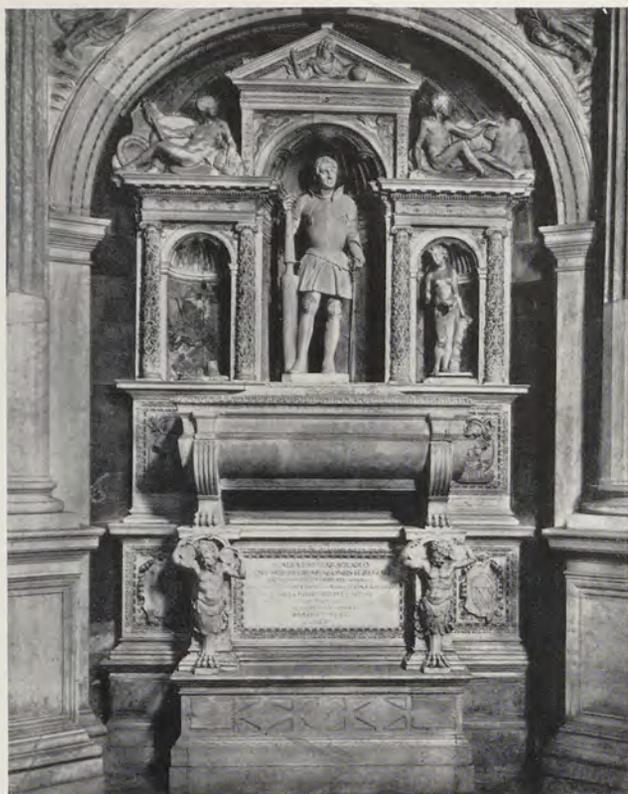


Abb. 202. Neapel, S. Giovanni a Carbonara, Grabmal des Galeazzo Caracciolo

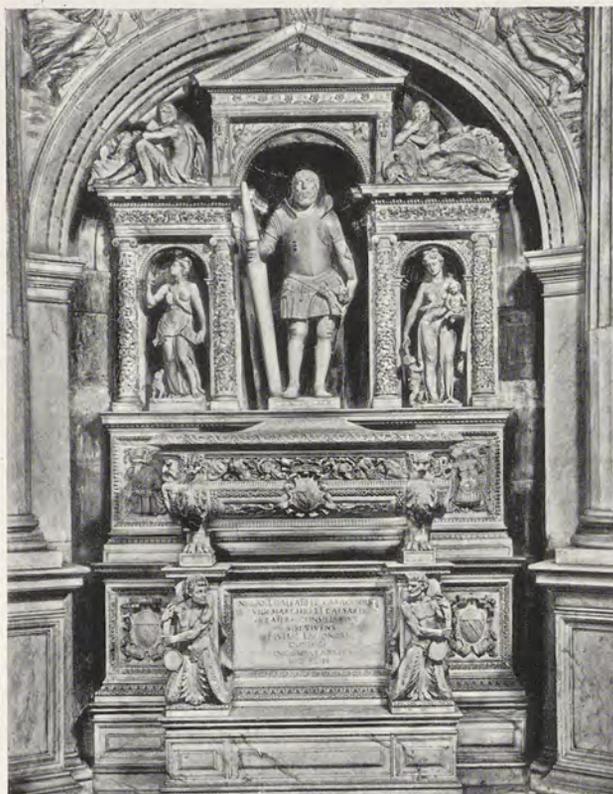


Abb. 203. Neapel, S. Giovanni a Carbonara, Grabmal des Nicolò Antonio Caracciolo

Neapel, wo im 16. Jahrhundert nicht so sehr ein hoher Klerus, als vielmehr der Feudaladel Grabmäler bestellte, hat diese Caracciolo, Capece, Spinelli, Mormili usw. am liebsten als gepanzerte Ritter, auf ihre Turnierlanzen gestützt, in rundbogigen Nischen (die sich manchmal zu dreiteiligen Triumphbogen verbreitern), über Sarkophagen aufgestellt, und wenn ein Altar in der Nähe war, dann auch mit gelassener Aufmerksamkeit nach diesem blicken lassen. In der bekannten Capella Caracciolo di Vico in S. Giovanni a Carbonara (Abb. 201–203) stehen Vater und Sohn, Galeazzo und Nicolò Antonio⁴² in ähnlich behandelten dreibogigen Wandnischen einander gegenüber und schauen beide nach dem schönen Marmoraltar der Ordoñez, wo im Relief die Anbetung der Könige gezeigt wird. Domenico d’Auria und Caccavello, die Schüler des Giovannida Nola, haben diese Denkmäler (anfangs noch unter Oberleitung ihres Meisters) in den Jahren 1547 gemeißelt. Die Kapelle der drei vergifteten Brüder in SS. Severino e Sosio war bereits vollendet; die dort befolgten Prinzipien der Angleichung, Zusammenfassung und Unterordnung unter ein Drittes wirken deutlich nach, nur daß die trotzigsten Helden anders als die zarten, kranken Jünglinge sehr

hausapsis von S. Pietro in Montorio in eine Grabkapelle für die Verwandten von Papst Julius III. umzuwandeln hatte, gab er nur dem Kardinal Antonio del Monte den herkömmlichen gesenkten Blick, während er den gegenüber ruhenden Fabiano, freilich ohne jede Betonung von Wille oder Aufmerksamkeit, geradeaus schauen ließ. Siehe Venturi X, 2, Fig. 313 und 319.

Im Gegensatz zu der träumenden Haltung der Zwillingen sind an Einzeldenkmälern hoher Prälaten die ruhenden Figuren gar nicht selten in lebhaftem Aufblicken dargestellt. Beispiele sind Bischof Bernardo Elvino ca. 1548 von Guglielmo della Porta, im Nebeneingang von S. Maria del Popolo (Abb. Venturi, X, 3, p. 540, Fig. 437), Kardinal Michele Bonelli [„Alessandrino“] (1597) von Silla da Viggìu [Architektur von G. d. Porta] in S. Maria sopra Minerva (Venturi, X, 3, p. 604, Fig. 491). Außerhalb Roms Bischof Angelo Marzi (1546) von Francesco da Sangallo in der SS. Annunziata zu Florenz (Venturi, X, 1, p. 250).

⁴² Antonio Filangieri di Candida, *La Chiesa e il monastero di S. Giovanni a Carbonara*. Napoli 1924, p. 69 ff. mit Abb. XI–XIV Venturi a. a. O., X, 1 (1935), Fig. 584 und 591. Benedetto Croce, *Annibale Caccavello*, „Napoli Nobilissima“, vol. V, fasc. XII, 1896, p. 177–183.



Abb. 204. Rom, S. Maria in Aracoeli,
Capp. Delphinio mit Grabmal des Mario Delphinio

man schaut aus der Kapelle heraus, sucht die Aufmerksamkeit der in der Kirche Vorübergehenden auf sich zu lenken, wirbt Andächtige für den Schutzheiligen und damit Fürbitter für die eigene Seele. Schön durchgeführt ist dieses System in der dritten Kapelle der rechten Seite von S. Maria in Aracoeli (Abb. 204), die Mario Delphinio 1574 zu Ehren des Familienpatrons St. Hieronymus erneuert und zu einer Familiengrabstätte eingerichtet hat. Er selbst hat sich an der einen Wand sein Denkmal errichten lassen, an der anderen aber einen bereits 1559 verstorbenen Bruder Gentile, der Kanonikus am Lateran gewesen war, in fast übereinstimmender Weise geehrt. Neben den Sarkophagen befinden sich Inschrifttafeln für jüngere Familienmitglieder, die aber zweifellos erst später hinzugekommen sind. Die frühe Entstehungszeit 1574 macht diese bis jetzt kaum beachtete Kapelle –

⁴³ August Grisebach, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XIII). Leipzig 1936. Die Inschriften der Grabmäler Delphinio bei Forcella I, p. 174 und 185, die Denkmäler Cerasio, ebenda p. 355 und 373.

wenig geneigt erscheinen, auf ihre Selbständigkeit ganz zu verzichten und in der Hingabe an einen Altar das Ziel und den letzten Sinn ihres Daseins zu sehen.

Weit bedeutsamer als Denkmälerpaare dieser Neapler Art sind für die feste Gestaltung der Grabkapellen die römischen Grabmäler mit Bildnisbüsten geworden. Wie verbreitet diese Gattung im 16. Jahrhundert war, hat das Buch von August Grisebach⁴³ anschaulich gemacht. Die allermeisten dieser Denkmäler begnügen sich mit einem passiven Dasein; sie haben irgendwo in einer Kirche ihren Platz gefunden, leben in dieser aber nur wie Gäste und empfinden es nicht als ihre Aufgabe, an der Festigung des Raumes aktiv mitzuarbeiten. Im letzten Drittel des Jahrhunderts aber regt sich hier und da ein expansiver Trieb, vor allem an Grabmälern, die als Gegenstücke, einander gegenüber an den Wänden einer Kapelle angebracht sind. Auffallenderweise sucht der tätig gewordene Blick der Büsten anfangs aber nicht den Altar, sondern



Abb. 205.
Rom, S. Maria del Popolo, Grabmal des Tiberio Cerasio

trotz ihres Altars und ihrer Wandgemälde aus dem 19. Jahrhundert – zu einem entwicklungsgeschichtlich beachtenswerten Denkmal.

Ein Vierteljahrhundert später, nämlich kurz vor 1601 stiftete der „Advocatus Aulae Consistorialis“ Tiberio Cerasio die berühmte Kapelle links neben dem Chor von S. Maria del Popolo, wo die beiden Gemälde Caravaggios der Bekehrung Pauli und Kreuzigung Petri die inneren Wände schmücken und eine Assunta von Annibale Carracci als Altarbild dient. Er selbst, ein alter Mann, mit kräftigem Barte, hat sich sein Wandepitaph im vorderen Teil des Raumes anbringen lassen: eine rechteckige Inschrifttafel im Hochformat, bekrönt von einer Ovalnische mit Rollwerkumrahmung (Abb. 205 und 206). Aus diesem Medaillon blickt der kluge Kopf mit lebhafter Wendung heraus, aber nun nicht mehr in die Kirche zurück nach den Besuchern, sondern in frommem Verlangen in die Kapelle hinein, wo die Himmelfahrt auf dem Altar voller Verheißungen ist. Gegenüber aber hat der



Abb. 206.

Rom, S. Maria del Popolo, Porträtbüste des Tiberio Cerasio



Abb. 207.

Rom, S. Maria del Popolo, Porträtbüste des Stefano Cerasio

Advokat seinen viel jünger dargestellten Vater, den Physikus Stefano Cerasio, der schon 1575 von seinen Söhnen ein Grabmal erhalten hatte, dessen Gebeine aber erst kurz vor 1601 in die neugegründete Familienkapelle übergeführt worden waren, in entsprechender Weise darstellen lassen (Abb. 207). Auch dieser zweite Kopf drängt eifrig der Altarnische zu, die Wand, in der er haftet, gleichsam nach vorne ziehend, den breiten Vorderraum der Kapelle verengernd, die statische Raumform in eine dynamische verwandelnd. Reich geschmückt mit vergoldeten Stuckos sind die Wände und das Gewölbe, aber der ganze Vorderraum ist doch nur Vorbereitung auf die rechteckige Apsis, wohin die mächtigen Gemälde der seitlichen Wände nicht nur die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes ziehen, sondern wo auch der Gläubige das Ziel seiner Andacht findet.

Schon sehr früh hatte die italienische Kunst des Cinquecento Büsten aus runden oder ovalen Medaillons sich heftig vorrecken lassen und dadurch



Abb. 208.

Rom, S. Giovanni in Laterano, Grabmal der Elena Savella

Buch zusammengestellt. Die am 1. Dezember 1570 verstorbene Elena Savelli⁴⁴ (Abb. 208) ist die erste in Rom, die aus ihrem Epitaph heraus betet, und zwar in so persönlicher und ergreifender Weise, daß sehr wohl eine besonders fromme Gesinnung diese Neuerung, die zunächst vereinzelt blieb, veranlaßt haben könnte. Der Sizilianer Giacomo del Duca hat dieses Meisterwerk der Physiognomik und des Erzgusses geschaffen. Denn die Büste und das figürliche Beiwerk heben sich in dunkler Bronze von der steinernen Tafel ab und erscheinen schon dadurch aus einem ernsteren und edleren Stoff als die umgebende Materie. Die Wendung nach links und die Blickrichtung nach oben sind nachdrückliche Wegweiser, aber das Ziel dieses Weges braucht nicht unbedingt ein Altar gewesen zu sein, denn der außergewöhnlichen Geistigkeit dieser Hände und dieses Mundes, der fein vibrierenden Nase und der weitgeöffneten Augen würde man eine unmittelbare Vereinigung mit dem Übersinnlichen sehr wohl zutrauen. Hierzu paßt die Nachricht, die wir Baglione⁴⁵ verdanken, daß das Denkmal ursprünglich nicht wie jetzt am Ende des linken inneren Seitenschiffes, sondern „neben der Tür, die nach S. Croce führt“, also an der Eingangswand aufgestellt gewesen sei. Hier kann das Bild der glaubensstarken Beterin wie das einer Wallfahrerin gewirkt haben, die beim Betreten der heiligen „Mater Ecclesiarum“ überwältigt in die Knie sinkt und mit ihrer Frömmigkeit den anderen zum Vorbilde dient.

Zwei andere Damen aus ältestem römischem Adel schließen sich Elena Savella in der Zeitfolge

⁴⁴ Grisebach a. a. O., S. 162, 163, mit Abb. nur der Büste. Desgl. bei Sergio Ortolani, S. Giovanni in Laterano (Le Chiese di Roma Illustrate, Nr. 13), p. 66. Vollständig abgebildet bei Venturi, X, 2, p. 174, Fig. 153.

⁴⁵ Giovanni Baglione, Le nove chiese di Roma. Roma 1639, p. 119.

eine drängende Bewegung in die zugehörige Wand oder einen ganzen Raum gebracht: jedermann kennt die Sakristei von S. Satiro in Mailand! Der Porträtköpfe an den römischen Grabmälern bemächtigte sich dieser Drang verhältnismäßig spät und dann lange nur in recht bescheidenem Maße. Erst seit den sechziger Jahren regte er sich kräftiger, um schließlich das ganze Wesen der Dargestellten zu durchdringen. Das Genügen an sich selbst wich leidenschaftlichem Verlangen. Der berühmte Ausspruch des hl. Augustin schien zum Gesetz erhoben zu sein: Die Seelen sind unruhig, weil sie in Gott ruhen wollen. Das Grabmal oder die Kapellenwand werden zu Sinnbildern irdischer Bedingtheit, der Altar weist auf das Ewige, das man mit Inbrunst sucht.

Es mag sich aus den antiken Traditionen erklären, bleibt aber doch erstaunlich, daß man so lange gezögert hat, solchen religiös gestimmten Köpfen auch die äußere Haltung des Gottesdienstes zu verleihen. Die Büsten mit gefalteten Händen oder mit einem Gebetbuch und dergleichen bleiben aber für lange hinaus seltene Ausnahmen. Die frühesten hat Grisebach in seinem

an. Statt die Hände zu falten, hält aber die eine einen Rosenkranz zwischen den welken Fingern, während die andere von der Lektüre im Gebetbuch den Blick hinauf zum Altar erhebt. Denn diese beiden Frauen befinden sich noch in den Kapellen, in denen sie beigesetzt wurden. Die 1575 verstorbene 82jährige Cecilia Orsini, verheiratete Pio da Carpi, erhielt ihr Denkmal in SS. Trinita dei Monti von ihren Enkeln⁴⁶, dem Kardinal Enrico und dem Patriarchen Camillo Caetani, die wir bald in ihrer eigenen Prachtkapelle bei S. Pudenziana wiederfinden werden. Unter der schweren Rüschenhaube blickt das faltenreiche Gesicht der alten Frau starr und müde ins Leere, aber wenn die Inschrift die „antiqui moris femina“ rühmt, so glaubt man das ohne weiteres, denn mit wahrhaft römischem Ernst und altrömischem Wirklichkeitssinn wird hier das Endergebnis eines langen und charakterstarken Lebens gezeigt. Gegenüber wendet sich ein Neffe ihres längst verstorbenen Gatten, der gleichfalls schon als Greis dargestellte Kardinal



Abb. 209.

Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal der Vittoria Orsini-Frangipani

Rodolfo Pio da Carpi⁴⁷, der bereits 1568 sein Grabmal erhalten hat, mit geschmeidiger Drehung seines langbärtigen klugen Kopfes den Kirchenbesuchern zu, mit der langen, schlanken Hand gegen den Altarweisend. Diese verbindende Bewegung erscheint hier zum erstenmal, der Kirchenfürst bleibt seiner Aufgabe treu den Menschen das Heil zu vermitteln. Das später hinzugekommene Epitaph an der gegenüberliegenden Wand bleibt aber außerhalb seiner Wirkungssphäre: die steinalte Frau hat sich ganz in sich selbst und ihre einsamen Gebete zurückgezogen.

Dem öffentlichen Gottesdienste zugewandt bleibt dagegen Vittoria Orsini, geborene Frangipani (Abb. 209), in der 1582 von ihr gestifteten Kapelle in S. Maria in Aracoeli⁴⁸. Ihrem Epitaph gegenüber ist die viel ältere Büste ihres bereits 1553 verstorbenen soldatischen Gatten Camillo Pardo Orsini in genau entsprechender Umrahmung⁴⁹ aufgestellt worden. Die Kluft des Vergessens, die sich zwischen der Überlebenden und dem längst Dahingegangenen gebildet haben mochte, scheint aber durch diesen Akt der Pietät nicht überbrückt worden zu sein. Denn der derbe Krieger schaut geradeaus, indessen nicht nach der Gemahlin, sondern ins Leere. Die über vielen frommen Stiftungen alt gewordene Witwe aber lebt in ihrem Denkmal auch nicht als Gefährtin ihres Mannes, sondern ausschließlich als Freundin der Kirche, als treue Besucherin unzähliger Gottesdienste weiter. Ein unbekannter Bildhauer hat mit den Ausdrucksmitteln des späten Manierismus, jenes Zeitalters, dessen Genius el Greco war, in dieser Büste der Vittoria Orsini ein physiognomisches Meisterwerk geschaffen: das Urbild der gottseligen, vornehmen alten Frau,

⁴⁶ Grisebach a. a. O., S. 102, 103, Abb. 36.

⁴⁷ Grisebach a. a. O., S. 100, 101, Abb. 35.

⁴⁸ Grisebach, S. 164–166, Abb. 68, 69.

⁴⁹ Grisebach, S. 72 und 73, Abb. 21.



Abb. 210. Rom, S. Maria del Popolo,
Grabmal des Kardinals Giovan Girolamo Albani

um nicht zu sagen der Betschwester, wenn dieses letztere Wort nicht gar so geringschätzig klänge. Besonders sprechend sind die vielen strähnigen Diagonalen, die das fast gleichseitige Dreieck dieses Menschenbildes aufbauen; diesen strengen Zentralbau, in dem es wie Fanatismus emporsteigt aus den Seiten des Gebetbuches, das die Grundlage bildet, über den lippendünnen, schmal zusammengebissenen Mund zu den weit auseinandergenommenen, hoch emporstarrenden Augen. Sehr beachtenswert ist das neue Motiv, daß sich über dem Unterbau, der die Inschrifttafel trägt, eine Ädikula erhebt, die unter einem kräftig gestrafften Giebel eine breite Höhlung aufweist, aus der die Büste auf hohem Postament – das ein Betpult zu ersetzen scheint – wie aus einer Kirchenloge herausschaut. Der dadurch erzeugte Schattengrund fördert nicht nur die Hinwendung der Beterin zum Hellen, sondern läßt sie auch aus dem engen Spielraum ihrer Gebetszelle heraustreten an die begrenzte Öffentlichkeit des Gottesdienstes in der Kapelle. Wir werden sehen, welche eine große Zukunft gerade dieser neuen Idee beschieden sein sollte.

Neun Jahre später sah dann Rom zum erstenmal auch die Büste eines Kardinals mit gefalteten Händen an seinem Grabmal erscheinen (Abb. 210). Im Mai 1591 verstarb Giovan Girolamo Albani⁵⁰, der in jüngeren Jahren die venezianische Flotte kommandiert, dann in kinderreicher Ehe zu Bergamo gelebt hatte und erst spät in den Dienst der Kirche getreten war. Sein Grabmal in S. Maria del Popolo, nach Baglione ein Werk des oberitalienischen Bildhauers Giovan Antonio Paracca da Valsoldo ist von bescheidener Größe und befindet sich auch an bescheidener Stelle, nämlich im rechten Seitenschiff, aber doch neben dem Ausgang zum Querhaus, was dem Kardinal die Möglichkeit gibt, nach dem Hochaltar zu blicken. Das wundertätige Marienbild spendet ihm von

dort seinen Segen, er nimmt an den Hauptgottesdiensten teil und kontrolliert sie zugleich aus seinem halbverborgenen Winkel, als ein erfahrener alter Wächter. In der langen Reihe hoher römischer Prälaten, die von ihrem Grabmal aus sich dem Altar zuwenden, um das Sakrament zu verehren, ist dieser bärtige derbe Mann der erste und auch der schlichteste. Aber nicht unwürdig eröffnet er den vornehmen Zug. Etwas Petrusähnliches ist ihm eigen, man vergißt ihn nicht wieder.

Doch wohlgemerkt: nur in Rom selbst ist der alte Albani das früheste Beispiel eines männlichen Adoranten, der den Altar von ferne sucht. Für auswärtige Kirchen hatten römische Bildhauerwerkstätten dies Motiv schon erheblich früher und auch schon großartiger verwendet. Der Kardinal von Sermoneta Niccolo Caetani⁵¹ war ein großer Verehrer der Santa Casa zu Loreto, die mit der

⁵⁰ Grisebach, S. 170 und 172, Abb. 72.

⁵¹ Gelasio Caetani, Domus Caietana, Vol. II. Sancasciano 1933, p. 164ff. In diesem Werk ist das Kapitel XVII dem „Kardinal von Sermoneta“ gewidmet. Sein Grabmal in Loreto abgebildet nach Zeichnung auf S. 173. Die Photographie des Denkmals verdanke ich der Güte von Luigi Serra, des leider im letzten Winter verstorbenen Denkmalpflegers von Latium, des immer hilfsbereiten Freundes unsres Instituts.

Geschichte seiner Familie insofern in besonderer Verbindung stand, als sie am selben 10. Dezember 1294 sich an ihrem endgültigen Platz niedergelassen hatte, wo der Eremit Coelestin V. zugunsten des Begründers der „Domus Caetana“, Bonifaz VIII., auf die Tiara verzichtete. Schon zu Lebzeiten bestimmte er sich die Apsis der berühmten Wallfahrtskirche zu seiner letzten Ruhestätte (Abb. 211): von hier aus wollte er für alle Zeiten nach dem heiligen Hause blicken, das sich bekanntlich in der Mitte des Chores aufbaut. Sehr interessant ist die Nachricht, daß der erste von ihm beauftragte Bildhauer, Boccacini di Carpi, gen. il Ribaldi, in Gewissensnöte geriet, wie er die Statue an der vorgeschriebenen Stelle, neben der Sakramentskapelle an der rechten Seite des Ostbaues so aufstellen könnte, daß sie sich der Santa Casa zuwendete, ohne dem Tabernakel mit dem Allerheiligsten den Rücken zuzukehren. Die Kompromisse, die dieser Mann sich ausdachte, mißfielen dem Auftraggeber: 1578 mußte der Hausarchitekt der Caetani, Francesco da Volterra, einen neuen Entwurf liefern, der Bildhauer Giovan Battista della Porta, der im Dienste des Kardinals Ippolito von Este, des intimen Freundes des Kardinals von Sermoneta, den 1567 begonnenen Statuenschmuck der sogenannten Fontana dell' Ovato in der Villa bei Tivoli vollendet hatte, wurde für das Figürliche gewonnen; Antonio Calcagni und Tiburzio Vergelli, die sich bald darauf durch ihre Mitarbeit an den Bronzetüren der Kirche Ruhm erwerben sollten, hatten den Guß der Bronzestatue des Stifters zu besorgen. 1580 wurde das in Rom gefertigte Werk nach den Marken verschifft und in Loreto unter Leitung des Giovan Battista della Porta an der Stelle, die Caetani bestimmt hatte, aufgerichtet. Hier befindet es sich noch heute, und der Kardinal hat durch dreieinhalb Jahrhunderte sein Verlangen stillen und das heilige Haus von Nazareth verehren können. Denn über seinem Sarkophag, der auf einem hohen Sockel steht, kniet er selbst in ganzer Figur unter dem mittleren Bogen einer dreiteiligen Schauwand, während die Nebennischen von den stehenden Gestalten der Fides und Caritas besetzt sind. Ein besonders hohes Postament ist ihm zugeteilt, so daß er trotz seines Kniens die Begleiterinnen überragt, und die Säulenstellung, die ihn umrahmt, ist von hinreichen-



Abb. 211.

Loreto, Wallfahrtskirche, Grabmal des Kardinals von Sermoneta Nicolò Caetani

den 1567 begonnenen Statuenschmuck der sogenannten Fontana dell' Ovato in der Villa bei Tivoli vollendet hatte, wurde für das Figürliche gewonnen; Antonio Calcagni und Tiburzio Vergelli, die sich bald darauf durch ihre Mitarbeit an den Bronzetüren der Kirche Ruhm erwerben sollten, hatten den Guß der Bronzestatue des Stifters zu besorgen. 1580 wurde das in Rom gefertigte Werk nach den Marken verschifft und in Loreto unter Leitung des Giovan Battista della Porta an der Stelle, die Caetani bestimmt hatte, aufgerichtet. Hier befindet es sich noch heute, und der Kardinal hat durch dreieinhalb Jahrhunderte sein Verlangen stillen und das heilige Haus von Nazareth verehren können. Denn über seinem Sarkophag, der auf einem hohen Sockel steht, kniet er selbst in ganzer Figur unter dem mittleren Bogen einer dreiteiligen Schauwand, während die Nebennischen von den stehenden Gestalten der Fides und Caritas besetzt sind. Ein besonders hohes Postament ist ihm zugeteilt, so daß er trotz seines Kniens die Begleiterinnen überragt, und die Säulenstellung, die ihn umrahmt, ist von hinreichen-

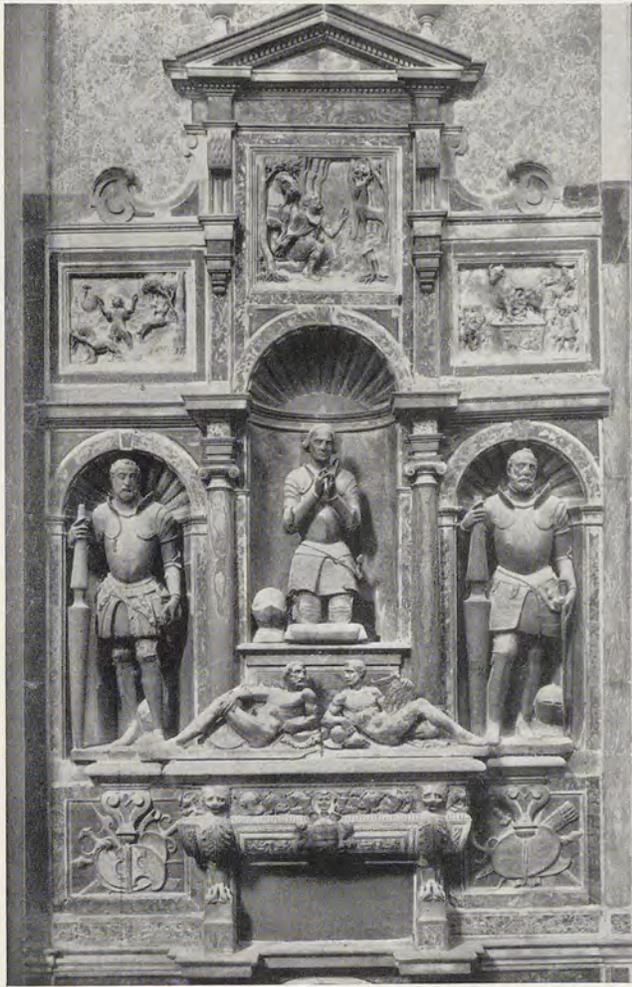


Abb. 212. Neapel, S. Maria Nuova, Grabmal d'Afflitto

muß ursprünglich sehr reich gewesen sein, da außer weiblichen Tugenden, die noch heute neben dem Adoranten stehen, auch seine knienden Eltern ihn umgeben zu haben scheinen, die jetzt auf der anderen Seite des Eingangsportals auf einem besonderen Sarkophag beiderseits des Kreuzes beten. Die devote Haltung, die hier einem vornehmen Juristen gegeben wurde, hat zwar nicht sofort, wohl aber ein Menschenalter später beim Neapler Adel großen Anklang gefunden. In den siebziger und achtziger Jahren scheint sie in dieser Art sonst noch nicht vorzukommen: der alte Afflitto, ein bartloser Ritter, kniet noch geradeaus mit gefalteten Händen in der Mitte eines dreiteiligen Grabmals, das im Vorchor von S. Maria Nuova die linke Wand neben dem Altar schmückt. Seine Söhne Fabio und Ferdinando, die ihm das Denkmal gestiftet haben, stehen etwas tiefer neben ihm, ritterlich auf ihre Lanzen gestützt (Abb. 212). Nach der großen Ähnlichkeit dieser bärtigen Herren mit der Figur des Giovan Battista Capece Minutolo, gestorben 1586, der sein Grabmal im rechten Querhaus des Domes von Geronimo d'Auria

der Breite, um ihm einen weiten Spielraum für seine Gesten zu gewähren. Dieses Spielraums bedarf er, denn eingehüllt in einen faltenreichen Mantel legt er die linke Hand ans Herz, während die rechte weit ausholt, um eine besonders starke Beteuerung an die Madonna zu richten. Kurz vor 1580 wird zum erstenmal in der römischen Kunst diese Gebärde verwendet, die dann dem Barock so teuer werden und sich über ganz Europa verbreiten sollte. Der Kardinal von Sermoneta, dessen Familie im Neapolitanischen ebenso begütert war wie im südlichen Latium, hat seine Künstler vielleicht auf ein Vorbild aufmerksam gemacht, das in der Hauptstadt der spanischen Vizekönige einige Jahre früher aufgestellt worden war: in der Kirche S. Maria delle Grazie a Caponapoli. Dem hochverdienten Rechtsbeistand Fabrizio aus dem berühmten Adelshause der Brancaccio del Cardinale hatten dankbare Klienten, wie die Inschrift meldet, ein Grabmal gestiftet⁵² – sicherlich bald nach seinem 1576 erfolgten Tode – und den vornehmen Mann oberhalb seines Sarkophages auf einem Kissen kniend, fast geradeaus blickend, die Hand aber an die Brust gepreßt darstellen lassen. Das ganze Denkmal

⁵² Lamberto Solimene, *La chiesa di S. Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli*. Napoli 1934, p. 39ff., Fig. 9 und 10. Gius. Sigismondo, *Descrizione della Città di Napoli*. 1788. Tomo I. p. 152. gibt die Statuen des Grabmals des Annibale Caccavello u. Giov. da Nola. Ebenso Chiavini, *Notizie della Città di Napoli*. Vol. II 1856. p. 728. Die Gebärde mit der Hand auf dem Herzen ist in Deutschland wohl durch die sächsischen Fürstengräber im Freiburger Dom eingeführt worden. Im Maingebiet erscheint sie rund 1590, am sog. Ebersteinischen Epitaph im Chor der Schloßkirche zu Wertheim, einem Werk des Gerhard Wolf von Mainz. Abb. bei Bruhns, *Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock*. München 1923, Taf. III, s. a. Strübing, in „Mainzer Zeitschrift“, XXII, 1927.



Abb. 213. Neapel, S. Maria Mater Domini
(Chiesa dei Pellegrini), Grabmal Fabrizio Pignatelli

Chor in derselben Haltung niedergekniet, um gleichsam einer ganzen Versammlung verwandter Edelleute aus dem Hause der Mormili, die rings um ihn her an ihren Grabmälern stehen oder ruhen, als Vorbeter zu dienen (Abb. 214). Auch Büsten oder Halbfiguren nehmen diese Geste an. Kein Geringerer als der 1607 verstorbene Domenico Fontana begrüßt so die Besucher der Kirche Montoliveto (oder S. Anna dei Lombardi), wenn sie in der Vorhalle an ihm vorbeischreiten, wo ihm sein Sohn 1627 ein krauses Denkmal errichtet hat.

⁵³ A. Maresca di Serracapriola, Michelangelo Naccherino. Napoli 1924, und A. Venturi a. a. O., X, 2, p. 583–609

⁵⁴ Abb. bei Maresca di Serracapriola, p. 107, bei Venturi, X, 2, p. 588/589. ⁵⁵ Abb. bei Maresca di Serracapriola, p. 91, Fig. XVII, Venturi, X, 2, p. 602, Fig. 459.

⁵⁶ Abb. bei Venturi, X, 2, p. 590, Fig. 488.

erhalten hat, dürfte das Denkmal in S. Maria Nuova von demselben Meister und um dieselbe Zeit gearbeitet sein. Um die Wende zum 17. Jahrhundert gewinnt der Gestus des Fabrizio Brancaccio in der Neapler Grabplastik die Vorherrschaft. Besonders gern hat ihn der Florentiner Michelangelo Naccherino, der Schüler des Giovanni da Bologna, verwendet⁵³. Seine Bronzefigur des Fabrizio Pignatelli – die schon 1590 in Auftrag gegeben, laut Inschrift aber erst 1609 vollendet wurde – in der Kirche S. Maria Mater Domini (Abb. 213), die jener Edelmann gestiftet hatte, kniet wahrhaft tonangebend an der Schwelle des barocken 17. Jahrhunderts⁵⁴, sehr spanisch anmutend in der Verbindung von hagerer Askese und inbrünstiger Devotion mit aristokratischem Gebaren. Der „segretario del Regio Consiglio“ Annibale Cesario beteuert 1613 in der von ihm gestifteten Kirche S. Maria del Cesaria⁵⁵ in stehender Haltung ebenfalls seine Frömmigkeit mit der Hand auf dem Herzen. Und sehr schön und würdig ist der Admiral Vincenzo Carafa, gestorben 1611⁵⁶, im linken Querhaus von SS. Severino e Sosio, mit dem Blick gegen den

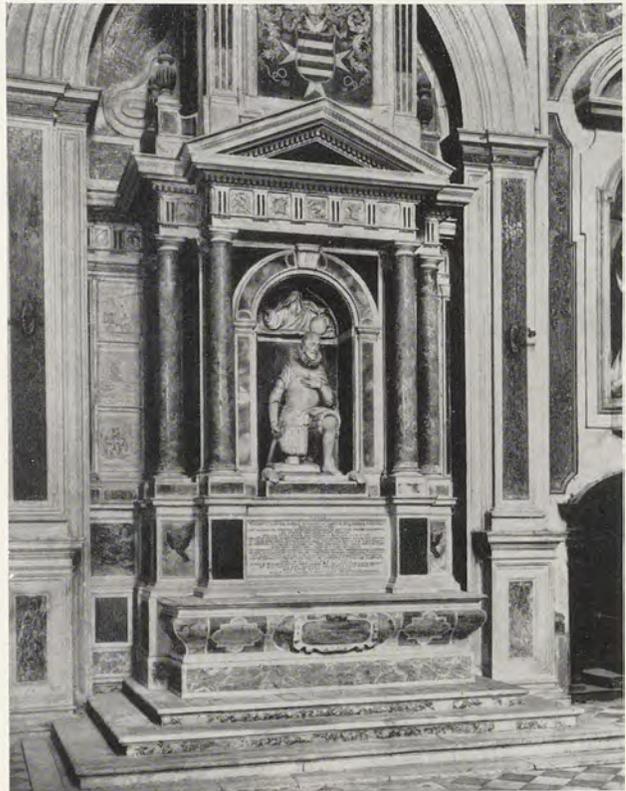


Abb. 214.

Neapel, SS. Severino e Sosio, Grabmal des Vincenzo Carafa



Abb. 215.

Bari, S. Nicola, Grabmal der Königin Bona Sforza von Polen

spruchsvoll über dem prächtigen Bischofsthron des Mittelalters ihren eigenen Herrschersitz errichtend, um von dieser hohen Warte aus der Hauptachse der Kirche zu gebieten. Wie sehr Rangordnung und Etikette gerade den Platz eines Grabmals bestimmt haben, wieviel wichtiger in diesem Sinne der Ort der Aufstellung als die künstlerische Qualität ist, wird in Bari besonders deutlich. Gerade in unserer Zeit, wo bei den Restaurierungen von S. Nicola wertlose manieristische Malereien und Stukkos aus der Apsis entfernt worden sind und nur das breite Grabmal allein übriggeblieben ist, entfaltet sich dieses trotz seiner geringwertigen Plastik mit königlicher Majestät, weil es breit und stattlich erbaut ist und weil es in der Mitte der großen Apsis steht. Der Kardinal von Sermoneta wollte in der Kirche von Loreto ebenfalls aus dem Chor, der ihm als Kirchenfürsten auch zustand, auf die Santa Casa blicken; man räumte ihm hier aber nur die eine Seitenwand ein; von dieser aus betet der vornehme Herr nur als einer unter anderen, nicht als Herrscher, der die Unterordnung aller verlangen darf. Wenn sich Souveräne für ihre Grabmäler mit den Seitenwänden eines Chors begnügen mußten, etwa weil in der Mitte der Apsis bereits der Hochaltar auftragte, dann gab es nur ein Mittel, um ihnen trotzdem die fürstliche Allgewalt zu sichern: die Besetzung auch der anderen

In einem anderen Sinne mit dem Loretoer Grabmal des Kardinals von Sermoneta verbunden erscheint ein besonders aufwendiges süditalienisches Monument, das mit der Schule von Neapel indessen kaum etwas zu schaffen haben dürfte: das Ehrenmal für die Königin Bona Sforza von Polen, Gemahlin Sigismunds I. und Tochter des Herzogs Giangaleazzo von Mailand, die ihre Witwenjahre als Herzogin von Bari verlebt hatte und mit dem Wunsch, in der weitberühmten Kirche des hl. Nikolaus beigesetzt zu werden, 1557 verschieden war. Ihre jüngere Tochter Anna, Gemahlin des polnischen Königs Stephan Bathory, erfüllte diesen Wunsch, wenn auch reichlich spät, nämlich erst 1593⁵⁷. Ein tüchtiger Architekt, wahrscheinlich ein Venezianer aus der Schule des Jacopo Sansovino, entwarf für die Mitte der Apsis (Abb. 215) eine konkave Säulenwand auf hohem Sockel mit drei Nischen und einem oberen Aufsatz, wobei der Sarkophag auf hohem Unterbau vor der Mitte seinen Platz fand. Bildhauer von sehr geringem Können schufen die erforderlichen Statuen, unter denen die einzige interessante die Figur der Königin ist. Sie kniet auf ihrem Sarge mit schlicht gefalteten Händen und geradeaus blickend, den romanischen Tabernakel der Wallfahrtskirche gläubig zugewandt, zugleich aber königlich an-

⁵⁷ Unvollständige Abb. bei Francesco Carabellese, Bari (Italia artistica). Bergamo 1909, p. 137. Bessere Abb. bei Francesco Nitti di Vito, La Basilica di S. Nicola di Bari. Bari 1939, p. 47. Vgl. ferner Angela Gisotti, La regina Bona di Polonia, in „Japigia“, Anno IX, 1938, p. 307–336.

Seite mit einem gleichartigen Denkmal, sei es eines Nachfolgers oder eines Vorfahren, jedenfalls aber der Dynastie, so daß diese ihre umfassende Macht über die einzelnen Vertreter hinaus manifestierte.

Auf diesem System der zwei Flügel, die nach einem Ziele streben, oder der doppelseitigen Majestät, die sich dennoch der göttlichen Mitte unterwirft, beruht nicht zuletzt die ungeheure Wirkung der beiden großartigsten fürstlichen Grabkapellen, die das späte 16. Jahrhundert aufzuweisen hat: des Fürstenchors im „Dom“ zu Freiberg in Sachsen und der Capilla Mayor des Escorial in Spanien. Beide sind Schöpfungen italienischer Kunst auf ausländischem Boden, beides zugleich Beweise, wie gut gerade die Italiener trotz des Festhaltens an ihrer antiken Art und dem allein gültigen Humanismus doch die Tradition des jeweiligen Gastlandes zu respektieren



Abb. 216. Freiberg i. Sa., Dom, Fürstenchor mit Grabstatuen der Wettiner

verstanden. In Deutschland war das Wandepitaph mit Säulenädikula und hohem Aufsatz, mit knien- den Figuren, die den Gekreuzigten anbeten, im 16. Jahrhundert das Übliche. An diese Elemente hielt sich Giovan Maria Nosseni aus Lugano, als er nach dem Tode der Kurfürstin Anna von Sachsen im Jahre 1585 von dem Witwer Kurfürst August den Auftrag erhielt, Pläne für eine Fürstengruft im Chor des Freiburger Domes (Abb. 216) zu entwerfen⁵⁸. Auch die bunten Marmorsorten und den Alabaster, die für fürstliche Grabmäler von antiker Haltung unerläßlich schienen, wußte der Spürsinn des geschickten Mannes in Sachsen selbst zu entdecken. Die Aufteilung des gotischen Chores durch tief herabreichende breite Spitzbogenfenster und durch Wanddienste als Gewölbeträger schrieb den Rhythmus vor – und dennoch geriet das Ganze, mit Hilfe des Florentiner Erzgießers Carlo di Cesare, nicht nur ganz italienisch, sondern zugleich auch sehr modern, das heißt den

⁵⁸ Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Heft III, 1884, S. 46–54. W. Mackowsky, Giovan Maria Nosseni und die Renaissance in Sachsen. Berlin 1904.

neuesten Vorschriften der Grabmaletikette entsprechend. Da nach dem Tode des ersten Auftraggebers auch sein junger Nachfolger berücksichtigt werden wollte, entstand ein Gesamtdenkmal des Albertinischen Kurhauses – ein Denkmal seiner Macht und Größe, aber auch zugleich seiner Frömmigkeit, wobei man durchaus keinen Anstoß daran genommen zu haben scheint, daß die Beschützer des Luthertums genau so wie katholische Fürsten behandelt wurden. Die welschen Meister ließen diese protestantischen Fürsten – den Kurfürsten August, seinen Vater Herzog Heinrich, die Gemahlinnen beider sowie den jungen Kurfürsten Christian, denen man im 18. Jahrhundert noch die Statue Johann Georgs I. zugesellte – zwischen vorspringenden Säulenpaaren genau ebenso auf Kissen knien und mit Gebärden inbrünstiger Andacht nach dem Altar ausschauen, wie ihre Genossen es in Spanien bei dortigen Granden oder hohen Prälaten der römischen Kirche zu tun gewohnt waren und wie man es in Italien gerade in den achtziger Jahren ebenfalls zu tun begann. Daß der Altar im Chorschluß kein Marienbild enthält, sondern unten den gekreuzigten und oben den auferstandenen Heiland, ist eine konfessionelle Selbstverständlichkeit, bedeutet aber für das Zeremoniell keinen Unterschied. Sehr merkwürdig ist, wie die fremden katholischen Künstler die Glaubensglut der gewiß sehr frommen, aber nicht eben temperamentvollen sächsischen Dynastie in den Bildnisstatuen so angefacht haben, daß alles Ähnliche im damaligen Europa übertroffen wird und der ganze Kirchenchor wie von lodern den Inbrunstflammen erfüllt ist. Durch den lebhaften Rhythmus, den die beiden über den Fürstenstatuen steil emporstrebenden, dazwischen in den Inschrifttafeln aber wieder sinkenden Denkmälerwände von dem gotischen Raum übernommen haben, kommt ein so mächtiges Wogen in die sechsmal wiederholte und gerade dadurch sehr eindrucksvolle Haltung der Figuren, daß ihr Verlangen nach dem Erlöser schlechthin mitreißend wirkt.

1585 hatte Nosseni mit seinen Entwürfen begonnen. 1588 siedelte er nach Freiberg über, um das große Werk an Ort und Stelle zu beginnen. Bald darauf reiste er nach Florenz, um den „Conterfetter und Gießer“ Carlo di Cesare aus der Schule des Giovanni da Bologna als ausführenden Bildner zu gewinnen. 1591 unterbrach der Tod des Kurfürsten August die Arbeiten. 1592 wurden sie wieder aufgenommen, 1593/94 war das Ganze vollendet⁵⁹.

Wenige Jahre später, nämlich am 3. Mai 1597 verpflichtete sich in Spanien Pompeo, der Sohn und Werkstatterbe des aus Arezzo stammenden Leone Leoni, die zehn überlebensgroßen Bronze- statuen der Königsfamilie für die Capilla Mayor des Escorial fertigmachen und zu gleichen Hälften beiderseits des Hochaltars aufzubauen⁶⁰. Die Arbeit an diesen Bildwerken hatte schon mehrere Jahre früher, wahrscheinlich 1592 oder 1593 begonnen. Im Todesjahr Philipps II. 1598 wurde das Ganze fertig. Der todkranke Despot konnte seine qualvollen letzten Tage in dem zellenartigen Oratorium verbringen, das ihm unter seinem eigenen Grabmal eingerichtet worden war, und von hier aus seine trostsuchenden Augen nicht nur auf den riesigen Hochaltar richten, wo die

⁵⁹ Die knienden Fürsten in Freiberg haben in Sachsen Vorläufer in den Marmorstatuen Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen in der Schloßkirche zu Wittenberg. Ob aber diese Statuen auch schon ursprünglich im freien Raum zu beiden Seiten des Hochaltars gekniet haben? Eine ähnliche Idee wie in Freiberg fand fast gleichzeitig in Mecklenburg eine ebenfalls sehr reiche, aber sehr viel konservativere Verwirklichung. 1583/84 erhielt der Niederländer Philipp Brandin die erste Zahlung für das große Wandepitaph Herzog Ulrichs und seiner Gemahlin Elisabeth von Dänemark (gest. 1586) im Chor des Doms von Güstrow. Die Zahl 1599 steht zu Häupten der zweiten Gemahlin des Herzogs, Anna von Pommern. Brandin war bereits 1594 gestorben, seine deutschen Gesellen Claus Midow und Bernd Berninger vollendeten das Werk. Die drei Alabasterstatuen knien unter einem langen Baldachin auf breiten Postamenten hintereinander, die Hände gegen den Chorschluß gefaltet. Abb. bei Schlie, Kunst- und Geschichtsdenkmäler von Mecklenburg-Schwerin, Bd. IV, S. 214–217.

⁶⁰ Eugène Plon, Leone Leoni et Pompeo Leoni. Paris 1887, p. 418/419, pl. LI–LII, u. Serrano Fatigati, in „Boll. de la Soc. Espagnol de Excursiones“, XVII (1909), p. 141f. F. Schottmüller und G. F. Hill im Allgem. Lexikon der bildenden Künstler, XXIII. A. Venturi a. a. O., X, 3 (1937), p. 308ff. Abb. der Statuengruppen ohne Umrahmung Fig. 363/364.

Passion Christi dargestellt ist, sondern auch zu den majestätischen Gestalten seiner betenden Eltern erheben, die auf seinen Befehl ihm gegenüber auf hoher Tribüne aufgestellt worden waren. Auf diese Weise die Ideen, denen er sein ganzes Leben geweiht hatte, die katholische Religion und das absolute Königtum bis zum letzten Augenblick verehrend, ist er, ein Kruzifix umklammernd, am 13. September gestorben (Abb. 217).

Das Königtum von Gottes Gnaden, das Königtum in Gottes Knechtschaft – es hat sich hier im hohen Chor der düster großartigen Klosterkirche, die zugleich eine Palastkirche ist, ein Denkmal von nie übertroffener Ausdruckskraft errichtet. Was in Spanien seit mehr als einem Jahrhundert für die weitaus vornehmste Form galt, in der ein Großer sich dem Gedächtnis der Nachwelt empfehlen könnte, das Niederknien zu ewigem Gebet im Angesicht eines Altars⁶¹, das hat hier unter den Händen eines italienischen Meisters, der aber nicht umsonst ein Leibbildhauer gerade der Habsburger war, jene doppelte Steigerung einerseits ins Prachtübersättigte, andererseits ins Überernste, Starre, Todesnahe erfahren, daß Machtfülle und Grabesstille sich tief ineinander zu spiegeln und in dieser Spiegelung eins zu werden scheinen. Schon die Statuengruppen an sich in ihrer düsteren, schweren Bronze, die aber mit Gold und edlen Steinen reichlich geschmückt ist; in ihrer lebensnahen Porträthaftigkeit, die aber im Zeremoniell erstarrt ist; mit ihrer Darstellung zweier Generationen, die aber nur das gleiche wollen; mit ihrem feierlichen Rhythmus, der aber einem Leichenbegängnis entspricht – sie verkünden schon an sich mit tief tönender Stimme die Hoheit dieses Herrscherhauses, aber zugleich seine Demut vor dem Tode und endlich seine Hingabe an den, der Herr auch über den Tod ist. Aber was die Plastik predigt, das wird von der Architektur so aufgenommen und weitergetragen wie die Stimme eines Vorsängers von der Machtfülle einer Orgel. Weil sich unter der Capilla Mayor die Begräbnisstätte befindet, ihr gegenüber aber am

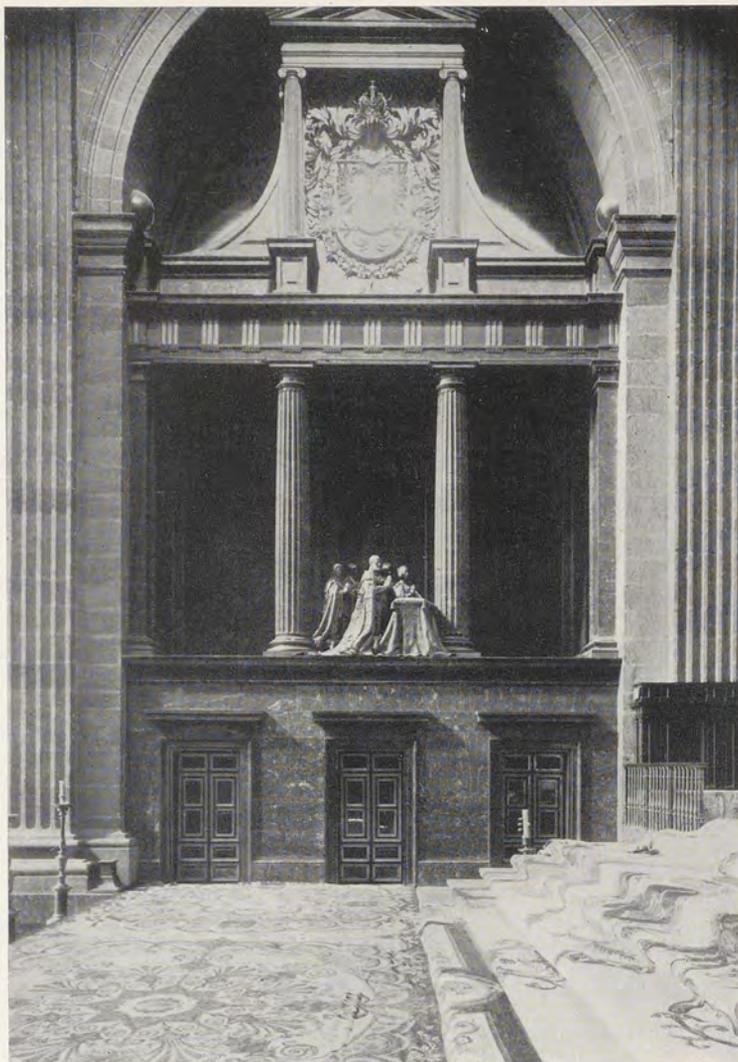


Abb. 217.

Eskorial, Chor mit Grabstatuen Kaiser Karls V. und seiner Familie

zu spiegeln und in dieser Spiegelung eins zu werden scheinen. Schon die Statuengruppen an sich in ihrer düsteren, schweren Bronze, die aber mit Gold und edlen Steinen reichlich geschmückt ist; in ihrer lebensnahen Porträthaftigkeit, die aber im Zeremoniell erstarrt ist; mit ihrer Darstellung zweier Generationen, die aber nur das gleiche wollen; mit ihrem feierlichen Rhythmus, der aber einem Leichenbegängnis entspricht – sie verkünden schon an sich mit tief tönender Stimme die Hoheit dieses Herrscherhauses, aber zugleich seine Demut vor dem Tode und endlich seine Hingabe an den, der Herr auch über den Tod ist. Aber was die Plastik predigt, das wird von der Architektur so aufgenommen und weitergetragen wie die Stimme eines Vorsängers von der Machtfülle einer Orgel. Weil sich unter der Capilla Mayor die Begräbnisstätte befindet, ihr gegenüber aber am

⁶¹ Karl V. selbst war schon einmal mit seiner Gemahlin Isabella von Portugal ähnlich dargestellt worden wie im Escorial: im großen Glasgemälde der Kathedrale Ste. Gudule in Brüssel vom Jahre 1537, wo das Fürstenpaar unter einem triumphbogenartigen Baldachin, von keinem Geringeren als Karl dem Großen selber beschützt, auf prachtvollem Teppich hinter einem Gebetpult kniet. Die Andacht gilt hier aber noch einem zum Gemälde gehörenden, wenn auch sehr nebensächlich behandelten heiligen Bildwerk. (Abb. bei Gustav Glück, Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich usw. [Propyläen-Kunstgeschichte], 2. Aufl. [1928], S. 571.)



Abb. 218. Rom, S. Maria Maggiore, Capella del Presepio mit Grabmal Sixtus V.

andern Ende der Kirche im Obergeschoß der lange Psalmodierchor der Mönche, mußten besonders hohe Treppen zu dem Presbyterium emporführen. Wo die langen Stufen ihr Ende finden und ein kurzer Vorchor eine Atempause gewährt vor der letzten Erhöhung des Fußbodens zu Ehren des Altars, da wölben sich zwischen mächtigen vorgekröpften Pilastern beiderseits hohe Rundbögen, die zu Nebenchören zu führen scheinen, aber ganz von Bühnen ausgefüllt sind, welche die Grabmäler tragen. Im Sockelbau führen beiderseits drei Türen in die königlichen Oratorien, darüber aber erheben sich die Estraden mit dunkler Rückwand und dunkelroten Säulen. Diese Säulen sind so hoch, daß die zwischen ihnen knienden, an sich überlebensgroßen Königfamilien klein erscheinen. Und die Nichtigkeit auch der höchsten Sterblichen vor der Kirche und vor Gott wird dadurch noch mehr betont, daß sehr viel leerer Raum um die beiden Statuengruppen freigelassen worden ist. Der Ausdruckswert der Leere ist ja überhaupt im Escorial sehr stark empfunden und zur Geltung gebracht worden: Die kleinliche Überfülle spanischer Spätgotik und Frührenaissance ist wie Spreu verfliegen, strenge Bergwinde wehen, und in dieser Bergeshöhe redet das einsame Königtum hoch über allen Untertanen mit dem einsamen strengen Gotte. Wenn die Menschen hierbei klein erscheinen, trotz aller Pracht und vornehmen Haltung, so finden sie Kraft und Hoheit in den Riesenwappen wieder, diesen Sinnbildern der Dynastie und des überpersönlichen Kaiser- und Königtums, die sich oben in der Attika ausbreiten. Auf diese Weise sind die beiden Grabmäler wie zwei Throne erhöht, die beiderseits des Hochaltars die Majestäten tragen. Aber gemessen

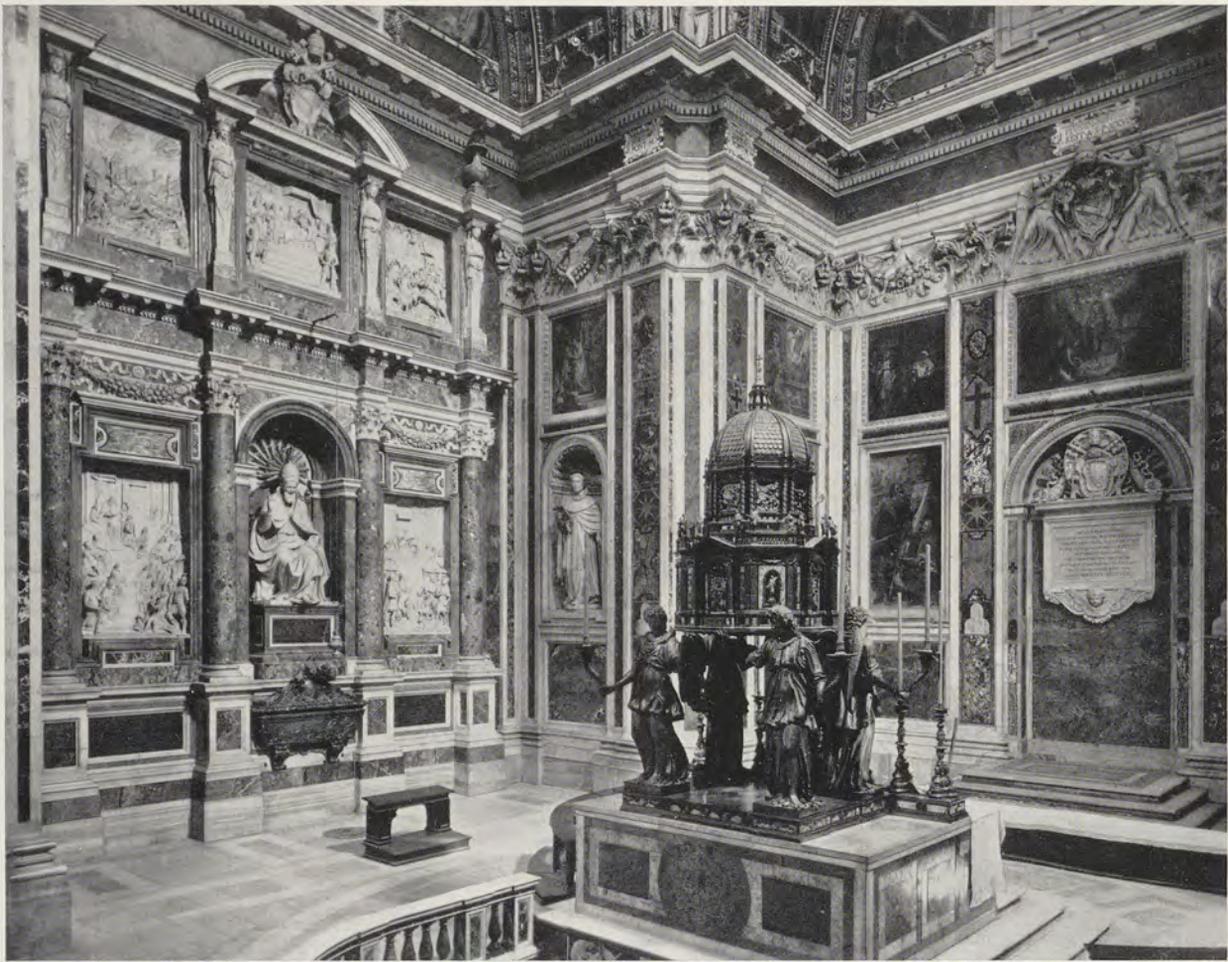


Abb. 219. Rom, S. Maria Maggiore, Capp. del Presepio mit Grabmal Pius V.

an diesem Altar erscheinen die Riesenbühnen wieder klein, denn fast ums Doppelte überragt sie die hoch emporstrebende, von F. Zuccari entworfene Bildwand, wo alle Säulenordnungen aufgeboten sind, um zum Kreuze Christi emporzuführen.

Wer Kunstwerke voraussetzungslos, rein ästhetisch betrachtet, wird gewiß viele finden, die ihm höheren Genuß bieten. Wer aber vor Denkmälern der Vergangenheit auf die Stimme der Geschichte lauscht, den Mächten nachforscht, die die Schicksale der Völker bestimmt haben, in die Antworten sich vertieft, die der menschliche Geist in seinen ernstesten Stunden auf die ewigen Fragen von Leben und Tod, von Mensch und Gott gefunden hat, der wird im Escorial und vor seinen Königsgräbern nur mit Ehrfurcht verweilen können; mit einer Ehrfurcht allerdings, die, düster gefärbt, sich den Schauern der Nacht sehr viel näher fühlt als den Segnungen der Sonne. Denn die Freude hat diese Habsburger offenbar niemals besucht.

Wie sehr die Fittiche königlicher Majestät Pompeo Leoni im Escorial emporgetragen haben, ermißt man am besten beim Betrachten der zahlreichen anderen Grabmäler, die er sonst noch geschaffen hat⁶². Der hohe Adel Spaniens hatte diese Verherrlichung seines Königtums vorbereitet und ist nachher eifrig bestrebt gewesen, mit ähnlicher Würde, ähnlichem Pomp und ähnlichem

⁶² Von den anderen höfischen Adorantengrabmälern des Pompeo Leoni sind viele abgebildet bei Venturi, X, 3, p. 448 ff., Fig. 358, 361, 365-369, 372, 373. Ferner bei Manuel Gomez-Moreno, Die Plastik der Renaissance in Spanien (Pantheon-Verlag 1932), Taf. 66. Verwandte Werke spanischer Meister ebenda, Taf. 64 und 68; s. a. Valerian v. Loga, Spanische Plastik, Taf. 23 und 24.



Abb. 220. Rom, S. Maria Maggiore, Grabstatue Sixtus V.

dem aus niedrigsten Sphären des Volkes Emporgestiegenen an feinerem Sinn für künstlerische Werte auch sehr gefehlt hat, so fühlte er dafür um so stärker den Drang zu willensstarken Unternehmungen: den Wunsch, ganze Städte nach einem mathematisch klaren System neu zu ordnen, mächtige Wahrzeichen aufzurichten, um weite Plätze oder lange Straßenzüge zu beherrschen; kirchliche Räume oder Paläste möglichst schnell und dennoch prachtvoll erstehen zu lassen, wobei eine bunte, oft kleinliche und überreiche Schmuckfülle in einem Maße aller Eigenwerte beraubt und zu reiner Dienstbarkeit gezwungen wurde, wie es bis dahin unerhört war. Schon als Kardinal Felice Peretti begann der Bauernsohn aus den Marken Unternehmungen von einem Ausmaß, wie es bis dahin nur die Päpste selbst sich gestattet hatten. Seine Villa bei S. Maria Maggiore, seine Kapelle neben dieser ehrwürdigen Kirche waren so groß und prächtig gedacht, daß sie wohl Fragmente geblieben wären, wenn er nicht 1585 die Tiara erlangt hätte. Schon Ende 1584 scheint sein Leibarchitekt Domenico Fontana die Kapelle begonnen zu haben⁶⁴ (Abb. 218 und 219), die

steifen Ernst anbetend vor Gott zu treten. Diese Wünsche sind vom italienischen Meister in vielen Fällen aufs beste befriedigt worden, aber keiner dieser Granden, die wir auf solche Weise kennenlernen, kommt doch seinen Königen in der Residenzkirche nahe. Der Rangunterschied ist mit Selbstverständlichkeit sogar in der künstlerischen Qualität gewahrt worden.

IV

Den großartigen Leistungen der italienischen Grabmalkunst im Auslande – dem Fürstenchor in Freiberg und der Capilla Mayor des Escorial – kann Italien selbst während der achtziger und neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts nichts völlig Gleichwertiges an die Seite stellen – der starke Trieb zum Außerordentlichen, ja Beispiellosen ist im Rom Sixtus' V. aber gewiß ebenfalls zu finden. „Mostrò desiderio immortale di gloria“, sagt Baglione⁶³ von diesem Papst, und wenn es

⁶³ Giovanni Baglione, *Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino à tempi di papa Urbano VIII nel 1642*. Roma 1642. Faks.-Ausgabe von Valerio Mariani. Roma 1935, p. 35 und 85.

⁶⁴ Siehe Baglione a. a. O., p. 35, ferner die Beschreibung in seinem kleinen Buch „*Le nove chiese di Roma*“. 1639, p. 172–182. Die ältesten Abb. der Kapelle bei Domenico Fontana, *Della Trasportatione dell'Obelisco Vaticano e delle Fabriche di nostro Signore Papa Sisto V. Libro Primo*. Roma 1590 p. 40, 42, 44, 46, 49, 53 und Paolo de Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris etc. Descriptio*. Romae 1621. Von der zahlreichen neueren Literatur über die Kapelle Sixtus' V. seien hier nur genannt: A. E. Brinckmann, *Barockskulptur* (Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin-Neubabelsberg 1919, S. 216ff.; L. v. Pastor, *Die Kapelle Sixtus' V. bei S. Maria Maggiore*. Freiburg i. B. 1920; Lavagnino e Moschini, *S. Maria Maggiore*. 1924 (*Chiese di Roma Illustrate*, Nr. 7), p. 62, Abb. der vier Papstgräber bei Venturi, X, 3, Fig. 467–470.

als Zentralbau mit hoher Kuppel die Größe einer selbständigen Kirche erreichen und eine Ausstattung von üppigstem Reichtum erhalten sollte. Cappella del Presepio oder del SS. Sacramento sollte sie heißen, denn die kostbarste Reliquie der uralten Marienkirche, die Krippe des Christkinds, sollte eine neue Stätte in ihr finden, wobei das Gehäuse, das im 13. Jahrhundert unter Arnolfo di Cambio darüber errichtet und dann oft verändert worden war, als Ganzes, vom erfindungsreichen Ingenieur mit einer Hebevorrichtung an den neuen Ort befördert wurde. Hier baute man es in der Art einer Krypta in der Mitte des Zentralbaues ein, darüber aber errichtete man einen breiten Altartisch und stellte auf diesen als Tabernakel für das Allerheiligste das Bronzemedell einer Zentralkirche, die von vier lampenhaltenden Bronzeengeln Torrigianis andächtig getragen wird. Diese Aufstellung des Heiligtums in der Mitte des ganzen Raums unter der hohen lichtspendenden Kuppel bot die erwünschte Möglichkeit, mit dem ersten Zweck der Kapelle zugleich einen zweiten zu verbinden: den zweiten, der dem Auftraggeber wahrscheinlich der wichtigste war! Da der Altar in die Mitte gerückt ist, konnte die Abschlußwand für einen Papstthron reserviert, konnten die Querflügel des kreuzförmigen Raumes aber direkt auf das Tabernakel bezogen und zu Schaubühnen der Andacht und Lehre verwendet werden. Wie einst Oliverio Carafa in der Neapler Domkrypta im Bilde niedergekniet war, um das von ihm an diese Stelle übertragene Heiligengrab betend zu verehren, so tat es nun der Papst selbst vor der heiligen Krippe, dadurch zugleich den prachtvollen Raum zu seiner Grabkapelle bestimmend. Damit aber auch die Gegenwart ausgenutzt und das heilige Zentrum von allen Seiten mit Verehrung umgeben würde, baute man gegenüber einem Vorgänger, dem durch besonders heiligen Lebenswandel ausgezeichneten Asketen Pius V., ein entsprechendes Denkmal. Ein großer Unterschied mußte aber doch gemacht werden: Da Sixtus V. der Stifter war, durfte nur er kniend verehren. In stilles Gebet versunken, wurde er allen Gläubigen, die den Raum jemals betreten sollten, zum Vorbilde. Dem anderen Papst aber fiel die Aufgabe zu, *ex cathedra* zu lehren und zu segnen, so wie es das Amt des Summus Pontifex vor allem anderen verlangt. *Ex cathedra* – das bedeutet, daß Pius V. an der Ostseite thronen mußte, dort, wo in alten Kirchen der Bischofsthron im Scheitel der Apsis steht und wo an entsprechender Stelle im Dom von St. Peter an großen Festen der Thron des Papstes unter der *Cathedra Petri* aufgeschlagen wird. Ein lehrender und ein betender Papst im gleichen Raum einander gegenüber (Abb. 220 und 221). Der eine gekrönt mit der drei-



Abb. 221. Rom, S. Maria Maggiore, Grabstatue Pius V.

spendenden Kuppel bot die erwünschte Möglichkeit, mit dem ersten Zweck der Kapelle zugleich einen zweiten zu verbinden: den zweiten, der dem Auftraggeber wahrscheinlich der wichtigste war! Da der Altar in die Mitte gerückt ist, konnte die Abschlußwand für einen Papstthron reserviert, konnten die Querflügel des kreuzförmigen Raumes aber direkt auf das Tabernakel bezogen und zu Schaubühnen der Andacht und Lehre verwendet werden. Wie einst Oliverio Carafa in der Neapler Domkrypta im Bilde niedergekniet war, um das von ihm an diese Stelle übertragene Heiligengrab betend zu verehren, so tat es nun der Papst selbst vor der heiligen Krippe, dadurch zugleich den prachtvollen Raum zu seiner Grabkapelle bestimmend. Damit aber auch die Gegenwart ausgenutzt und das heilige Zentrum von allen Seiten mit Verehrung umgeben würde, baute man gegenüber einem Vorgänger, dem durch besonders heiligen Lebenswandel ausgezeichneten Asketen Pius V., ein entsprechendes Denkmal. Ein großer Unterschied mußte aber doch gemacht werden: Da Sixtus V. der Stifter war, durfte nur er kniend verehren. In stilles Gebet versunken, wurde er allen Gläubigen, die den Raum jemals betreten sollten, zum Vorbilde. Dem anderen Papst aber fiel die Aufgabe zu, *ex cathedra* zu lehren und zu segnen, so wie es das Amt des Summus Pontifex vor allem anderen verlangt. *Ex cathedra* – das bedeutet, daß Pius V. an der Ostseite thronen mußte, dort, wo in alten Kirchen der Bischofsthron im Scheitel der Apsis steht und wo an entsprechender Stelle im Dom von St. Peter an großen Festen der Thron des Papstes unter der *Cathedra Petri* aufgeschlagen wird. Ein lehrender und ein betender Papst im gleichen Raum einander gegenüber (Abb. 220 und 221). Der eine gekrönt mit der drei-



Abb. 222. Rom, S. Maria Maggiore, Capp. Paolina, Grabstatue Pauls V.

von der pomphaften Geste des Kardinals Caetani] als der von Leonardo da Sarzana gemeißelte Pius V., der in seiner starren Frontalität und mit seinem maskenhaften Lächeln schon aus der Ferne des Heiligenhimmels die Menschen zu segnen scheint. Als Paul V. Borghese 20 Jahre⁶⁵ später auf der anderen Seite des Langhauses eine zweite Kapelle erbaute, womit er der Kirche eine Art von Querhaus schenkte, jedenfalls aber die Symmetrie im Innenraum, besonders aber im Außenbilde wiederherstellte, da hielt sich sein Architekt Flaminio Ponzio, der überhaupt ein Meister in der Kunst des Fortsetzens war, genau an das Vorbild des Domenico Fontana auch bei den neuen Papstdenkmalern (Abb. 222 und 223), aber doch mit einem sehr bezeichnenden Unterschiede. Paul V., der als Stifter wieder an der Westwand kniet, blickt nicht mehr geradeaus, sondern nach der linken Seite, weil der von ihm erbaute Altar sich eben nicht in der Mitte des Raums, sondern dem Eingang gegenüber erhebt. Es ist einer der schönsten und prächtigsten des römischen Barock, von Pompeo Targoni nach einem Entwurf des Girolamo Rainaldi aus sehr kostbaren, und zwar dunkelfarbigem Materialien geschaffen. Gefleckte purpurrote, mit Bronze eingefasste Jaspssäulen umrahmen ein Feld aus Lapislazuli, in dem mehrere Bronzeengel eine rechteckige Nische umflattern, in deren Tiefe sich das wundertätige Madonnenbild verbirgt, das wie so viele in Rom von Lukas selbst gemalt sein soll. Die Anziehungskraft dieser Heilspenderin, von der der Stifter die himmlische Gnade erwartet, erscheint so groß, daß sie sogar auf den lehrenden Papst

⁶⁵ Die ältesten Beschreibungen bei Paolo de Angelis a. a. O., 1621, p. 189ff. (mit Stichen), und bei Baglione, *Le nove chiese*. 1639, S. 182 bis 192, im übrigen Literatur wie oben.

fachen Krone der Stellvertreter Christi auf Erden, der andere niedergekniet, barhäuptig, mit abgelegter Tiara. Zwei Träger des gleichen Amtes, von Schauwänden umschlossen, die sich wie Spiegelbilder gleichen, so wie die Würde des Papsttums immer dieselbe bleibt, wie verschieden die einzelnen Päpste auch beschaffen sein mögen. Aber anders als die Kardinäle in S. Maria del Popolo oder in der Cesikapelle, die sich auch als Personen bis zur Verwechslung ähnlich waren, ist in der Cappella del Presepio eine Trennung der Funktionen und damit auch eine gegensätzliche Haltung durchgeführt worden. Der Stifter Sixtus V., den der Bildhauer Paracca dal Valsoldo (derselbe, der etwas später den Kardinal Albani porträtieren sollte) noch als Lebenden studiert, vielleicht sogar nach dem Leben modelliert hat, erscheint dem wirklichen Leben auch noch viel näher mit seinem schweren alten Körper, seiner Sorgenlast und seiner schlichten Andacht, [die so weit entfernt ist

Clemens VIII. einwirkt, der doch eigentlich seinen Segen der ganzen Welt und deshalb geradeaus zu spenden hätte: Seine Statue wird von dieser Richtung ein wenig abgelenkt und neigt sich ganz leise auch dem Altar zu. In den beiden Papstkapellen in S. Maria Maggiore wird es besonders klar, wie die Altäre das Gesetz diktieren und geradezu magnetisch auf die Grabfiguren einwirken. Nicht die Künstler haben natürlich dieses Gesetz geschaffen, sondern das geistliche Zeremoniell hat die Dinge so geregelt – die Ausführung mochte talentvoll oder stümperhaft ausfallen. Die Papstfiguren der Cappella Paolina sind ohne Zweifel weniger gut gelungen als die der Sixtina. Der Lombarde Silla da Vigiù hat Paul V. sehr steif mit viel zu langen Oberschenkeln knien lassen und aus dem würdigen Aldobrandini Clemens VIII. geradezu ein ungelenktes Männchen gemacht. Wenn die jüngere Kapelle trotzdem großartiger wirkt, so verdankt sie das ausschließlich ihrer übrigen Dekoration, wo der junge Barock über den Manierismus triumphiert. Nicht umsonst hat

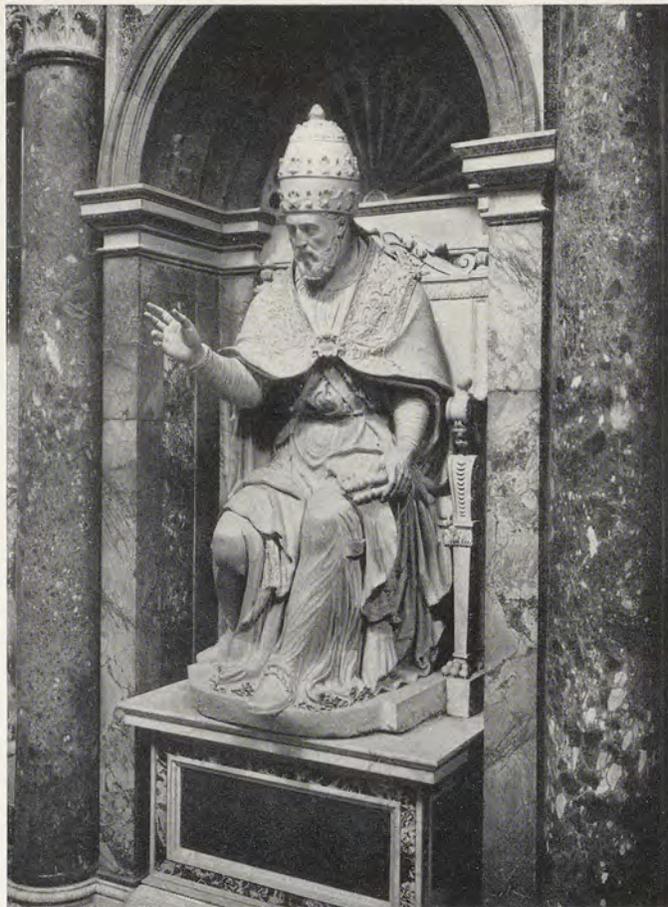


Abb. 223. Rom, S. Maria Maggiore, Grabstatue Clemens VIII.

ja gerade in dem Zeitraum, der beide Kapellen voneinander trennt, das umwälzende Genie des Michelangelo da Caravaggio der überzüchteten, dünnblütigen, verkünstelten Malerei des späten römischen Cinquecento den Garaus gemacht. Wie dankbar verspürt man die neue Atmosphäre, wenn man, von den Malern und Marmorarbeitern des Domenico Fontana kommend, unter die großzügigen Deckendekorationen und Kuppelmalereien der Borghesekapelle tritt. Einheitlich durchgehende Muster sind an die Stelle von vierteilig zusammengesetzten getreten; gewichtige Schwere hat gewichtloses Gedränge überwunden; zerpfückte, blasse, schillernde Farben haben sich in kräftig zusammengenommene, dunklere verwandelt. Wie ungelenk dirigierte doch der große Ingenieurarchitekt des willensstarken Bauernpapstes die Zunft der Marmorarii, die ihm z. B. sein Frühwerk, das vom „Marchegiano“ Sixtus V. seinem längst (1292) verstorbenen Landsmann Nikolaus IV. gesetzte Grabmal (das sich jetzt neben dem Eingang von S. Maria Maggiore befindet) überaus nüchtern aus weißen, roten und schwarzen Marmorsorten zusammengesetzt haben! Wie blaß wirken in der Farbe auch noch die Denkmäler in der Papstkapelle, wo alles Figürliche und die Gesimse weiß, die Säulen stumpfgrün, die Umrahmungen der Nischen aber aus gelbem Marmor sind. Flaminio Ponzio oder wer sonst im Namen Pauls V. die Steinmetzen anleitete, ist zwar bei der Auswahl der Sorten dem ererbten Programm im ganzen treu geblieben, hat aber die Zwischentöne verfeinert, durch allerlei kostbare violette, fleischfarbene, rötliche Streifen das Bukett bereichert und vor allem den Pilastern, die die Denkmalnischen einfassen, an Stelle der unruhigen Marmorinkrustation einheitlich durchgehende grüne, rote und hellgrau gefleckte Hochfüllungen gegeben.

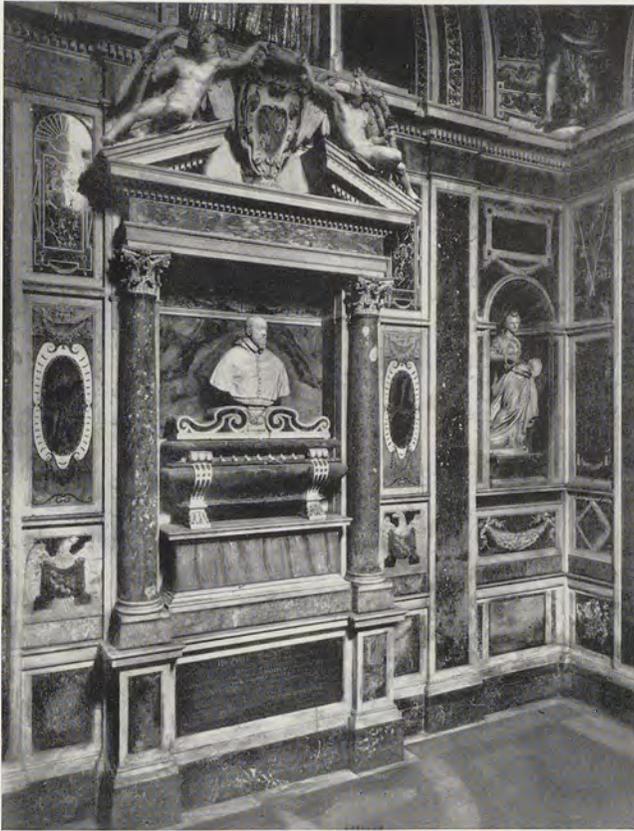


Abb. 224.

Rom, S. Pudenziana, Grabmal des Kardinals Enrico Caetani

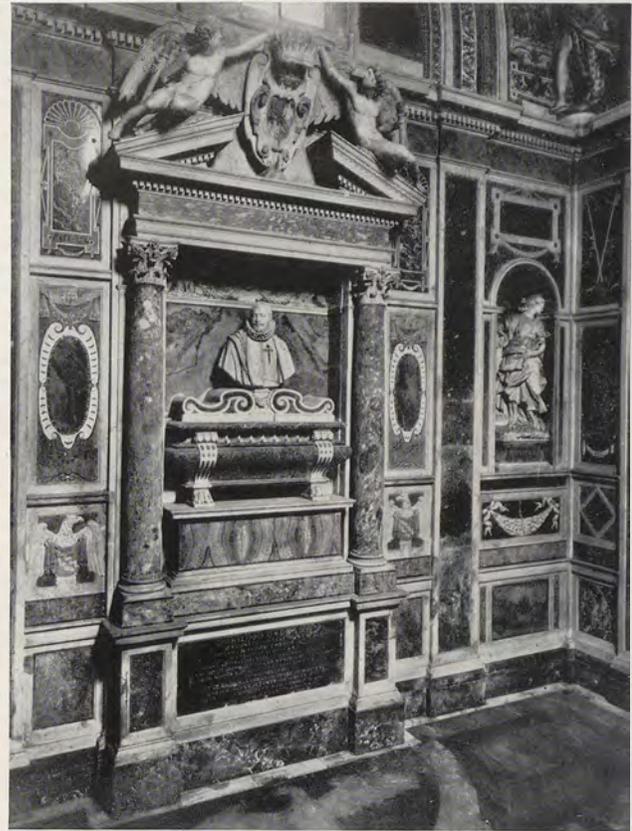


Abb. 225.

Rom, S. Pudenziana, Grabmal des Duca Filippo Caetani

Die aus natürlichen Gesteinen gewonnene, aufs sorgfältigste zusammengestellte dunkeltonige Farbenpracht der römischen Barockkirchen und Barockkapellen ist in dem Raum, der an seiner Stirn das Datum 1610 trägt, besonders an der Altarwand schon in reifer Schönheit zu finden – der 1590 vollendete schwelgte noch im überwiegenden Gold und Weiß der vielen Stukkaturen und in dem stumpfen Hellblau, Rosa, Hellgelb usw., die in den Gemälden vorherrschen. Das Werk Sixtus' V. war gleichsam vorbestimmt gerade von Pius IX. in den Jahren 1870/71 gründlich restauriert zu werden. In die viel lebenswärmere Kapelle Pauls V. haben sich die lemurenartigen Kirchendekorateure des 19. Jahrhunderts nicht hineingewagt.

Doch was auch immer an der Kapelle Sixtus' V. ausgesetzt werden mag – ein großer Wurf bleibt dieser kreuzförmige, hohe Kuppelraum in jedem Falle! Zum erstenmal wurde verwirklicht, was so viele frühere Päpste erfolglos erstrebt hatten: ein eigener großer Raum für das prunkvolle große Grabmal! Die stürmische Energie, die der unternehmungslustige Peretti in den fünf kurzen Jahren seiner Regierung entfaltete, blieb nicht auf seine eigenen Werke beschränkt, sondern ergriff auch seine Umgebung. Es kann nicht wundernehmen, daß auch reiche Prälaten oder andere der Kurie nahestehende Männer sich um aufwändige Kapellen mit prunkvollen Grabstätten bemühten. Zu den mächtigsten Kirchenfürsten gehörten damals die Brüder Enrico und Camillo Caetani, die Neffen des Kardinals Niccolo und Enkel der Cecilia Orsini. Enrico war im Dez. 1585 von Sixtus V. mit dem Purpur ausgezeichnet worden und erfreute sich lange seines besonderen Vertrauens⁶⁶.

⁶⁶ Gelasio Caetani, *Domus Caetana*. 1933. Vol. II p. 178f., 189ff. und besonders p. 324–328. Über die Persönlichkeit des Enrico Caetani p. 189ff., über seine Kapelle p. 324–328. Totti, *Ritratto di Roma Moderna*. 1638, p. 493; gestochene Abb. bei de Rossi, *Disegni di Vari Altari e Capelle nelle chiese di Roma*, o. D., Tav. 36 u. 37; die Inschriften bei Forcella, XI, p. 138 u. 141.



Abb. 226. Rom, S. Pudenziana, Grabkapelle Caetani

1589 wurde er als Sonderlegat nach Frankreich geschickt, wo damals der vom Papst gebannte Heinrich von Navarra im Bürgerkriege die Oberhand zu gewinnen begann. Die vom Kardinal befolgte Politik führte allerdings zu keinem guten Ende: er fiel in schwere Ungnade, und auch sein Bruder, der den Titel eines Patriarchen von Alexandrien trug, geriet in arge Bedrängnis, wurde sogar verhaftet und konnte erst nach dem Tode des Papstes wieder aufatmen. Camillo wurde dann unter Clemens VIII. zuerst Nuntius bei Kaiser Rudolf II., dann am spanischen Hof, kehrte 1599 krank nach Rom zurück und starb hier 1601, nachdem ihm sein Bruder, der Kardinal von S. Pudenziana, schon 1599 im Tode vorangegangen war (Abb. 224–226). Die uralte kleine Kirche, nach der Enrico den Titel führte, wurde von ihm, der sich über dem Hauptportal in einer Inschrift von 1588 nennt, gründlich restauriert und in den Zustand versetzt, in dem sie bis ins 19. Jahrhundert geblieben ist. An ihrer linken Seite aber wurde eine prachtvolle Grabkapelle errichtet: ein geräumiges Rechteck von einer Flachkuppel überwölkt, mit dreiteiligen, breiten Fenstern, wie sie in den altrömischen Thermen üblich waren, und mit einem tonnengewölbten Altarraum dem hohen Eingangsportal gegenüber. Jener Francesco da Volterra, der schon dem Kardinal von Sermoneta gedient hatte, war der entwerfende und sämtliche Arbeiten überwachende Architekt. Der ebenfalls von dem 1585 verschiedenen Oheim übernommene Bildhauer Giovan Battista della Porta stand den Marmorarbeiten vor. Pietro Paolo Olivieri meißelte ein viel bewundertes Altarrelief mit der figurenreichen Anbetung der Könige. Paracca dal Valsoldo und ein in Rom Guglielmo Migo genannter Flame schufen die für den römischen Geschmack des Jahrhundertsens so charakteristischen nackten Jünglingsengel auf den Giebelschrägen der Grabmäler. Der Stukkator Stefano Trentino vereinigte an den Gewölben und neben den Fenstern seine rhythmisch reiche Kunst mit der des Mosaizisten Paolo Rossetti aus Cento, dem für seine Bilder angeblich Entwürfe des Federigo Zuccari zur Verfügung standen. Auch die Wände des vornehmen Raumes wurden aufs reichste mit buntem Marmor, Lapislazuli usw. ausgelegt. Vier gelbe Säulen von ganz besonderer Kostbarkeit wurden als Träger des Architravs am Eingang aufgestellt – dies alles aber zum Gedächtnis der beiden stolzen Brüder, die an der linken und an der rechten Wand ihre Denkmäler erhielten. Enrico wurde 1599, Camillo 1601 beigesetzt; letzterer schon nach dem Tode der ursprünglich verantwortlichen Künstler, denen Carlo Maderna ihr Amt abgenommen hatte.

Die fast vollständige Gleichheit der beiden Grabstätten beweist deutlich, daß sie zur selben Zeit und unter derselben Leitung geschaffen wurden, obgleich ein wenig pietätvoller jüngerer Caetani, Don Filippo, siebenter Herzog von Sermoneta, 1668, als er unter der Kapelle eine Familiengruft anlegte, das Andenken des Patriarchen Camillo durch seine eigene Büste, seine Fürstenkrone und eine neue Inschrift verdrängt hat. Im 17. Jahrhundert hinzugekommen sind auch der prachtvolle Fußboden mit dem Fürstenwappen und den Adlern der Caetani sowie die Statuen der Nebenischen – man braucht aber nur aus der Kapelle Sixtus' V. nach der benachbarten S. Pudenziana herüberzukommen, um bei den Caetani auf den ersten Blick das gleiche Zeitalter wiederzufinden. Derselbe Horror Vacui, der sich gar nicht genug tun kann, der besonders in den Wandfüllungen ganze Stufenfolgen von Mustern und Farben übereinandergesetzt hat, begegnet auch hier wieder. Aber die Künstler des Kardinals haben die des Papstes ganz entschieden übertroffen. Die Gesteinsorten, unter denen hellgraue und rötlich-gelbe am meisten hervortreten, passen besser zueinander; die Stukkaturen sind saftiger und von einem rhythmischen Schwung, wie er im Rom des ausgehenden 16. Jahrhunderts so reich sonst nur noch in der Kapelle Altemps in S. Maria in Trastevere begegnet. Die Mosaiken auf goldenem oder dunkelblauem Grunde passen vorzüglich zu dem

Übrigen und erwecken den Eindruck höchster Kostbarkeit. Am Ende des 16. Jahrhunderts entstanden, ist die Caetani-Kapelle auch stilgeschichtlich mehr ein schöner Abschluß als ein starker Anfang. Der schwüle, nervöse Manierismus erlebt hier seinen versöhnenden, prächtigen Sonnenuntergang. Aus den Bemühungen eines halben Jahrhunderts wird das Endergebnis gezogen. Von wie vielen Altären des 16. Jahrhunderts kennt man z. B. die Säulenädikula auf hohem Sockel und mit gebrochenem Giebel, auf dessen Schrägen Figuren lagern! Ungewöhnlich ist nur die Übertragung dieses Schemas auch auf das Grabmal. Die Sarkophag mit den Büsten darauf wurden durch diese neuen Gehäuse gleichsam adoptiert von dem Altar in der Chornische: die drei Protagonisten des Raumes reichen sich zu einem noch engeren Bunde die Hände! Die Sarkophag, die in der Cappella Delphinio von 1573 noch frei vor der Wand gestanden hatten, kommen nun in eine Nische zu stehen und die Büsten der Stifter können, wie es Vornehmen zusteht, aus Logen oder Coretti nach dem Altar blicken. In der Orsini-Kapelle von S. Maria in Aracoeli hatten wir Ähnliches gefunden, nur waren die Nischen dort noch enge Höhlen, die ausschließlich den Büsten und nicht auch für die Sarkophag dienten. Beide Caetani blicken aufmerksam nach der Anbetung der Könige:



Abb. 227. Rom, S. Maria dell'Anima,
Grabmal des Kardinals Andreas von Österreich

der Fürst Filippo von 1668 ahmt sicherlich nach, was einst schon der Patriarch Camillo getan hatte. Eine Andachtsgebärde ist in dem Prunkraum aber noch nicht vorgesehen: es sollte auch noch recht lange dauern, bis diese eine feststehende Sitte an den römischen Prälatengräbern wurde.

Schwerlich ist es ein Zufall, daß als erster ein Angehöriger des Kaiserhauses das nachgeahmt hat, was Papst Sixtus an seinem Grabmal von 1590 zum ersten Male Rom vorgebetet hatte: die Andacht für alle mit Einsatz der ganzen Person! Kardinal Andreas von Österreich, ein Sohn des Erzherzogs Ferdinand und der Philippine Welser, war zum Jubiläum von 1600 nach Rom gekommen, hatte sich hier eine schwere Erkältung zugezogen und starb am 1. Dezember, von Clemens VIII. persönlich getröstet und feierlich betrauert. Sein einziger Bruder Karl, Markgraf von Burgau und Landgraf von Nellenburg, setzte ihm ein Monument in der deutschen Nationalkirche S. Maria dell'Anima⁶⁷, das demselben flämischen Bildhauer Ägidius Vliete, der sich Gillis de la Rivière nennen ließ, in Auftrag gegeben wurde, welcher – mit seinem Landsmann Nicolò Pippi von Arras zusammen – bereits einem anderen in einem römischen Jubiläumsjahr (1575) dem Fieber zum Opfer gefallen deutschen Prinzen, Karl von Cleve, in derselben Kirche ein umfangreiches Epitaph gesetzt hatte. Ein Epitaph nach der deutschen oder niederländischen Tradition ist im Grunde

⁶⁷ Joseph Schmidlin, Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima. Freiburg i. Br. 1906, S. 445–450, mit Abb. 18. Über Gillis de la Rivière („Egidio Fiamingo“) vgl. Baglione, Vite, p. 69. Baglione läßt den Künstler schon 1600 sterben. In Wirklichkeit machte er erst am 29. August 1602 sein Testament; vgl. Venturi, X, 3, p. 627.



Abb. 228.

Rom, S. Maria sopra Minerva, Grabmal des Benedetto Maffei

auch das Denkmal für den österreichischen Kardinal (Abb. 227), wenn sich auch der in Rom wohnende nordische Bildhauer bemüht hat, dem römischen Geschmack, soweit er es eben vermochte, Rechnung zu tragen. Seiner Ädikula fehlen weder der hohe Sockel noch die Säulensstellung, weder der Sarkophag noch der gebrochene Giebel und auch verschiedenfarbige Marmorsorten sind aufgeboten worden. Das Ganze wirkt aber doch lahm, weil dem Flamen eben das gefehlt hat, was den Italienern im Blute lag: der Sinn für die antikischen Proportionen! Für die Deutschen war es selbstverständlich, daß einem Verstorbenen der Trost, den seine Seele gesucht hatte, an der Rückwand des Epitaphs in einem Reliefbilde unmittelbar vorgeführt wurde. Der Prinz von Cleve durfte der Auferstehung der Toten nach der Vision des Ezechiel gewärtig sein; hinter dem Kardinal Andreas steigt Christus selbst aus dem Grabe. Aber der Habsburger richtet nicht, wie der junge rheinische Prinz, die eigenen Augen auf das Wunder, sondern dieses vollzieht sich hinter ihm als objektive Tatsache, während er selbst die betenden Hände

in die Kirche hinein⁶⁸ erhebt, um mit denen die Andacht zu teilen, die hier die Messe hören.

In der deutschen Nationalkirche wirkt die Arbeit des Niederländers für den österreichischen Fürstensohn wie ein Gruß aus der nordischen Heimat – unter den Prälaten Roms aber erscheint Kardinal Andreas deshalb doch wie ein Bevorzugter, denn nur er allein kniet außer den Päpsten selbst in ganzer Figur vor seinem Grabmal. Wenn Nicolò Caetani sich schon 20 Jahre früher das gleiche Recht herausgenommen hatte, so war dieses doch in Loreto und nicht in Rom selbst geschehen und erklärte es sich wohl auch aus der Zugehörigkeit dieses Kardinals nicht nur zum römischen, sondern auch zum neapolitanischen hohen Adel, welcher letzterer die Sitte deshalb übernommen haben mochte, weil sie in Spanien eingebürgert war und weil man den dortigen Granden auch beim Totenkult nicht nachstehen wollte. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sollten die Grabmäler dieses Typus auch in Rom wirklich heimisch werden, und einer der ersten, der ein Prachtdenkmal solcher Art erhielt, war dann wieder ein Spanier, der im Neapolitanischen geboren worden war: Domenico Pimentel aus dem Hause der Grafen von Benevent. Bis 1650 sollten dem hohen Klerus und auch dem weltlichen Adel der Papststadt Büsten oder Porträts in halber Figur an den Grabmälern genügen, ja die Sitte, sich in dieser Form der Nachwelt zu überliefern, ist gerade zu Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts so allgemein verbreitet gewesen, daß auch jene andere ältere, und stolzere Gattung der Wanddenkmäler, nämlich

⁶⁸ Das Epitaph des Andreas von Österreich befindet sich jetzt neben dem Haupteingang der Kirche, wo der betende Kardinal das ganze Mittelschiff überschauen kann. Nach Baglione, a. a. O., p. 69, war es aber ursprünglich im Chor aufgestellt: „A man diritta presso l'altar maggiore.“

die Sarkophage mit daraufliegenden ganzen Figuren, fast vollständig verdrängt oder richtiger auf wenige allervornehmste Fälle beschränkt wurde. Der Sarkophag als solcher war der römischen Grabplastik der Frührenaissance als Zentralmotiv der Komposition so geläufig, daß sie ihn anfangs beibehielt, als sie, antiker Sitte folgend, die in Rundnischen eingebetteten Büsten in ihre Wanddenkmäler einführte: so tat es wenigstens Capponi, als er um 1500 den Brüdern Bonsi in der Vorhalle von S. Gregorio Magno ihr schönes Grabmal errichtete, oder auch der unbekannte Meister des humanistischen Denkmals Benedetto Maffei (Abb. 228), gest. 1494, in S. Maria sopra Minerva⁶⁹. Dann aber schieden sich die Gattungen, und die Denkmäler mit Büsten zogen sich gleichsam auf die Grundelemente der Erinnerungstafel zurück: Porträtkopf und Inschrifttafel, zu denen die klassische Schlichtheit höchstens noch einen Sockel und einen bekrönenden Muschelaufsatz gestattete. Aber schon in den vierziger Jahren führte das zunehmende Bedürfnis nach Reichtum, Plastik und Pathos zu

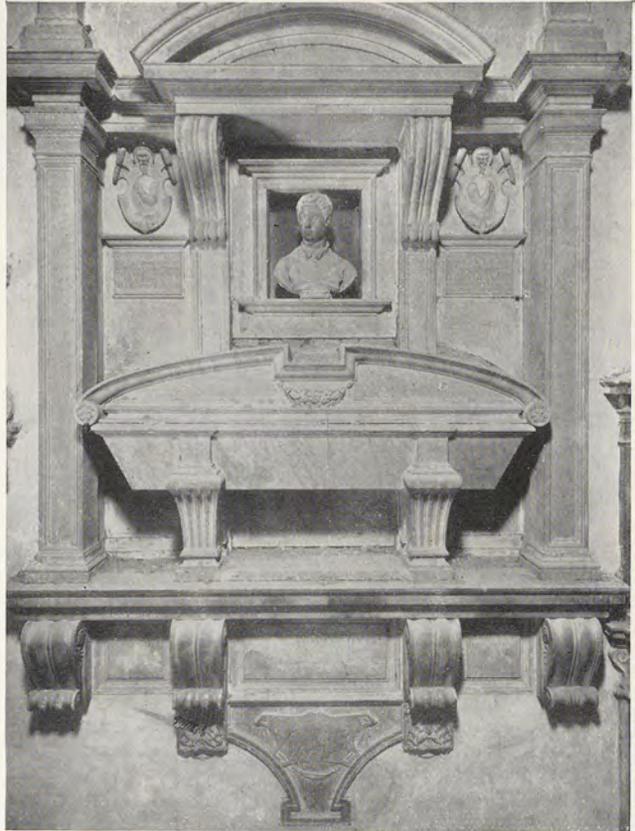


Abb. 229.

Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal des Cecchino Bracci

neuen Verbindungen mit dem Sarkophagmotiv. Beispiele hierfür sind die Denkmäler des jungen Cechino Bracci, gest. 1544, in S. Maria in Aracoeli⁷⁰ (Abb. 229), und des greisen Odoardo Cicada, gest. 1545, in S. Maria del Popolo⁷¹. Nur sehr selten wurde aber die Büste unmittelbar auf den Steinsarg gestellt und dieser selbst so entschieden als Hauptsache betont, wie es in den neunziger Jahren an den Caetani-Gräbern in S. Pudenziana geschehen ist. Viel häufiger findet sich eine Trennung durch die dazwischen angebrachte Inschrifttafel oder wie beim Grabmal des Francesco Toletto, gest. 1596, in S. Maria Maggiore⁷², auch durch Begleitfiguren wie stützende oder spielende Putten. Der Steinsarg, geräumig genug, um wirklich den Leichnam oder Gebeine aufzunehmen, schrumpft immer häufiger zum Kenotaph, zum Dekorationsstück zusammen. Schon in der Cappella Delphin von 1574 in der Aracoeli betonen die Sarkophage, so breit sie sich auch entfalten mögen, schon durch ihre Flachheit mit aller Deutlichkeit, daß sie nur als Teile eines plastischen Bildes, nicht aber als wirkliche Säрге aufgefaßt werden wollen. Dem gleichen Prinzip folgt man in sehr mannigfaltiger Weise besonders im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Der Sarkophag ist in dieser Zeit vor allem ein Unterscheidungsmerkmal: wo er auftritt, da sagt

⁶⁹ Grisebach a. a. O., Abb. 1 und 4. Vom Maffei-Denkmal ist hier nur die Porträtbüste abgebildet. Vollständige ältere Abb. bei Tosi, *Mon. Sacri e Sepolcrali*, Vol. I, 1859, Tav. XV.

⁷⁰ Giulio Magni, *Il barocco a Roma*, I, tav. I. Links daneben ist hier rechts das Grabmal des Kardinals Raphael Riario in SS. Apostoli wiedergegeben, wo über dem Sarkophag an Stelle der Büste ein gemaltes Porträt erscheint. Über das Denkmal Cechino Braccis vgl. ferner Ernst Steinmann in „*Monatshefte für Kunstwissenschaft*“, I, 1908, S. 962 ff.

⁷¹ Venturi, X, 3, p. 541, Fig. 438 (das Denkmal Cicadas ist hier dem Guglielmo della Porta zugeschrieben). Grisebach, a. a. O., S. 61, gibt nur die Büste allein.

⁷² Grisebach a. a. O., S. 122–125, Abb. 46 und 47.

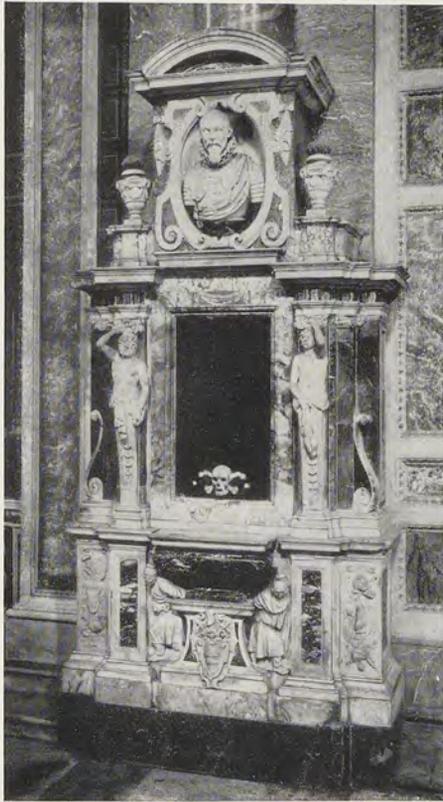


Abb. 230. Rom, S. Maria sopra Minerva,
Grabmal des Cesare Magalotti

selten ernst genommen. Einmal am schlanken Denkmal des florentinischen Ritters Cesare Magalotti (Abb. 230), gest. 1602, in S. Maria sopra Minerva, hat man ihn zur bloßen Wulstkonsole werden lassen, die kaum mehr Aufmerksamkeit erregen würde, wenn nicht gerade hier zwei kriegsgefangene Türken angefesselt wären. Am Grabmal des Genueser Marchese Giuseppe Giustiniani, (Abb. 231), gest. 1600, in einer der Seitenkapellen derselben Kirche – wo übrigens an Stelle der Büste ein gemaltes Porträt gegeben und die Wanderung der Inschrifttafel nach oben durch Zurücklassung der einen Hälfte am Sockel besonders auffallend erscheint – ist der steinerne Sarg zwar höchst plastisch modelliert, aber doch ohne wirklichen Hohlraum nur zur Mitwirkung am künstlerischen Kräftespiel. Ähnlich verhält es sich an den Zwillingegräbern der beiden Kardinäle Ludovico und Carlo Marduzzi, (Abb. 232), gest. 1600 und 1629, in

das Denkmal, daß es als stehend angesehen werden will, als fester Aufbau vor der Wand, von einem breiten Sockel getragen. Wo er fehlt, da handelt es sich fast immer um aufgehängte Tafeln, so hoch oder umfangreich diese sonst auch sein mögen. Bis 1600 erscheint die Inschrift so gut wie immer am Sockel, dann steigt sie zu bequemerer Lesbarkeit in das Hauptfeld empor und beansprucht hier immer mehr Platz für ihre immer wortreicheren Mitteilungen. Die Büste wird von ihr hinaufgedrängt, folgt aber nicht ungern dem allgemeinen Hochdrang und findet in vielen Fällen im Aufsatz unter dem bekrönenden Giebel ihre würdigste Stelle als weithin schauendes Haupt des hochragenden Monumentes. Der Sockel hingegen wird leer und damit der bevorzugte Schauplatz für das koloristische Konzert der bunten Marmorsorten, in dem der Sarkophag in der Regel die stärkste und tiefste Stimme übernimmt; denn er behält seinen Platz in der unteren Region und wird bald besonders gern aus dunklem Gestein gemeißelt: entweder aus schwarzem oder aus dunkelgrau und weiß geädertem Marmor oder aus grünem Serpentin, seltener aus dunkelrotem Porphyry. Seine praktische Bedeutung als Leichenuerne wird dabei wie schon bemerkt nur noch



Abb. 231.
Rom, S. Maria sopra Minerva, Grabmal des Giuseppe Giustiniani

ihrer 1605 vollendeten Familienkapelle zu S. Onofrio⁷³. Die beiden Büsten mit ihren Porphyrrkragen schauen hier aus beträchtlicher Höhe sehr beherrschend herab, aber nicht gegen den Altar und die hier dargestellte Madonna von Loreto, sondern in das Kirchenschiff hinaus nach den herankommenden Besuchern. Das Denkmälerpaar ist fest eingebaut in seine reich geschmückte Kapelle; die Büsten betätigen sich dynamisch, suchen heranzuziehen und zum Altar weiterzuleiten, indessen nur durch die Wendung des Halses und die Blickrichtung – die Hände mit ihrer Gebärdensprache sind noch nicht zur Mitwirkung zugelassen.

Sehr auffallend ist der Unterschied zwischen diesem Denkmälerpaar und dem wenige Jahre jüngeren des Bernardo und Settimo Olgiati in S. Prassede⁷⁴. Der aus Como stammende Bernardo hatte um 1590 den Bau der Familienkapelle neben dem nördlichen Seitenschiff der alten Basilika begonnen und 1592/93 mit den schönen Deckengemälden des Cavaliere D'Arpino schmücken lassen. Als er 1604 in Neapel starb, sorgte sein Neffe, der zum Marchese erhobene „Septimius“,

1607 für ein würdiges Grabmal an der linken Längswand des rechteckigen Raumes, während er rechts sich selber darstellen ließ (Abb. 233). Die schlanken Ädikulen entsprechen sich genau. Aber von gemeinsamer Anstrengung, einem gemeinsamen Blickpunkt der Büsten ist nichts zu finden. Diesen Abgeschiedenen scheint es vielmehr nur um Ruhe und stille Klarheit zu tun zu sein. Die Sarkophage sind wirklich das, was sie sonst in diesem Zeitalter nur zu sein scheinen, und so sachlich wie sie selbst gibt sich auch ihre ganze Umgebung. Höchst übersichtlich sind Sockel, Steinsarg, Inschrifttafel und Büste übereinander aufgebaut, wobei sich die flachen und die plastischen Formen rhythmisch abwechseln und das Gleichgewicht halten. Alles Krause, Unruhige, Ausladende ist vermieden, nur um die Büsten, die kleiner als gewöhnlich gegeben sind, schlingen die Kartuschen gleichsam einen üppigen Kranz aus Rollwerk, Tüchern, Adlerflügeln usw. Bernardos Blick ist gesenkt; der spitzbärtige Settimo wendet sich ein wenig nach der Seite des Altars, aber auch sein Auge haftet nicht an diesen, sondern schaut ins Unbestimmte und Leere. Beziehungen werden hier nicht durch die Energie der Menschen, sondern durch das stille Wechselgespräch der Architekturformen und der Farben hergestellt. Wie die Grabmäler, so ist auch der Altar ein Säulenaufbau mit dreieckigem Giebel. Höchste Bewunderung aber verdient der Geschmack, mit dem die Marmorarbeiter von 1607 ihre Steine ausgesucht und auf die prachtvollen Deckengemälde des Cavaliere D'Arpino und das Altarblatt des Zuccari abgestimmt haben. Ein mit Goldbraun



Abb. 232.

Rom, S. Onofrio, Grabmal des Kardinals Lodovico Madrucci

⁷³ Die Inschrifttafeln beider Denkmäler sind leer. Dafür nennt eine Inschrift im Fußboden vor der Kapelle den Stifter: „Carolus Madrutius Episcopus incohavit, Cardinalis perfecit Anno MDCV“; s. ferner Giuseppe Caterbi, *La chiesa di S. Onofrio*. Roma 1858, p. 15, 102ff. *Ciacconius a. a. O.* III 932/33, IV 353.

⁷⁴ Benigno Davanzati, *Notizie al pellegrino della Basilica di S. Prassede*. Roma 1725, p. 238. Kurzer Bericht über die Gründung der Kapelle und den Tod des Gründers. Keine Beschreibung der Epitaphie. Eine solche fehlt auch bei Titi, *Ausgaben* 1674, 1675, 1686 und in der übrigen alten Führerliteratur. Die Inschriften der Grabmäler bei Forcella, II, p. 508 u. 510.

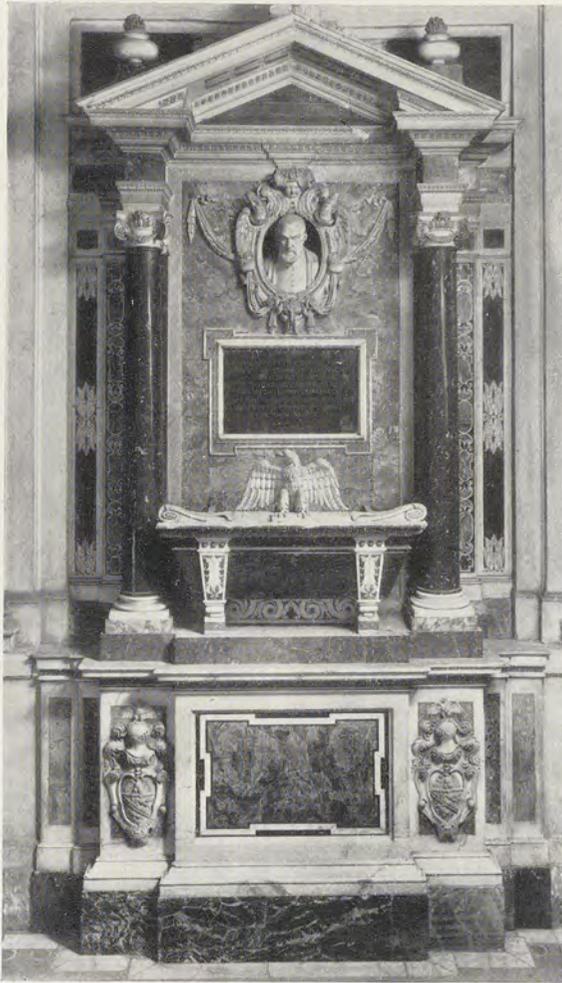


Abb. 233.
Rom, S. Prassede, Grabmal des Bernardo Olgiati



Abb. 234.
Rom, S. Prassede, Grabmal des Marc Antonio Olgiati

gesprenkelter schwarzer und ein hellgelber, fast ockerfarbener Marmor sind mit einem feinen weißen so zusammengestellt, daß Sarkophag, Sockel und Inschrifttafel die dunkle Farbe, alle breiten Flächen die gelbe und alle umrahmenden und bekrönenden Formen sowie die Büste das reine Weiß zeigen. Ein manchmal beinahe sandfarbenes helles Gelb herrscht in Verbindung mit Schwarz oder Grün auch sonst an den römischen Grabmälern der Jahrzehnte um 1600 vor, aber so fein wie in der Olgiatikapelle hat der koloristische Sinn jenes Jahrzehnts, wo Annibale Carracci sich in Rom vollendete, wo Guido Reni und Domenichino selbständig zu schaffen begannen, wo Elsheimer und der junge Rubens sich trafen, in der Plastik Roms sich sonst nirgends betätigt.

Es war kein Vorteil für den Raum, als man für einen 1627 verstorbenen jüngeren Angehörigen des Geschlechts Marc Antonio ein drittes Grabmal (Abb. 234) hineinstellte: gleich neben den Eingang zu seiten des Bernardo, den älteren Vorbildern treu angepaßt, aber doch als überschüssigen Dritten! An Stelle der Säulen flankieren hier weinende Karyatiden das Hauptfeld mit der Büste, und an Stelle der schlanken Adler sitzt ein grinsender Totenkopf auf dem oberen Rande des Sarkophags. Der Geschmack hat sich in den zwei Jahrzehnten zwischen 1607 und 1627 der lauten Klage, den grellen Sinnbildern der Verwesung, dem Aufregenden und dem Larmoyanten

zugewandt. 1623 wurde Urban VIII. Pontifex. 1628 begann Lorenzo Bernini mit seinen Arbeiten für das Grabmal dieses Papstes. Diese zwanziger Jahre waren es nun auch, wo die Büsten an den römischen Grabmälern endgültig der ruhenden Existenz entzogen und durch Gebärden der Andacht dramatisiert wurden. Diese Gebärden hielten ihren Einzug sowohl in die „stehenden“ Grabmäler mit Säulen und Sarkophagen als auch in die aufgehängten „Tafeln“, wobei der Unterschied beider Gattungen sich als schon recht abgeschliffen erwies, weil beide zu gleicher Stättelichkeit und Höhe emporgewachsen waren. Während die Vorläufer im 16. Jahrhundert, ein Papst Sixtus V., ein Kardinal Albani, auch noch Andreas von Österreich, in Augenhöhe des Betrachters, also gleichsam vom Boden der Erde aus angebetet hatten, erhielten die Andachtsgesten der hoch emporgerückten, von der Attika eines schlanken Denkmals herabblickenden Büsten einen neuen Ausdruck: den der Anbetung aus höheren Regionen, des Herabschauens aus dem Himmel, der Fürbitte von Seligen. Schon der Platz, den man den frühesten dieser Denkmäler angewiesen hat, scheint zu bestätigen, daß man zunächst mehr an ein Vorbeten oder Fürbitten und nicht an eine ewige Andacht vor dem Altar gedacht hat. Im Jahre 1618 starb



Abb. 235.

Rom, S. Cecilia, Grabmal des Kardinals Paolo Sfondrato

Paolo Emilio Sfondrato (Abb. 235), ein Kardinal aus vornehmem mailändischen Geschlecht – seine Mutter war eine Este, sein Oheim Papst Gregor XIV. –, der sich um seine Titelkirche S. Cecilia große Verdienste erworben hatte durch Auffindung des unverwesten Leichnams der Heiligen unter dem Fußboden, die würdige Bergung dieser Reliquie unter dem Hochaltar, ihre Verherrlichung durch die schöne Statue des Stefano Maderna; ferner durch Einwölbung und Ausmalung der Seitenschiffe der alten Basilika, endlich durch Hinterlassung seines Vermögens an die Nonnen des zugehörigen Klosters. In Anerkennung aller dieser Wohltaten setzten ihm seine Testamentsvollstrecker Odoardo Farnese und Agosto Paccinelli ein wenn auch nicht besonders künstlerisches, so doch besonders stattliches Grabmal⁷⁵, das zu den hergebrachten Bestandteilen des Sarkophags, der Inschrifttafel, der Bildnisbüste usw., noch die stehenden Statuen der beiden vom Kardinal besonders verehrten römischen Heiligen, Agnes und Cäcilie, hinzu bekam, im Aufsatz aber eine Reliefdarstellung jener wunderbaren Exhumierung, die soviel Staunen und Begeisterung erregt hatte. Durch diese Zutaten ergab sich ein triumphbogenartiger Aufbau; denn die Nebenfiguren wurden unter Säulen und unter dreieckige Giebel gestellt, dem Relief zuliebe aber wurde die Attika wesentlich verbreitert. Diese Zutaten schufen aber auch eine ge-

⁷⁵ Giuseppe Bondini, S. Cecilia. Roma 1855, p. 133–138. Ciacconius a. a. O., IV, p. 224–227. Forcella II p. 34 Nr. 102.



Abb. 236. Rom, S. Giovanni
in Laterano, Grabmal der Lucrezia Colonna-Tommacelli

wisse Ähnlichkeit mit den Papstgräbern in S. Maria Maggiore, und vielleicht ist von dort auch das Motiv übernommen worden, die Büste des Kardinals, die mit Rücksicht auf das Relief ein wenig tiefer als gewöhnlich, beinahe in der Mitte des Ganzen, angebracht wurde, die Hände zum Gebete falten zu lassen.

Sfondrato beugt sich dazu mit dem ganzen Oberkörper nach vorn, aber da sein Denkmal im rechten Seitenschiff neben dem Eingang zum sogenannten Caldarium der Märtyrerin aufgebaut wurde, so scheint er sein Gebet in das Mittelschiff hineinzurichten, wo seine Augen weder einen Altar noch ein anderes sichtbares Objekt der Andacht finden.

Sieben Jahre später wurde eine der vornehmsten römischen Damen in ebenso frommer Haltung der Ewigkeit überliefert. Dies geschah in der Lateranskirche, also dort, wo 55 Jahre früher bereits Elena Savelli betend dargestellt worden war. Lucrezia Tomacelli (Abb. 236), Gattin des Don Filippo Colonna, Duca di Paliano und Gran Contestabile des

Königreiches Neapel, bekam im Jubiläumsjahre 1625 ihr Grabmal⁷⁶ neben dem säulereichen Altar der von ihrem Gatten gestifteten und freigebig ausgestatteten großen Kapelle, die links neben der Hauptapsis den Klerikern als Winterchor dient. Der Bau war von Girolamo Rainaldi, der auch die Vorlagen für das Chorgestühl zeichnete. Das Altarbild lieferte der Cavaliere D'Arpino; das Grabmal wurde von Teodoro della Porta, dem Sohn des Guglielmo, entworfen und vom oberitalienischen Erzgießer Giacomo Laurenziani in zum Teil vergoldeter Bronze ausgeführt. Der Säulenaufbau mit Inschrifttafel, Büste usw. schließt sich dem hergebrachten Grundtypus an, ist aber in den Einzelheiten sehr eigenartig. Die Ovalnische, aus der die Herzogin sich niederwendet, ist von einem prächtigen Lorbeerkranz, der in die Frührenaissance passen würde, umschlungen, die Inschrift aber zum erstenmal in der römischen Kunst nicht mehr auf eine architektonische Tafel, sondern wie auf ein aufgerolltes Ledertuch geschrieben. Die Flügel und die Tücher, die diese Kartusche einfassen, waren als Motiv schon früher verwendet worden; sehr originell sind dagegen die weibliche Flügelmaske, der gekrönte Totenkopf und die üppige Sirene, die in der Mittelachse den gesenkten Blick der hochgeborenen Dame, die auch an ihrem Grabmal die oberste Region nicht verlassen darf, übernehmen und in Etappen dem Erdboden zutragen. Dies geschieht mit unruhigem, fledermausartigem Geflatter, woran sich ganz besonders auch dunkle, große Putten beteiligen, die auf dem Sockelgesims oberhalb der Sirene sitzen. So auffallend und aufwendig dieses ganz in Schwarz und Gold gehaltene Grabmal auch sein mag, so wirkt es doch in seinem Raum, der doch gleichzeitig und vom gleichen Auftraggeber geschaffen wurde, nicht eigentlich wie zu Hause, sondern eher ein wenig beiseite-

⁷⁶ Baglione, *Le nove chiese*, 1639, p. 114, 115. Sergio Ortolani, *S. Giovanni in Laterano*, Fig. 16 und 17, p. 67. Gramberg im Allgem. Lexikon der bildenden Künstler, XXVII (1933), S. 284. Grisebach a. a. O., S. 167 (Abb. nur der Büste). Venturi, X, 3, p. 567, Fig. 465.



Abb. 237. Rom, Nationalbibliothek, gezeichnete Ansicht des ehemaligen Grabmals des Kardinals Bellarmin in Gesù

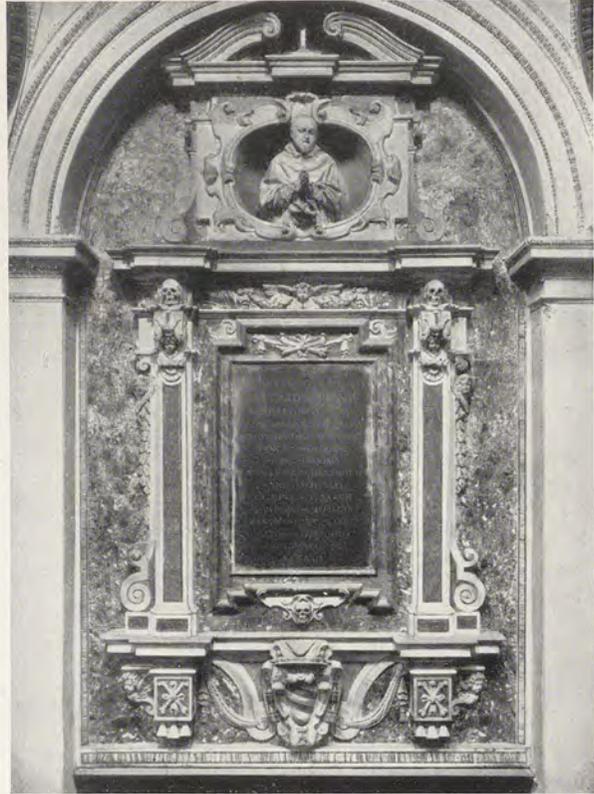


Abb. 238. Rom, S. Silvestro a Monte Cavallo, Grabmal des Kardinals Ottavio Bandini

gestellt. Das linke Chorgestühl schiebt sich für den Blick des Eintretenden davor und verdeckt einen Teil des Sockels; vor allem aber vermißt man den Gegenspieler: das rechte Drittel der Altarwand ist leer geblieben und auch der Altar selbst zieht sich in seine flache Nische gleichsam zurück, so daß die Herzogin ihr Gebet nicht vor ihm, sondern nur neben ihm verrichten kann. Eine wirkliche Verbindung kommt nicht recht zustande, eine trübe Einsamkeit lagert um das gleißende, dunkelfarbige Kenotaph.

Viel besser muß sich dagegen jenes Monument in seinen Raum eingefügt haben, das auf Kosten von Papst Gregor XV. Ludovisi dem im September 1621 verstorbenen Jesuiten und Kardinal Roberto Bellarmin wahrscheinlich 1622 in der Apsis von Gesù errichtet wurde⁷⁷ (Abb. 237). Jener selbe Girolamo Rainaldi, der drei Jahre später Don Filippo Colonna bedienen sollte, lieferte den Entwurf für den dreiteiligen Aufbau, der wie eine Korrektur und Modernisierung des Sfondrato-Grabmals gewirkt haben muß. Pietro Bernini übernahm die Bildhauerarbeiten, meißelte selbst aber nur die seitlichen Figuren der Religio und Sapientia, während er die Büste des Kardinals und das plastische Zierwerk seinem Sohn Gianlorenzo und seinem Gehilfen Giuliano Finelli überließ. Dieses Grabmal ist bekanntlich zum großen Teil zerstört worden, als 1843 die Apsis der Jesuitenkirche umgebaut wurde; nur die Büste ist in einer neuen, spätklassizistischen Umrahmung am ursprünglichen Ort geblieben, sitzt heute aber über einer damals eingebrochenen Türe, während man die ursprüngliche Anordnung auf der bekannten Ansicht des Innenraumes von Il Gesù von 1640/41, die wir Andrea Sacchi verdanken, gut erkennen kann. Den Aufbau mit seinen Figuren

⁷⁷ Baglione, *Vite* (Vita di Pietro Bernini scultore), 1642, p. 305 f. Filippo Baldinucci, *Vita di Gianlorenzo Bernini*, kommentierte Ausgabe von Alois Riegl. Wien 1912, S. 19 und 52, 53. Stanislao Frascchetti, *Il Bernini*. Milano 1900, p. 33–36. Antonio Muñoz, *Pietro Bernini*, in „*Vita d'Arte*“, IV, 1909, p. 450 und 451.



Abb. 239. Rom, S. Silvestro a Monte Cavallo, Capp. Bandini mit Grabmal des Kardinals Ottavio und Johannesstatue von Algardi

und in ihrer nüchternen Umrahmung sticht das ausgezeichnete Porträt noch sehr in die Augen. Gleich dem Hauptaltar des 19. Jahrhunderts fügte sich auch der ursprüngliche des Giacomo della Porta – wie die Sacchische Ansicht zeigt – in die Abschlußwand der Apsis ein und ragte hier mit einem bekrönenden Kreuzifixus bis in die Wölbung empor. Da nun dem Grabmal Bellarmins die Ehre zuteil geworden war, gleich neben diesem Hochaltar an seiner linken Seite (vom Beschauer aus gerechnet) aufgestellt zu werden, so gereichte ihm gerade die Apsis, die halbrunde Raumform, zu erheblichem Vorteil. Denn auf diese Weise trat das Grabmal eben *vor* den Altar und die Büste des betenden Kardinals erhielt eine viel tiefere Beziehung zu jenem als die an flacher Wand aufgestellte der Herzogin von Paliano. Gianlorenzo Bernini hat sein Werk kontrapostisch komponiert: der Kardinal blickt als Kirchenfürst nach der Gemeinde, faltet aber seine Hände nach der Seite des Altars und stellt so eine Verbindung zwischen den Andächtigen und dem religiösen Mittelpunkt der Kirche her. 30 Jahre früher hatte bereits der Kardinal Albani in S. Maria del Popolo eine ähnliche Haltung eingenommen, aber ohne Wirkung auf die Raumgestaltung, da sein Grabmal niedrig gehalten und ohne direkte Beziehungen zu irgendeinem Altar, nur für die Betrachtung aus der Nähe zwischen Seitenschiff und Querhaus angebracht worden war.

Von dem Denkmal Bellarmins, das als Ganzes nur noch auf dem Papier existiert, führt in der Geschichte der römischen Grabplastik ein gerader Weg zu den Gedenktafeln des Kardinals Ban-

hat außerdem Gaetano De Sanctis am Ende des 17. Jahrhunderts in einer Zeichnung festgehalten, die aus einem Manuskript der römischen Nationalbibliothek wieder ans Licht gezogen worden ist. Den Kern des Denkmals bildete demnach die Inschrifttafel. Sarkophag und Säulen fehlten, trotzdem der Aufbau „stehend“ gedacht war und wenigstens die seitlichen Abschnitte kräftige Sockel besaßen. Im wörtlichen Sinne „Abschnitte“ waren diese seitlichen Statuengehäuse: wie abgeschnitten und dann danebengeschoben bauen sie sich neben dem mittleren Teile auf, durch breite Rinnen von ihm getrennt und nicht einmal durch ein durchgehendes Gesims mit ihm verbunden. Um so fester eingebaut war das Grabmal in die Apsis selbst, wo es sich mit dem Gesims der Architektur verklammerte. Schlank strebten die Formen empor, hinauf blickten auch die Allegorien, und alles gipfelte in der Büste des bedeutenden Theologen, der aus der bekrönenden Nische weithin sichtbar herabgeblickt haben muß. Selbst in der heutigen niedrigeren Aufstellung

dini und seiner Eltern in S. Silvestro al Monte Cavallo⁷⁸ (Abb. 238–240). Diese fügen sich so unverrückbar in ihre Umgebung ein, daß es scheinen könnte, als ob in der stattlichen Kapelle alles von einem einzigen Meister entworfen und auch unter einheitlicher Leitung ausgeführt worden wäre. In Wirklichkeit handelt es sich um das Werk von zwei Generationen. Pietro Antonio Bandini aus Florenz ließ 1585, drei Jahre vor seinem Tode, den stolzen Zentralbau mit der hohen Tambourkuppel neben dem Querhaus der kleinen Theatinerkirche, vielleicht von Martino Lunghi d. Ä., errichten und stiftete auch das wahrhaft monumentale Gemälde der Himmelfahrt Mariä, das vom gleichen Jahre datiert und von dem trefflichen Scipione Pulzone genannt Gaetano signiert ist. In einer Inschrift am rechten Pfeiler neben der Altarnische weihte er das ganze Heiligtum der Maria Assunta, wobei er ausdrücklich hervorhob, daß 300 Jahre früher schon einer seiner Ahnen eine Kapelle zu S. Croce in Florenz im gleichen Sinne gestiftet hätte. Gegenüber wurde in einer zweiten Inschrift des 1579 verstorbenen Sohnes Francesco gedacht, der Abt von S. Maria di Staffarda gewesen war.

Mehr als vier Jahrzehnte später nahm sich der zweite Sohn dieses Mannes und seiner Gattin Cassandra Cavalcanti, der Kardinal Ottavio Bandini, Bischof von Ostia, der weiteren Ausstattung der Kapelle an. Im Jahre 1629, einen Monat vor seinem Tode, ließ er in der rechten Nische seinen Eltern, in der linken aber sich selbst von Giuliano Finelli ein hohes Epitaph errichten, während Dominichino beauftragt wurde, die vier ovalen Medaillons in den Zwickeln der Kuppel mit alttestamentlichen Szenen auszumalen. Der Bologneser Maler verschaffte dabei seinem jungen Landsmann Algardi den Auftrag für die Stuckstatuen des Johannes Evangelista und der Maria Maddalena, die in den Rundnischen der Pfeiler aufgestellt wurden. Die Gegenstücke auf der rechten Seite, Martha und Joseph, sind vielleicht schon früher von einem ungenannten, viel weniger begabten Bildner älteren Stiles, den man vielleicht als einen Schüler des 1611 verstorbenen Camillo Mariani ansehen darf, geschaffen worden.



Abb. 240. Rom, S. Silvestro a Monte Cavallo,
Grabmal der Eltern des Kardinals Bandini

⁷⁸ Giovanni Battista Passeri, *Künstlerbiographien*, hrsg. von Jacob Heß. Leipzig und Wien 1934 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XI), S. 49 (Domenichino), S. 196 und Anm. 6 (Algardi), S. 249 und Anm. 2 (Finelli). Lione Pascoli, *Vite de pittori, scultori ed architetti*. Roma 1736, II p. 429. Der Raum wird von Titi, Ausgabe 1686, p. 256, dem Onorio Lunghi gegeben. Vincenzo Golzio hat dagegen im „Dedalo“, X, 1929, p. 171, eine Zeichnung in der Academia di San Luca, die sich auf diese Kapelle bezieht, mit Mascherino in Verbindung gebracht u. diesen als Architekten des Baues angesprochen. Die Büsten der Kardinäle Bellarmin u. Bandini sind nebeneinander abgebildet bei Muñoz, *Roma barocca*. 1. ed. (1919), p. 90/91, 2. ed. (1928), p. 110, 111. Kardinal Bandini allein in „Vita d'Arte“, Vol. XI 1913, p. 40.

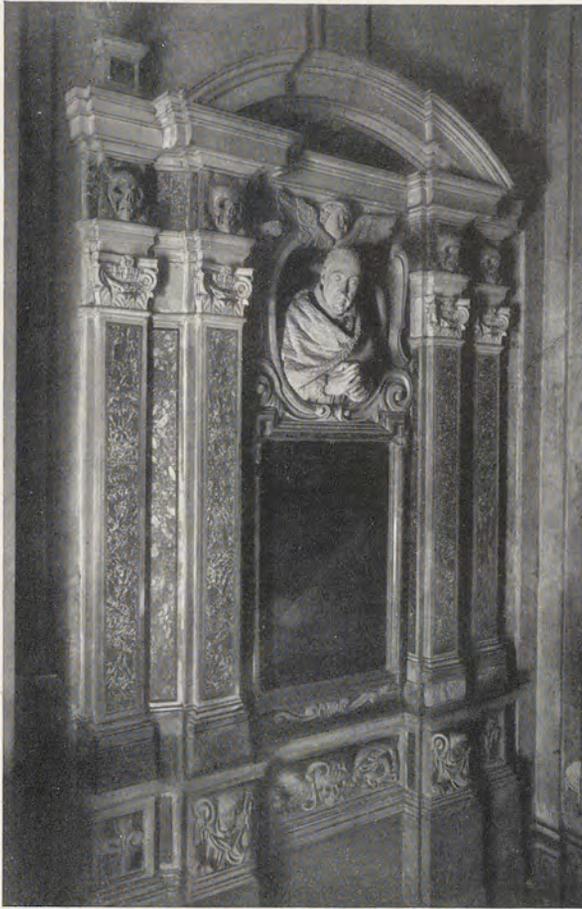


Abb. 241.

Rom, S. Maria Maggiore, Grabmal des Girolamo Manili

Der Raum als solcher stammt also noch aus der Zeit Papst Sixtus' V., und wenn er im allgemeinen auch der Chigikapelle in S. Maria del Popolo nachgeformt ist, so erinnert doch seine hohe, lichte Kuppel auch an die Cappella del Presepio in S. Maria Maggiore. Die Ausstattung von 1629 aber verteilt sich nicht nur auf mehrere Künstler, sondern zugleich auch – bei allem Einklang – auf drei verschiedene Stufen des Barockstiles, wobei sich Finelli, der Meister der Grabmäler, am konservativsten, der junge Algardi mit seinen Stuckfiguren am modernsten gibt. Dominichino mit seinen klar komponierten, frühlingsfarbenen Gemälden (wo ein helles Ultramarin am meisten hervorsteht) nimmt wie gewöhnlich eine freundliche Zwischenstellung ein, damit die Gesamthaltung der Kapelle vielleicht am meisten bestimmend. Der dunkelste und ernsteste Ton bleibt dem Altargemälde der Himmelfahrt Mariä von 1585 vorbehalten, neben dem der sanfte Barock des Bologneser Malers doppelt hell und ungeachtet seines Pathos auch heiter erscheint. Gipsweiß sind die Nischenstatuen, die Wände und die Kuppel (der erst in viel späterer Zeit eine Kassettengliederung aufgemalt worden ist). Vergoldete Stukkaturen umziehen einrahmend die Altarnische, während

die Epitaphe über dunklem Gestühl wieder heller erscheinen. Hellgrüner Serpentin verkleidet ihre Rückwände; aus gelbem Marmor sind die Rahmenleisten der schwarzen Inschrifttafeln; die schwarz eingefassten Pilasterfüllungen haben die Farbe von Goldlack; die gekreuzten Knochen, welche die unteren Konsolen verzieren, heben sich von Rosa ab. Das Übrige ist zumeist weiß: der helle Gesamtton, der in den Jahrzehnten um 1600 an den römischen Grabmälern herrschte, hat sich unverändert erhalten, so wie auch der Aufbau der aufgehängten Tafeln und ihre etwas kleinliche Ornamentik konservativ erscheinen. Auch die Porträtbüste des Kardinals ist von Giuliano Finelli der sieben Jahre älteren des Bellarmin nachgebildet worden, so persönlich ihr Ausdruck und noch mehr der schlichte und warmherzige des Elternpaares auch erscheinen mag. Und doch ist die Gesamtwirkung der Denkmäler neuartig und für die Zukunft bedeutsam. Die Zwillingsepitaphe, die sich bis auf die Büsten wie Spiegelbilder gleichen, nehmen die entsprechenden Plätze ein wie die wahrscheinlich schon im ursprünglichen Zustand in Pyramidenform gegebenen Grabmäler der Brüder Chigi in dem von Raffael entworfenen Raum in S. Maria del Popolo; und auch die Nischenstatuen und Zwickelgemälde haben dort ihre Vorläufer. Aber während die Renaissance noch allen Teilen die volle Selbständigkeit zugestanden und eine Zusammenfassung ihrer Kräfte in der Mitte, im Altarbild noch nicht ins Auge gefaßt hatte, ist in der Raumschöpfung des frühen Barock gerade die Dienstbarkeit der Skulpturen und Gemälde, die Konzentration ihrer Energie das Wesentliche geworden. Wie schon das Denkmal Bellarmins in seiner ursprünglichen Gestalt,

nach dem Zeugnis des Gemäldes von Sacchi, das Sockelgesims der Apsis von Gesù zu dem seinigen gemacht hatte, so haben auch die Bandini-Epitaphe gleichsam das Joch des Raumes, der sie beherbergt, auf sich genommen, indem sie sich dessen Hauptgesims unterwarfen und damit zugleich ihr Wichtigstes, die Porträtbüsten, kraftvoll unterstrichen. Durch dieses Mittel bekommt auch die Blickrichtung der drei Adoranten einen besonderen Nachdruck. Der greise Kardinal vereinigt sich mit seinen längst dahingegangenen Eltern in dem von diesen gestifteten Altarbild der zum Himmel erhobenen Mutter Gottes und senkt in diesen verheißungsvollen Grund den Anker seiner Zuversicht. Die Gesichter der Stifter sind voll gläubiger Demut, indem sie aber zugleich aus lichter Höhe herabblicken, geben sie sich auch als Herren des Raumes und als Entrückte und Verklärte zu erkennen. Die Heiligen in den Nischen aber dienen als Vermittler: näher dem Altar und näher dem Erdboden übernehmen sie das Gebet, blicken sie gleichfalls nach dem Altar, betonen sie auch durch ihre Inschriften, daß auch sie zur Mutter Gottes gehören. Und während die Zwickelgemälde *Salviatis* in der Chigi-Kapelle in sich selber ausgerundet auf das Altargemälde des Sebastiano del Piombo gar nicht achteten, hat Dominichino seinen Ahasverus, der zur ohnmächtigen Esther von seinem Throne herabeilt, seine Judith, die das Haupt des Holofernes hoch emporhält, also die Hauptfiguren der Medaillonbilder neben der Assunta des Pulzone ganz mit dieser verklammert und wie kräftige Akzente auf sie bezogen. In diesem hohen und hellen Kuppelraum rundet sich alles harmonisch um den Altar – die Stifter aber verkünden, daß diesem ewige Anbetung gebührt!

In der Bandini-Kapelle wird es klar, wie sehr Grabmäler des 17. Jahrhunderts eines entsprechenden Raumes bedürfen, um ihr Wesen voll entfalten zu können. Keineswegs immer aber haben sie einen solchen erlangen können: es gibt Beispiele, wo glaubensstarke Adoranten, in enge Nischen gebannt, die Flügel ihrer Seele nicht ausspannen oder in dunklen Kapellen verborgen zu niemandem vernehmlich reden können oder ohne Altar und Ziel im Unbestimmten verweilen müssen. Wer S. Maria Maggiore von der Rückseite, also durch den Eingang rechts neben der Tribuna betritt, der wird zur rechten Hand alsbald von zwei Grabmälern angesprochen, von denen das rechte mit ergreifender Gebärde ermahnt, bußfertig in sich zu gehen und sich vor Gott zu demütigen, während das andere durch seine Büste zum Gebete auffordert. Dieses letztere ist 1634 dem Kanonikus Girolamo Manili (Abb. 241) gesetzt worden und ähnelt in seinem Stil, z. B. in der von Rollwerk umrahmten ovalen Nische, noch den Werken des Giuliano Finelli. Das andere, dessen Inschrift den Dekan der päpstlichen Rota Clemente Merlini (Abb. 242) aus Forlì, gest. 1642, nennt⁷⁹,



Abb. 242.

Rom, S. Maria Maggiore, Grabmal des Clemente Merlini

⁷⁹ Zum Grabmal Merlini vgl. E. Hempel, Francesco Borromini. Wien 1924, S. 87/88. Lavagnino und Moschini, S. Maria Maggiore,

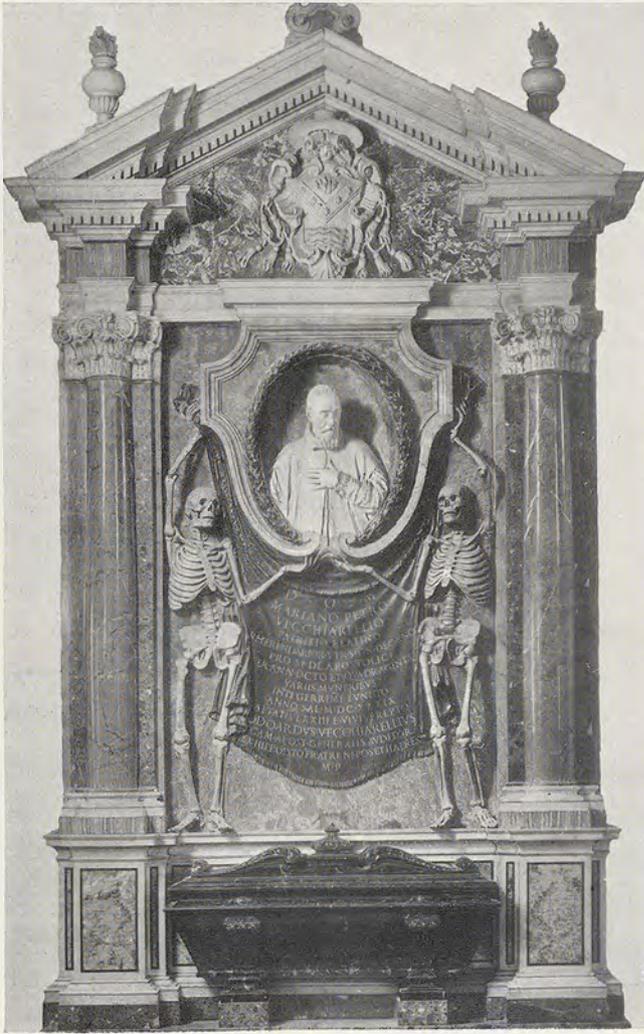


Abb. 243.

Rom, S. Pietro in Vincoli, Grabmal des M. P. Vecchiarello

lung, steht dagegen im linken Seitenschiff von S. Pietro in Vincoli das eigenartige Denkmal des Monsignore Mariano Pietro Vecchiarello (Abb. 243) aus Rieti, gest. 1639, das dessen Neffe, der Kardinal Odoardo Vecchiarello, gest. 1667, gestiftet und, nach Titi⁸⁰, ein anderer Verwandter namens Pietro, entworfen hat. Zwei neapolitanische Bildhauer sollen das Werk ausgeführt haben, was man gern auf das wahrscheinlich zum erstenmal im Rom des 17. Jahrhunderts wieder aufgenommene Motiv des bußfertig gesenkten Blickes und der gegen die Brust gepreßten Hand beziehen würde, um so mehr, als auch der auffallend schmale Kopf an Neapler Grabfiguren dieses Typus erinnert: Fabrizio Brancaccio (gest. 1576), Fabrizio Pignatelli (1609), Vincenzo Carafa (1611). Der sonstige Formenapparat ist aber vollkommen römisch: das Büstendenkmal als solches, sein Säulenaufbau mit Giebel, der Sarkophag vor dem Sockel, die Zusammenstellung bunter Marmorsorten. Auch

p. 75 mit Abb. Die 3. Ausgabe des Büchleins „Roma Ricercata“ von Fiorante Martinelli, 1658. bringt die erste, sehr ausführliche Beschreibung des Denkmals, das sich offenbar schon damals an seinem heutigen Platze befand. In der 1. Ausgabe dieses Büchleins von 1644 fehlen diese Notizen noch. Über das Grabmal Manili schweigen sich alle alten Romführer aus. Inschrift bei Forcella, XI, p. 71. Inschrift des Denkmals Merlini ebenda, p. 73. Das Denkmal Pasqualino wird von Titi in der 1. Ausgabe von 1674, p. 295, dem Bildhauer und „Architekten“ Lodovico Scalza von Perugia gegeben. Es war damals, wie es scheint, auch schon an der heutigen Stelle.

⁸⁰ Titi, Ausgabe 1686, p. 216. Inschrift bei Forcella IV p. 89 Nr. 203.

ist von keinem Geringeren als Francesco Borromini entworfen, schließt sich aber mit dem pathetischen Ernst der von Lorbeer umkränzten Bronzebüste sowie mit der dunklen Monochromie seines blutroten, aufgeregt gestreiften Marmors bis zu einem gewissen Grade auch dem Vorbild der Herzogin von Paliano in der Lateranskirche an. Bei allem Unterschied von Stil und Qualität sollen sich die beiden Denkmäler doch bewußt ergänzen. Reichlich geschmückt mit Totengebein und Sinnbildern der Verwesung, rufen beide aus halbdunkler Kapelle ein düsteres Memento mori, sagen sie zugleich aber auch den Kirchenbesuchern, wie sie sich im heiligen Raume zu verhalten haben. Aber nur der aufmerksam um sich Blickende wird diese Mahnung wirklich vernehmen; denn allzu unscheinbar ist die flache Kapelle neben dem schmalen Eingang. Ihre ganze Rückwand ist von einem breiten Renaissancedenkmal des Francesco Pasqualino, gest. 1582, eingenommen, zu dem die beiden Barockepitaphe keine Beziehung suchen. Da sie des Altars entbehren, müssen sie schon aus diesem Grunde ihre Glaubensglut den Vorübergehenden mitteilen, aber die Dämmerung gewährt diesem Begehren nur sehr bedingte Erfüllung.

In sich gekehrt, ohne Beziehung weder zu einem Altar noch überhaupt zu seiner Umge-

der zum Glück in dieser Form einmalige Einfall, die lyraförmige Kartusche von zwei stehenden, steil aufgereckten Gerippen emporhalten zu lassen, stammt natürlich aus dem Ideenkreise des Gianlorenzo Bernini, dessen Knochenmann auf dem Sarkophag von Papst Urban VIII. in St. Peter den Zeitgenossen einen so mächtigen Eindruck gemacht hatte. Diese Gerippe bilden übrigens farbige eine geschlossene Einheit mit ihrem Hintergrund und der Kartusche, die sämtlich aus demselben hellbraunen Marmor oder Jaspis gefertigt sind. Zwischen ihnen hängt schlaff ein schwarzes Bahrtuch herab, das von nun an so oft die Funktion der ehemals architektonisch gefaßten Inschrifttafel übernehmen sollte. Auch der Sarkophag ist schwarz, während die Säulen ein rötliches Lila zeigen und gefleckte graue oder grüne Gesteine für das Giebelfeld, die Pilaster usw. verwendet worden sind. Das Ganze wirkt trotz des Prunkes ziemlich freudlos und trübe, ohne daß man deswegen von bewußt ausgesuchten Farben der Trauer oder einer koloristischen Unterstützung des schwermütigen Ausdruckes sprechen dürfte. Da die Guiden des 17. Jahrhunderts das Denkmal schon am heutigen Orte nennen, hat es sich schwerlich jemals einer Gemeinschaft eingeordnet: seine Einsamkeit paßt auch gut zu seinem melancholischen, makabren Charakter.

Je tiefer indessen der Barock die römische Kirchenkunst durchdringt, desto weniger gestattet er den Grabmälern solche Absonderung. Nur wenige Schritte vom Vecchiarello-Denkmal entfernt erhebt sich in der Nachbarkirche S. Francesco a Paola ein nur wenige Jahre später entstandenes Grabmal, das besonders schlagend beweist, wie gut man gegen die Jahrhundertwende auch ein Einzeldenkmal in der Nähe eines Altars so einzubauen verstand, daß sein Platz ebenso unverrückbar festgelegt erscheint wie der des Priesters beim Meßopfer oder des Bischofsthrones an der Wand des Presbyteriums. Giovanni Pizzullo (Abb. 244), ein Priester aus Reggio in Kalabrien, hatte den Palazzo Cesarini neben S. Pietro in Vincoli erworben und vermachte ihn 1623, vor seinem Tode seinen Landsleuten, den kalabrischen Minoriten vom Orden des hl. Franz von Paola⁸¹, die bis dahin die Kirche SS. Sergio e Bacco innegehabt hatten. Die frommen Brüder siedelten darauf um und gründeten in ihrem neuen Hause ein Studienkolleg mit zugehöriger Kirche, wobei letztere später auf Kosten der Principessa Pamphili di Rossano nach Entwürfen des Giovanni Pietro Morandi in die Form gebracht wurde, die sie im großen und ganzen noch heute hat. Schon vor dieser reicheren Ausgestaltung, nämlich 1646, erhielt aber der erste Wohltäter Pizzullo von den dankbaren Mönchen ein Stifterdenkmal an der von alters her für solche Zwecke bevorzugten Stelle, nämlich an der linken Chorwand, nicht fern vom Hochaltar, dazu in engster Verbindung mit der Tür



Abb. 244. Rom, S. Francesco a Paola,
Grabmal des Giovanni Pizzullo

⁸¹ Inschrift bei Forcella, IX, p. 37. Die Entstehungsgeschichte der Kirche bei A. Nibby, Roma nell'anno 1838, Parte Prima Moderna p. 221, und G. Melchiorri, Guida metodica di Roma, 1840, p. 350. Titi erwähnt in seinen Ausgaben von 1674, 1675 und 1686 wohl die Fürstin von Rossano als Wohltäterin der Kirche, aber nicht den Pizzullo als Gründer.

zur Sakristei. Mit dieser Türe, durch welche die Geistlichen bei der Ausübung ihrer heiligen Funktionen aus und ein gehen müssen, wurde das Epitaph zu einer unlösbaren Einheit verbunden. Die schmale Säulenädikula mit der Adorantenbüste sitzt auf kräftigen Konsolen, die sich ihrerseits so schwer auf die Marmortüre stützen, daß deren Rahmen gleichsam zu Voluten ausquillt und aus diesen lange Festons wie hinausgepreßt herabhängen läßt. Das Verbindungsstück, das gleichzeitig dem Grabmal als Sockel und der Türe als Attika dient, erscheint wie ein Kampfplatz der aufstrebenden und niederpressenden Kräfte, die sich in den prachtvollen Volutenkonsolen und in dem dazwischen eingespannten Wappen wie zu einem Ringkampf miteinander verflechten. Selbst die Totenköpfe, die auch hier wieder als Zierate erscheinen, müssen sich gespenstisch anstrengen und Eulenflügel spreizen – ein Motiv, das sich oben an den Säulenkapitellen und zu Häupten des betenden Stifters wiederholt. Dieser schaut mit dem Oberkörper aus einer tiefen Nische heraus, während darunter eine hohe Inschrifttafel die Vorstellung erwecken kann, als ob er hinter dieser in ganzer Figur aufrecht stünde. Wie Bellarmin in der Apsis von Gesù, so verbindet auch dieser Geistliche durch seine kontrapostische Haltung Altar und Kirchenschiff, Klerus und Gemeinde: sein Gebet wendet sich an das Heilige, sein Blick gegen die Laienwelt. Klar und kraftvoll ist der Aufbau und recht sprechend ist die Büste; mönchisch schlicht dagegen die Farbe, die sich am eigentlichen Denkmalsgehäuse auf den ersten Zweiklang von Schwarz und Weiß beschränkt und nur im Türrahmen auch das Bunte bescheiden zu Worte kommen läßt. Die Schöpfer dieses Werkes werden von keinem der älteren Führer oder Künstlerbiographen genannt; wie gewöhnlich dürften sich ein Architekt und ein Bildhauer zusammengefunden haben. Bei der Büste könnte man an Giuliano Finelli denken – dieser war aber 1646 in Neapel tätig. Die Brüder Cosimo und Jacopo Antonio Fancelli, die im selben Jahre 1646 als junge Männer von 26 und 27 Jahren das gleich zu betrachtende Denkmal der Faustina Gottarda Ginnasa schufen, gaben dieser Dame wohl eine ähnliche Haltung, zeigen aber sonst nichts Vergleichbares. Ein freundlicher Adorant, der, seines Namens und seines ursprünglichen Rahmens beraubt, in der Sakristei von SS. Cosma e Damiano eine Zuflucht gefunden hat, ist im Wesen verwandt⁸², brächte uns aber auch nicht weiter. Erst der Kardinal Gregorio Naro in S. Maria sopra Minerva und der eine der beiden Raymondi in S. Pietro in Montorio werden vielleicht imstande sein, einige Auskunft zu erteilen.

V

Im Dezember 1935 fiel die kleine, aber schmuckreiche Kirche S. Lucia di Ginnasi einer der vielen Straßenerweiterungen zum Opfer, die das modern werdende Rom über sich ergehen lassen muß. Sie war eingebaut in jenen Palast in der Via delle Botteghe Oscure, den sich der Bologneser Kardinal Domenico Ginnasi⁸³ erbaut hatte, jener tatkräftige Mann, dessen charaktervolle Züge in der schönen Büste der Villa Borghese erhalten sind, der in jüngeren Jahren Sixtus V. bei der Ausrottung der Campagna-Räuber geholfen hatte, dann Nuntius in Madrid, endlich ein ausgezeichneter Gouverneur von Velletri gewesen war. Er starb, 89 Jahre alt, am 12. März 1639, nachdem er in seinem Testament seine Habe seiner Nichte, der Malerin Caterina Ginnasi, vermacht hatte. Diese Dame sorgte mit großem Eifer für eine würdige Ausstattung des ihr anvertrauten Gotteshauses. Der Hochaltar und ein Nebenaltar erhielten von ihr selbst, die bei Lanfranco gelernt hatte, die er-

⁸² A. Muñoz, Il gruppo di Apollo e Dafne e la collaborazione di Giuliano Finelli col Bernini, in „Vita d'Arte“, XI, 1913, Abb. p. 43. Die Büste wird hier dem Finelli zugeschrieben.

⁸³ Giulio Cantalamessa, Una scultura ignota del Bernini, in „Boll. d'Arte“, 1911, p. 81–88. In diesem Aufsatz ist nicht nur die Persönlichkeit des Kardinals Ginnasi gewürdigt, sondern sind auch alle von ihm erhaltenen Porträts abgebildet.

forderlichen Gemälde, die rechte der beiden Kapellen aber, die wie ein Querhaus dem kurzen Schiff der Kirche angefügt waren, wurde in der Weise zur Familiengrabstätte eingerichtet, daß links der Kardinal sein anspruchsvolles Denkmal erhielt, gegenüber aber seine Schwägerin, die Mutter der Caterina, Faustina Gottarda Ginnasi, beigesetzt wurde. Auch die Stifterin selbst, die im Palast sehr bald das Leben einer Nonne zu führen begann, fand 1660 in demselben Raum ihre letzte Ruhestätte.

In der langen Inschrift am Epitaph der Faustina Gottarda (Abb. 245) ist als Entstehungsjahr 1646 angegeben⁸⁴. Nur wenig früher dürfte auch das Grabmal des Kardinals geschaffen worden sein; denn die Putten, die auf den Voluten seines Sarkophags lagern, sind nach Titi (3. Aufl., 1686) und Pascoli von Jacopo Antonio Fancelli gemeißelt, der, 1619 geboren, beim Tode Ginnasis erst ein junger Mann von 20 Jahren war. Denselben alten Schriftstellern verdanken wir auch die Nachricht, daß Giuliano Finelli aus Carrara die Büste des Kardinals und die weiblichen Allegorien in den Nischen geschaffen hätte, während das Frauengrabmal gegenüber den Brüdern Fancelli (Pascoli weiß nur von Jacopo Antonio) zugefallen wäre.

Die in der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts oft zusammen, oft gemeinsam mit jenem Carraresen, fast immer aber im Gefolge der großen Meister jener Zeit, des Gianlorenzo Bernini oder des Pietro da Cortona, auftretenden Söhne des römischen Bildhauers Carlo Fancelli haben mit diesem Jugendwerk, dem Denkmal der Faustina Gottarda, wenn auch nicht ihre vollkommenste, so doch vielleicht ihre frischeste Leistung hinterlassen. Nicht besonders geschickt ist der Aufbau mit dem dreifach vorgestuftem, ungewöhnlich breiten Sockel, dem Volutensarkophag, von dem die weinenden Putten herabzurutschen drohen, endlich mit der niedrigen Ädikula, aus deren Nische die Halbfigur der gealterten Dame mit gespannter Aufmerksamkeit nach dem Altar schaut. Aber das Ganze gibt doch ein übersichtliches, charaktervolles Bild, und die Hauptfigur prägt sich ein mit dem gut beobachteten Mienenspiel der aus ihrer Andacht plötzlich aufblickenden vornehmen Kirchenbesucherin. Diese Halbfigur mit ihrem Gebetbuch und ihrem Witwenschleier, die aus der Nische wie aus einem Fenster oder richtiger wie aus einer Kirchenloge herausblickt, ist schwerlich ohne genaue Befragung der über 60 Jahre früher dargestellten Vittoria Orsini in der Aracoeli entstanden. Was aber 1582 kühn und neu war, wirkt 1646 schon ein wenig veraltet; denn der Illusionismus hatte inzwischen Fortschritte gemacht und

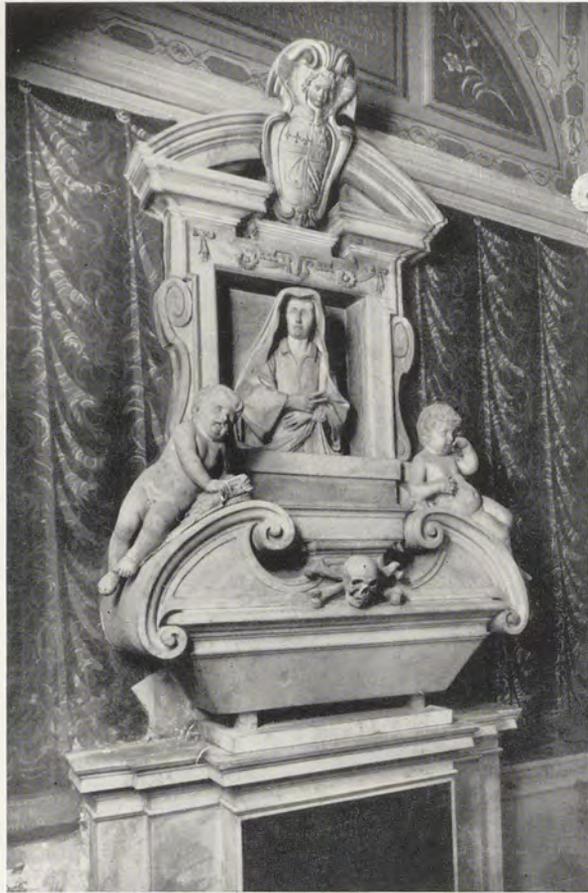


Abb. 245. Rom, ehemalige Kirche S. Lucia dei Ginnasi, Grabmal der Faustina Gottarda Ginnasi

⁸⁴ Inschrift bei Forcella, V, p. 404. Pascoli, a. a. O., p. 469, nennt Jacopo Antonio Fancelli als Künstler des Denkmals, Titi in seiner Ausgabe von 1686 diesen und seinen Bruder Cosimo. Die Hauptquelle für J. A. Fancelli ist Pascoli, Vol. II (1736), p. 467–477; für Cosimo derselbe, p. 472f.

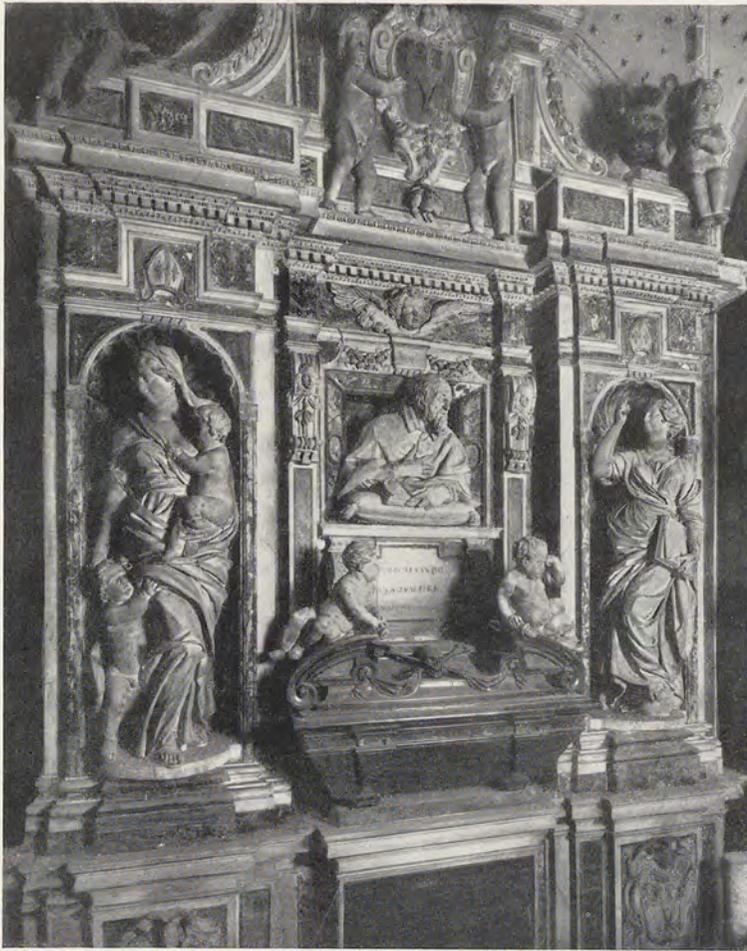


Abb. 246. Rom, ehemalige Kirche S. Lucia dei Ginnasi, Grabmal des Kardinals Domenico Ginnasi

gestühl oder hinter dem Betpult oder in ihrer Loge zur Andacht niederknieten. Was Faustina Gottarda Ginnasi noch entbehrt, das hatte bereits ihr Schwager, der Kardinal Domenico (Abb. 246), erhalten, der sich am gegenüberstehenden Grabmal so leidenschaftlich vorbeugte⁸⁵. Dieses Werk des Giuliano Finelli, zu dem Jacopo Antonio Fancelli die Putten beisteuerte, war in seinem Aufbau überladen und unruhig zerpfückt, in den Nebenfiguren zerrissen und verworren, in der Ornamentik und der Zusammenstellung der Marmorplatten auf dem Stand von ca. 1600 stehengeblieben – und doch von starker Wirkung, weil eben die Büste des Kardinals mit wirklich hinreißender Inbrunst aus den engen Grenzen des irdischen Daseins die erlösende Freiheit der Kinder Gottes suchte. Der Heilige, den er anrief, war freilich seit einer abscheulichen Restaurierung von 1901 nur ein künstlerisch nichtiger Antonius von Padua in geschmackloser Strahlenumrahmung. Die Nische, die ihn umgab, war im kleinlichen Geschmack des späten Manierismus, an den Seiten ausgelegt mit vielen geschliffenen Plättchen rötlichen und grünen Marmors – aber alles dies wurde übertönt von der plastischen und mimischen Vollkraft der Büste, die so mächtig aus der Tiefe hervorzubrechen schien, weil sie die ganze Nische nicht nur ausfüllte, sondern deren Rahmen an mehreren Stellen auch überschritt. Die suchende Anstrengung von Kopf und Schul-

Mittel gefunden, um gerade dem Logenmotiv eine viel größere Tiefenwirkung und Überzeugungskraft zu verleihen. Eine in der Mitte ihres Körpers scharf abgeschnittene Halbfigur, die auf den unteren Rand eines Nischenrahmens gestellt ist, wird gerade dann wie ein Verstoß gegen das Natürliche verletzen, wenn sie durch ihre Umgebung die Vorstellung zu erwecken sucht, daß sie wie ein lebendiger ganzer Mensch hinter einer Schranke stünde oder kniete. Nur wenn weiche Übergänge oder vermittelnde Motive die harte Grenze zwischen Menschenleib und Architektur verdecken, kann die Illusion sich einigermaßen entwickeln. Ein faltiges Gewand oder eine Decke, auch die Hände oder ein Gebetbuch können diese Vermittlung übernehmen, als besonders wirkungsvoll aber erwies sich das Motiv des Kissens, jenes Kissens, dessen sich hohe Geistliche oder Standespersonen auch im Leben zum Aufstützen ihrer Arme bedienen durften, wenn sie im Chor-

⁸⁵ G. Cantalamessa a. a. O., p. 85, Inschrift bei Forcella, V, p. 404, Viten des Giuliano Finelli bei Passeri (Ausgabe Jacob Heß), p. 246 bis 256. Pascoli, p. 432–436. Bernardo de Dominici, Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani, Tom. III, Napoli 1763, p. 158 ff.

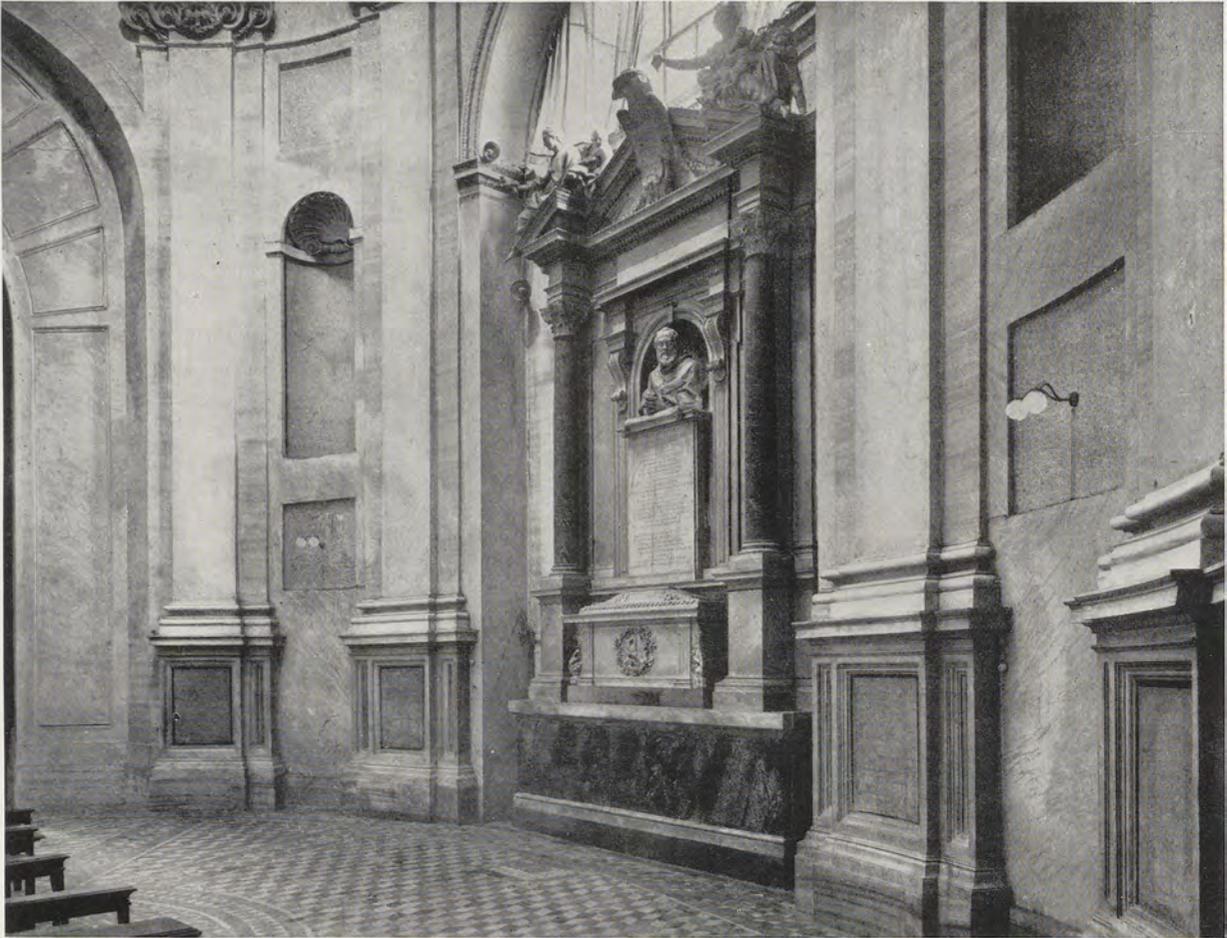


Abb. 247. Rom, S. Giovanni in Laterano, Capp. del Crocefisso mit Grabmal des Kardinals Santorio

tern wurde kräftig unterstützt durch die Bewegung der Hände, von denen die eine sich auf das Buch legte, das dem Glauben Nahrung spendet, die andere sich an die Brust preßte, um den Glauben zu bekräftigen. Diese Gebärde stammte aus Neapel, wo der Carrarese durch seine Ausbildung bei Michelangelo Naccherino und später durch eigene langjährige Tätigkeit Heimatrecht erworben hatte. Den Statuen seines Meisters, vor allem dem Fabrizio Pignatelli, hatte er selber Nachfolger geschenkt in den nach Salamanca in Spanien gelangten Porträtfiguren des Vizekönigs Conde di Monterei und seiner Gemahlin von 1636 und dem prächtigen Denkmälerpaar des Cesare und Antonino Ferraro in S. Paolo Maggiore zu Neapel von 1640. Bei der Büste des Kardinals Ginnasi aber erscheint die Inbrunstgebärde zum erstenmal in jener Verbindung mit Andachtsbuch und Kissen, die für den Rest des Jahrhunderts eine beinahe klassische Geltung behalten sollte.

Vorher hatte den Kardinälen, die sich aus ihren Grabmälern wie aus einem Betstuhl oder einer Loge gegen den Altar vorbeugen, der schlichtere Gestus des Händefaltens genügt. Zwei Kapellen sind hier besonders zu nennen, beides wichtige Marksteine in der Entwicklungsgeschichte des Barock, weil hier zum ersten Male die Grabplastik auch in dem Sinne Beziehungen zum Theater aufnimmt, als sie vorzutäuschen sucht, was nicht da ist, unseren Augen zumutet, mehr zu glauben, als sie wirklich sehen. In der einen, der Cappella del Crocefisso zu S. Giovanni in Laterano, finden wir wieder ein Werk des Giuliano Finelli, nämlich das Grabmal des Kardinals von Santa Severina



Abb. 248. Rom, S. Giovanni in Laterano,
Grabbüste des Kardinals Giulio Antonio Santorio

(Sanseverino in Kalabrien) Giulio Antonio Santorio⁸⁶; die andere ist die dem Täufer geweihte Familienkapelle der Nari zu S. Maria sopra Minerva, wo sich die Denkmäler des Kardinals Gregorio, gest. 1634, und des Ritters Giovanni Battista, gest. 1644, gegenüberstehen.

Santorio aus Caserta, ein Freund und Gesinnungsgenosse des strengsten Papstes der Gegenreformation, Pius V., Großinquisitor und Großpönitentiar, war nach 32jährigem Kardinalat 1602 verstorben, erhielt sein Grabmal (Abb. 247 und 248) in der großartigen Ovalkapelle neben dem rechten Seitenschiff der Lateranskirche aber erst einige Jahrzehnte später, indessen doch schwerlich nach 1634, da der eine der beiden in der Inschrift genannten Stifter, Paolo Emilio Santorio, Erzbischof von Urbino, selber bereits 1635 verschied. Im Büchlein des Baglione: „Chiese di Roma“, das 1639 erschien, wird diese Kapelle ausführlich erwähnt, und zwar der Raum als Schöpfung des Onorio Lunghi (was zu einer frühen Datierung des Architektonischen

zwänge, da jener Künstler bereits im Dezember 1619 starb); der Marmorkruzifixus als eine Skulptur des Stefano Maderno, gest. 1639; das Grabmal selbst aber als Arbeit des Giuliano Finelli. Diesem sehr frühen und deshalb beachtenswerten Zeugnis folgen die späteren Guiden und Künstlerbiographien. Interessant ist dabei die Bemerkung des Giovanni Battista Passeri, also eines Zeitgenossen und höchstwahrscheinlich persönlichen Bekannten des Finelli: „Il ritratto del Cardinale in mezza figura, che sta inginocchiato e fa parere con artificio, che sia tutto intiero.“ Die Absicht einer Vortäuschung wird also ausdrücklich bekräftigt, und da sie offenbar den Wünschen des Zeitalters ganz besonders entsprach, auch gleich als erreicht und gelungen hingestellt. In Wirklichkeit handelt es sich bei dem Denkmal Santorio um einen frühen Versuch, der den vollen Erfolg noch nicht erringen konnte. Die ausgerundete, dunkel ausgelegte Nische und das zum ersten Male verwendete Kissen, worauf die Arme des Beters sich stützen, konnten der Illusion eines Betstuhles oder einer Loge an sich wohl günstig sein, die Ergänzung der Büste zur ganzen Figur, zumal zur Figur eines Knienden, wird der Phantasie des Betrachters aber doch sehr erschwert vor allem durch die übermäßig hohe Inschrifttafel, die wie ein antiker Cippus vor die Nische gestellt ist und sie zu drei Vierteln verdeckt. Welche Höhe eine solche Tafel haben müßte, um wirklich wie eine Schranke

⁸⁶ Filippo Gerardi, *La patriarcale basilica Lateranense*. Roma 1834, tav. XVIII. Passeri (Ausgabe Heß), S. 250. Inschrift bei Forcella, Vol. VIII, p. 51. Abb. der Büste des Kardinals in „*Vita d'Arte*“, XI, 1913, p. 41. Früheste Erwähnung des Grabmals bei Baglione, *Nove chiese* 1639, p. 121, 122.

vor einem stehenden Beter aufgefaßt werden zu können, zeigt das mindestens 12 Jahre später entstandene Grabmal des Giovanni Pizzullo in S. Francesco a Paola. Die dortige hohe Aufstellung ist für die Illusion so vorteilhaft, daß auf das Logenpolster verzichtet werden konnte, also auf jenes Attribut, das dem Kardinal Santorio zum erstenmal beigegeben worden war. Im übrigen teilen gerade diese beiden Denkmäler eine auffallende Eigenschaft: die Absage an die Farbe, die fast asketisch wirkende Beschränkung auf Weiß und Grau. In dem weiten Raum, wo der greise Großinquisitor mit dem weißen Marmorkruzifixus Zwiesprache hält, den sein Blick auf dem entfernten Säulenaltar in der tonnengewölbten Chornische sucht, glaubt man den Inhalt des Gebets und der ernstesten Gedanken dieses alten Mannes von den strengen Schwingungen des Ovals, der klar darüber schwebenden, unausgemalten Kuppel, den hoch emporstrebenden Pilasterbündeln ablesen zu können. Hier herrscht die echte Monumentalität wahrhaft groß empfundener Architektur, bei sehr spärlicher Ornamentik und noch sparsamerer Farbe. Das Sinnliche ist verblüht, dem Ewigen wird gehuldigt, aber dieses Ewige ruht freilich hinter den Vorhängen des Todes; denn auch die Kälte des Grabes ist deutlich verspürbar. Die Ädikula des Grabmales, auf dessen Sockel ein Sarkophag von auffallend klassizistischen Formen steht, sucht mit keinem ihrer Gesimse unmittelbare Beziehungen zur Kapelle, in die sie wahrscheinlich nachträglich hineingebaut worden ist. Aber ihr schlanker und herber Stil paßt doch gut in die Umgebung, wobei Einzelheiten allerdings eine gewisse Eigenwilligkeit zur Schau tragen, die von Michelangelos *Laurenziana* herzustammen scheint: die Büstennische wird von schlanken Volutenkonsolen flankiert, die unter Vermittlung von Gebälkstücken einen schmalen Architrav und darüber eine leere schmale Tafel tragen.

Zum Charakter des Santorio-Denkmal gehört die *einsame* Andacht. Wenn heute gegenüber das anspruchsvolle Denkmal für die 1860 bei Castelfidardo gefallenen päpstlichen Soldaten aufragt – ein Werk des Tenerani und seiner Genossen –, so kennzeichnet dieser Eindringling nur die plumpe Respektlosigkeit des 19. Jahrhunderts und die senile Kraftlosigkeit des späten Klassizismus, neben dem sich der des 17. Jahrhunderts doppelt selbstbeherrscht und männlich ausnimmt.

Echt römischer Sippengeist herrscht dagegen in der Cappella Nari⁸⁷ (Abb. 249 und 250), der zweiten am rechten Seitenschiff von S. Minerva sopra Minerva. Der Patrizier Fabrizio Nari, gest. 1626, hatte hier einen Familienaltar unter dem Patronat Johannes des Täufers gestiftet. Sein Sohn Bernardino hielt nicht nur das Andenken des Vaters in einem Reliefporträt fest, sondern setzte auch seinen Brüdern, die es zu besonderem Ansehen gebracht hatten, dem von Urban VIII. zum Kardinal kreierte Bischof von Rieti Gregorio, gest. 1634, und dem Malteserritter Giovanni Battista, gest. 1644, der zuerst in habsburgischen Diensten in den Niederlanden gekämpft und dann in päpstlichen hohe militärische Ämter bekleidet hatte, monumentale Wanddenkmäler mit adorierenden Büsten. Er selbst, Bernardino, der 1671 starb, schaut verwegen drapiert und mit zerwühlten Haaren aus einer mit Rollwerk umrahmten Rundnische hervor, die sich in geringer Höhe zwischen dem Altar und dem Kardinalsgrab befindet. Mehrere jüngere Mitglieder des Geschlechts und einige ihrer Gattinnen fanden bis ins 18. Jahrhundert hinein ebenfalls Aufnahme in dem Erbbegräbnis, dessen Wände allmählich das Aussehen einer Ahnengalerie annahmen.

Der brüderliche Stolz des Bernardino hat aber doch dafür gesorgt, daß in dieser Versammlung nur zwei als Hauptpersonen reden, die übrigen aber sich bescheiden unterordnen müssen. Der Grundriß der Kapelle ist ein kurzes Rechteck, das sich in der Längsrichtung der Kirche in zwei

⁸⁷ Keiner der alten Künstlerbiographen oder Romführer erwähnt das Denkmal des Kardinals Gregorio Nari. Die Inschriften bei Forcella, I, p. 494 und 497. Beschreibung der Kapelle bei Berthier, *L'Eglise de la Minerve à Rome*. Roma 1910, p. 346f. Ausführliche Erwähnung auch bei Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de' Cardinali*. Roma 1793, Tomo 6, p. 297.



Abb. 249.

Rom, S. Maria sopra Minerva, Grabmal des Kardinals Gregorio Nari

etwas schmälere Nischen fortsetzt. Der Altar steht an der Außenwand, in jeder der tonnengewölbten Nischen aber kam eines der großen Grabmäler. Der Altar war, wie gesagt, schon von Fabrizio Nari gestiftet worden und hatte von diesem ein kräftiges Gemälde mit der großfigurigen Darstellung des Titelheiligen erhalten. Auch der Freskenschmuck der Lünette darüber, der hohen Ovalkuppel und ihrer Zwickel, war schon damals, also vor 1626, von dem aus Mailand stammenden Francesco Nappi (der 1630 in Rom starb) ausgeführt worden. Vom Altar übernahmen nun die Denkmäler den Säulenaufbau und den Dreieckgiebel; was aber an jenem noch farbig gewesen war – die Säulen sind dort aus einem braunen Gestein und auch Sockel und Giebelaufsatz zeigen eine entsprechende Buntheit –, wurde an ihnen monochrom, nämlich weißer Marmor. Der Verzicht auf koloristischen Reichtum findet sich also auch in dieser Kapelle wieder, deren große Grabmäler sicherlich nach dem des Santorio und wahr-

scheinlich vor dem des Pizzullo entstanden sind. Das Todesdatum des Kardinals, der 7. August 1634, gibt einen sicheren *Terminus post*, während der Ritter Giovanni Battista, der 10 Jahre später verschied, auch erst nachträglich als Gegenstück hinzugekommen sein könnte, da sein steifes Porträt wohl von einem anderen Bildhauer herrührt und seine langatmige Inschrift den Eindruck erweckt, als ob sie nur mit Mühe in einem vorgeschriebenen Rahmen untergebracht worden wäre. Etwas anderes spricht aber doch stark für die Entstehung beider Denkmäler erst in den vierziger Jahren. Ihre Architektur stimmt nämlich in vielen Stücken wörtlich überein mit der wahrscheinlich von Bernini entworfenen Cappella Raymondi in S. Pietro in Montorio, die nach der Feststellung von Brauer und Wittkower⁸⁸ zwischen 1638 und 1648 entstanden sein muß. Die kannelierten Säulen mit dem abgesetzten unteren Drittel, die bekränzten jonischen Kapitelle, der mit Ranken geschmückte Architrav – das alles findet sich dort wieder, und auch der feine Porträtkopf des Gregorio Nari hat mit der linken Raymondi-Büste sehr vieles gemein. Da nun als ausführende Meister jenes dem Bernini in Auftrag gegebenen Werkes seine damaligen Gehilfen Francesco Baratta aus Massa und Andrea Bolgi aus Carrara genannt werden (wobei freilich die Schriftsteller des 17. Jahrhunderts über die Architektur und die Grabmäler jener Kapelle viel weniger bestimmte Angaben machen als über das von Baratta auch namentlich signierte Altarrelief), so erhalten wir wenigstens den

⁸⁸ Heinrich Brauer und Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. IX). Berlin 1931, S. 34 und 35. Eine „Vita“ des Andrea Bolgi bei Pascoli, II, p. 436–445.

Kreis, in den auch die Nari-Gräber gehören und mit der Büste des Kardinals vielleicht auch die verwandte des Pizzullo.

Doch wichtiger als die Künstlerfrage ist für unsere Untersuchung die Einordnung der Denkmäler in die Geschichte des Anbetungsmotivs und die Beurteilung ihrer Funktion im Organismus der Kapelle.

Hierzu wäre zu sagen, daß den Künstlern, welche die Familie Nari bedient haben, die Einordnung der Grabmäler in den etwas älteren Raum zwar nicht so gut gelungen ist als z. B. den Meistern der Bandini-Kapelle in S. Silvestro al Monte Cavallo, daß aber andererseits ihr Bestreben, die Bauten in den Nischen dem schon vorhandenen Altar möglichst anzupassen, zu recht vorteilhaften Ergebnissen für den modernsten Gedanken jenes Zeitalters geführt hat: die Verwandlung nämlich der Grabkapelle in ein *Theatrum Sacrum*. Was am Altar rechteckiger Rahmen für das Gemälde war, wurde an der modernisierten Ädikula der Epitaphe ein Choretto, eine Kirchenloge, wo für die dargestellten Verewigten ein Betstuhl zu dauernder Andacht aufgestellt werden konnte.

Die Inschrifttafel, die doch nur ein recht mangelhaftes Mittel zur Vortäuschung der Vorderwand eines Pultes oder einer Chorschranke gewesen war, erhielt ihren ursprünglichen Platz an dem Sockel wieder, während die untere Hälfte der Nische nun mit einem tischartigen Gegenstand ausgefüllt werden konnte, dessen Formen aber vollständig unter einem Tuchgehänge verborgen wurden. Die Halbfiguren des Kardinals und des Jerusalemritters wurden zwar immer noch auf dieses drapierte Pult gestellt, aber doch so weit zurückgeschoben, daß sie wenigstens in der Vorderansicht sehr wohl als dahinter kniend aufgefaßt werden können. Wer freilich nur vom Seitenschiff der Minerva-Kirche aus in die zwar vergitterte, aber sonst weitbogig geöffnete Kapelle hineinblickt, der kann dieser Illusion nicht teilhaftig werden, da ihn dann die Profilansicht der Denkmäler allzu genau über den wirklichen Tatbestand belehrt. Doch ein Verweilen an dieser Stelle würde gegen die Spielregel des Barocks verstoßen, die vom Betrachter erwartet, daß er nicht auf dem falschen Standpunkt, nicht vor einer unvollkommenen Ansicht verharre, sondern, die Absicht des Künstlers möglichst schnell erratend, dort die Anschauung genieße, wo die Illusion am vollständigsten zustande kommt. Von vorn gesehen, ist Gregorio Nari das erste vollkommene Bild eines römischen Kardinals, der seinem Rang entsprechend kniet, der als Fürst der Kirche einem Heiligen huldigt. Das üppige Fransentuch, das über seinen Betstuhl geschlagen ist, stand ihm als Attribut seines vornehmen Standes zu, ist aber zugleich meisterhaft zu künstlerischen Zwecken ausgenutzt worden. Es verschmilzt die Büste geschmeidig mit ihrer Umgebung, gibt



Abb. 250. Rom, S. Maria sopra Minerva
Grabmal des Malteserritters Giovan Battista Nari



Abb. 251. Rom, S. Caterina da Siena, Grabmal des Giuseppe Bonanni

dem Umriß Fülle, der Erscheinung Gravität; läßt den Faltenwurf wie eine Stromkurve der Richtung des Blickes folgen, läßt voll sich entwickeln, was am Schulterkragen als leises Geknitter begonnen hatte; es zieht den Beter wie in einer inneren Bewegung zum Altar hinüber, legt ihn mit pathetisch-barocker Gebärde Johannes dem Täufer zu Füßen. Ohne Verständnis für diese Feinheiten hat der Bildhauer des anderen Denkmals sein Vorbild recht stümperhaft nachgeahmt. So steif wie die Büste des knebelbärtigen Ritters, so ungeschickt ist auch die Draperie, die sich nur ballonartig bläht. Eine Beziehung zum Altar wird nur sehr äußerlich hergestellt durch die räumliche Nachbarschaft und die geradeaus gerichteten, gefalteten Hände. Doch so beträchtlich diese Unterschiede der Qualität auch sein mögen, viel stärker spricht die brüderliche Einheit, die sich aus der Gleichheit des Architektonischen, der Symmetrie des Figürlichen, der gemeinsamen Verklammerung mit dem Altar ergibt. Schon das 16. Jahrhundert hatte seine Grabkapellen gern nach dem Prinzip der Familie gestaltet, wo ein Paar zusammengebracht wurde, um im gegenseitigen Sichspiegeln und mit einem Dritten als Zielsetzung einen Kosmos zu veranschaulichen. In jenen Jahrzehnten um die Mitte des 17. Jahrhunderts aber, wo der Barock mit sich selber ins reine kam, wurde dieses Bündnis der Zwei um des Dritten willen nicht nur immer fester, sondern auch immer leidenschaftlicher und festlicher. Wie die Büsten der Hände bedurften, um die Glut der Herzen zu offenbaren, so bedurften die Hände der Mitwirkung einer bewegten Umrahmung, um ihrem Gebet die rauschende Begleitmusik zu sichern. Wie bizarr erscheint auf den ersten Blick das vielteilige Kartuschenwerk, in das Giuliano Finelli die Büsten des genuesischen Ehepaares Giuseppe und Virginia Prima Bonanni an dessen Grabmälern in S. Caterina da Siena a Piazza Magnanapoli (Abb. 251 und 252) hineingestellt hat⁸⁹. G. B. Passeri bezeugt ausdrücklich, daß der Meister nicht nur die Porträts gemeißelt, sondern auch den „Disegno dei due depositi, ed ornamenti della cappella“ geliefert hätte. Wie schaffen aber auch diese Kurven, die sich immer wieder auseinanderspreizen, um sich immer wieder zu finden, an dem Bilde des inbrünstigen Gebetes mit, das von dem vornehmen Paare an die verzückten Dominikanerheiligen des Altarbildes gerichtet wird! Der Ohrmuschel- und Knorpelstil, der in so üppiger Entfaltung in Rom sonst selten ist und an diesem Denkmal auch zum letzten Male auftritt, wirkt in seiner Ver-

⁸⁹ Passeri (Ausgabe Heß), p. 250. Pascoli, II, p. 430. Inschriften bei Forcella, X, p. 383; vgl. auch Muñoz, Il gruppo di Apollo e Dafne, in „Vita d'Arte“, Anno VI, Vol. XI, 1913, p. 33-44, mit Abb. auf S. 37 und 38.

bindung mit starkfarbigen, flammenden Marmorarten wie ein Ausdruck heftiger Erregung, während die Büsten selbst sich ziemlich gelassen verhalten und bezeichnenderweise eigentlich nur der zerwühlte Mantel des Mannes stärker an der allgemeinen Bewegtheit teilnimmt. Ohne daß die Einzelheiten der Komposition in Neapel Vorläufer hätten, erinnert das Ganze mit seinem Zucken und Drängen doch an die unruhige Grabplastik der südlichen Stadt, von deren barocken Kunstschöpfungen so viele ja gerade auf Giuliano Finelli zurückgehen. Die Mitteilung Passeris, daß er nach mehr als 20jähriger Abwesenheit erst 1652 endgültig nach Rom zurückgekommen wäre – wo er dann 1657 starb –, scheint durch die Inschrift am weiblichen Bonanni-Grabmal widerlegt zu werden, wo die Tochter des Paares, Giulia Piccolomini, das Jubiläumsjahr 1650 als Entstehungszeit angibt. An sich könnten die Bildwerke natürlich auch



Abb. 252. Rom, S. Caterina da Siena, Grabmal der Virginia Prima Bonanni

gemeißelt und von dort nach Rom verschickt worden sein – für das um einige Jahre ältere Grabmal des Kardinals Ginnasi bezeugt Passeri dies ausdrücklich –, nur müßte dann der Künstler die örtliche Situation sehr genau studiert haben, da die so reich umschnörkelten Epitaphe durchaus für die hohen schmalen Wandfelder der sehr flachen Kapelle erdacht zu sein scheinen und da die Büsten in die richtige Augenhöhe für ein gläubiges Zwiegespräch mit den gemalten Heiligen der Altartafel gerückt sind. Eine seltsame Tatsache gibt hierbei Rätsel auf⁹⁰. In einem in seiner Echtheit allerdings angezweifelten Briefe des Rubens an den Bildhauer François Duquesnoy vom 17. April 1640 ist unten eine quergestellte Zeichnung nach der Büste der Virginia Bonanna zu sehen, die das fleischige Gesicht der Dame sehr flämisch erscheinen läßt. Sollte dieses Porträt, das dem männlichen Gegenstück an Lebensnähe zweifellos überlegen ist, etwa auf eine ältere Skizze des in Rom so angesehenen Bildhauers aus Brüssel, der 1643 verstarb, zurückgehen, oder haben wir es mit einer Nachzeichnung aus jüngerer Zeit zu tun?

Die geringe Tiefe der Kapelle hat Finelli gezwungen, seine Epitaphe ganz dicht an den Altar heranzurücken und dadurch die Beziehungen zwischen dem körperlich vollplastischen und damit als irdisch betonten Ehepaar und den durch die Malerei in eine idealere Welt erhobenen Heiligen besonders nah und unmittelbar zu gestalten. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers, die Nischen und besonders das Kissen, auf dem die Hände der Virginia Bonanna sich kreuzen, machen die Sphäre des *Theatrum Sacrum* auch hier verspürbar; Finelli hat aber doch, vielleicht mit gutem

⁹⁰ Jacob Heß, Notes sur le sculpteur François Duquesnoy, in „Revue de l'art ancien et moderne“, 40ième année, 1936, p. 25, Fig. 5.



Abb. 253. Rom, S. Maria Maggiore, Capp. Patrizi

Takt, vermieden, das Logenmotiv gar zu drastisch und aufdringlich zu verwenden. Kurz vorher war der geniale Beherrscher aller Kunstmittel der Barockbühne und des theatermäßig organisierten Kirchen- und Kapellenraumes, Gianlorenzo Bernini, in S. Maria della Vittoria an der überkühn gestellten Aufgabe gescheitert, einen breiten und hohen, aber sehr flachen Querhausflügel in eine Wunderbühne mit beiderseitigen Proszeniumslogen zu verwandeln. Vielleicht gewarnt durch den fragwürdigen Erfolg des großen Rivalen, viel wahrscheinlicher aber nur konservativ in bewährten Traditionen wurzelnd, hat der alte und vorsichtige Praktiker nur angedeutet, wo der leidenschaftliche Eroberer ausführlich imitiert und damit eine neue Verschmelzung der Künste angestrebt hatte. Berninis Grabmäler Cornaro werden wir als großartige Überschreitungen einer Grenze kennenlernen, die eben doch unüberschreitbar war. Die Epitaphie Bonanni grüben nur in die Nachbarkunst hinüber, bleiben

dabei aber fest in Reih und Glied der altbewährten römischen Gattung der in Kapellen paarweise angeordneten Denkmäler mit Büsten.

Der Sockel, die Inschrifttafel, die ovale Nische, der Cherub, das Wappen – alles reiht sich nach hergebrachtem Muster in vertikaler Folge übereinander, und selbst die Sarkophage sind als winzige schwarze Kästen in diesem Inventar mitberücksichtigt worden. Sonst hatten solche Büstenpaare eine zur Familienkapelle erhobene Altarnische beiderseits des Eingangs gleichsam als Wächter flankiert: Solderio Patrizi (Abb. 253) hatte in dieser Weise im Jahre 1611 seinen Verwandten Patrizio, der die Kapelle gestiftet hatte, sehr wirkungsvoll neben dem majestätischen Säulenportal abkonterfeien lassen⁹¹, das einige Jahre früher aufgebaut worden war, um den Familienaltar an der Westwand des rechten Seitenschiffes von S. Maria Maggiore durch Wiederholung von dessen Formen im größeren Format ins Gewaltige zu steigern. Der junge Costanzo kam 1645 als Gegenspieler dazu. Von links aber durfte die Büste des mährischen Edelmannes Maximilian von Pernstein, der 1593 gestorben war, von einem Grabmal mit Sarkophag und Putten in die Kapelle mit hineinschauen, während innerhalb des schmalen Raumes zwei jüngere Patrizi an ihren Grabmälern auf Porträts verzichten und sich mit Inschrifttafel und Wappen begnügen mußten.

Lodovico Mattei (Abb. 254 und 255) stiftete seiner 1635 verstorbenen schönen jungen Gattin Laura Frangipani in der Familienkapelle zu S. Francesco a Ripa im Trastevere eine besonders lebendige und wahrscheinlich sehr ähnliche Büste vom Bildhauer Niccolò Menghini⁹², die aus

⁹¹ Früheste Erwähnung der Kapelle und der Grabmäler Patrizi bei Baglione, *Nove Chiese* 1639, p. 165. Älteste Abb. – mit den heutigen Ovalnischen an der Außenwand, aber ohne Büsten darin – bei Paolo de Angelis a. a. O. 1621, p. 95. Inschriften bei Forcella, XI, p. 59 und 74.

⁹² Titi, *Studio di pittura etc. nelle chiese di Roma*, 1674, p. 53; 3. Ed. 1686, p. 40. *Roma antica e moderna*, 1750, Tom. I, p. 200. Niccolò Menghini, dessen bekanntestes Werk die liegende Statue der heiligen Martina von 1634 in SS. Luca e Martina ist, war 1645–48 Principe der Accademia di San Luca und starb am 5. Dezember 1655. Vgl. Suboff im Allgem. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. XXIV.



Abb. 254. Rom, S. Francesco a Ripa,
Grabmal der Laura Mattei-Frangipani



Abb. 255.
Rom, S. Francesco a Ripa, Grabmal des Kardinals Orazio Mattei

einer Nische zum Altar hinüberblickt, aber schon durch den runden Balusterfuß, auf den sie gestellt ist, ausdrücklich die eigenen Gesetze der Bildhauerkunst betont und allzu nahe Beziehungen zum Theater ablehnt. Erst nach 1687 erhielt dieses Damengrabmal einen milden Gegenspieler in dem greisen Kardinal Orazio Mattei, dem zu Ehren dann auch die ganze Kapelle mit bunten Marmorplatten und reichen Türumrahmungen üppiger ausgestattet wurde.

In der noch heute so volkstümlichen und deshalb an Grabmälern auch so reichen Kirche S. Agostino wurde von einem ungenannten Künstler, der sich das Grabmal des Adrian Vryburch, gest. 1628, von Duquesnoy in S. Maria dell' Anima⁹³ genau angesehen haben muß, die zweite Kapelle des linken Seitenschiffes mit den Sarkophagen, Inschrifttöchern und Büsten des 1649 verstorbenen Angelo Pio (Abb. 256) aus Perugia und seines „Nipoten“ Baldassarae, gest. 1643, geschmückt⁹⁴. Trotzdem aber der apsisartige Raum zu einem Drittel von einem Altar eingenommen wird, dessen eingebauter Säulenrahmen ursprünglich eine gemalte Himmelfahrt der Maria von Guidobaldo Abbatini enthielt (zu der die noch erhaltene Engelwolke im Gewölbe die notwendige Unterstüzung bildete), scheint nur der rechte der beiden Herren an diesem Seligkeit verheißenden Wunder teilnehmen zu wollen, während der langgelockte linke gleichmütig daran vorbeisieht.

⁹³ Schmidlin, S. Maria dell' Anima, S. 498, Abb. 19. Mariette Fransolet, *Trois œuvres monumentales de François Duguesnoy*; Bulletin de l'Institut historique belge de Rome. Fasc. XV, 1935, III., p. 64–70. Heß in „Revue de l'art“, 1936, p. 23, Fig. 3.

⁹⁴ Inschriften bei Forcella, V, p. 92 und 96. Passeri (Ausgabe Heß), S. 237 und Anm. 3. Die bekannte Gruppe der Anna Selbdritt von Andrea Sansovino, die heute an Stelle des abbatinischen Assunta-Bildes den Altar schmückt, befand sich im 17. Jahrhundert im Mittelschiff unterhalb des von Raffael gemalten Jesaias. Vgl. Titi, Ausgabe 1686, p. 375, und Antonio Nibby, *Roma nell'anno 1838*, Parte I. Moderna p. 55, wo ein Bericht über die Versetzung der Gruppe Sansovinios gegeben ist.



Abb. 256. Rom, S. Agostino, Capp. Pio

In allen diesen Grabkapellen wurde der Altar von den Stifterbüsten, die symmetrisch, aber zu meist erst nacheinander aufgestellt wurden, umhütet, bewacht, angeschaut, verehrt, aber ohne Gebärden der Andacht und deshalb auch ohne Herausarbeitung theatermäßiger Züge.

Die Enthaltbarkeit, die in dieser Hinsicht gerade in der Cappella Pio auffällt, ist um so merkwürdiger, als auch dieser Raum aller-nächste Beziehungen zur Cappella Raymondi in S. Pietro in Montorio⁹⁵ (Abb. 257) aufweist, die seit langem als eines der Musterbeispiele theatermäßig komponierter Grabkapellen bekannt und berühmt ist. Nach Passeri⁹⁶ wären beide Räume von Bernini entworfen. Daß sie aber auch in der Ausführung zusammengehören, beweisen nicht nur jene kannelierten Säulen, Volutenkapitelle und be-rankten Architrave, die wir schon in der Cappella Nari betrachtet hatten, sondern auch die Balustrade und der in die Wände eingelassene Altar, dessen breiter, an den Ecken abgesetzter Segmentgiebel sehr persönlich anmutet. Wenn man Titi⁹⁷ Glauben schenken darf, so wären auch die Deckenfresken der Raymondi-Kapelle mit der Ekstase des Heiligen

Franz usw. (die heute sehr verdorben sind, aber als einziger farbiger Kontrast zu der hellen Monochromie der unteren Teile doch noch ihre Bedeutung haben) von demselben Abbatini aus Borgo Sansepolcro geschaffen, der auch in der Cappella Pio die Engelglorie gemalt hat. Mit den gleichen Worten sind aber in den beiden Kapellen sehr verschiedene Verse geformt worden. Auch als noch die gemalte Assunta Abbatinis den Altar der Pio mit verzückter Bewegung erfüllte, hat dieser doch seiner Umgebung nur sehr wenig Erregung mitgeteilt – in der Raymondi-Kapelle ist dagegen gerade die dramatische Spannung das eigentliche Thema, das mit den Mitteln des Theaters verwirklicht wird. Es ist oft genug beschrieben worden, wie der Bernini-Schüler Francesco Barratta seine große Relieftafel mit dem in Wolken schwebenden, von Engeln gehaltenen hl. Franziskus im Hintergrund einer Altarbühne so aufgebaut hat, daß davor das von links aus einem abgeblendeten Fenster einfallende Licht sein schimmerndes Spiel entfalten kann und

⁹⁵ Die Grabmäler Raymondi haben keine Inschriften. Zur Benennung der Dargestellten und zur Datierung der Kapelle auf 1638–48 vgl. Brauer-Wittkower a. a. O., Textband, S. 34 und 35; vgl. ferner Giovanni Giacomo de Rossi, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma*, tav. 8 e 9. Frascchetti, *Bernini*, p. 88 und 89. E. Lavagnino, *S. Pietro in Montorio (Le Chiese di Roma Illustrate)*, p. 44–47. A. Muñoz, in „*Rassegna d'Arte*“, 1916, p. 216. Muñoz, *Roma barocca*. 1. Ed. 1919, p. 127; 2. Ed. 1928, p. 147 (Würdigung der Kapelle, p. 128 resp. 148). Magni, *Il barocco a Roma, Parte I*, tav. 96.

⁹⁶ Passeri (Ausgabe Heß), p. 237 (cappella Pio) und 310 (cappella Raymondi).

⁹⁷ Titi, 1. Ausgabe 1674, p. 42. Passeri (Ausgabe Heß), S. 310, nennt Romanelli als Maler. Abbatini, der einer der treuesten Gehilfen des Bernini war, schuf auch das Deckenfresko der Cornaro-Kapelle in S. Maria della Vittoria.

dem visionären Vorgang, den der Meißel allein noch nicht mit hinreichender Überzeugungskraft schildern konnte, das echte vergeistigte Leben verleiht. Die kühne Absicht hat gewiß in den weichlichen und blutleeren Formen des Marmorarbeiters aus Massa keine vollkommene Verkörperung erhalten – daß der Altar aber auch mit dünner Stimme doch so vernehmlich zu reden und so stark zu packen vermag, das verdankt er zweifellos mit in erster Linie dem pathetischen Abstand, mit dem er sich am Ende der schmalen, langen Kapelle dem in der Kirche haltmachenden Besucher zur Schau stellt. Wo die Überredungskünste eines Theaters angewandt werden, da bedarf es auch der Distanz, um die Illusion zu erzeugen. Diese Distanz hat sich Bernini in der Raymondi-Kapelle zu verschaffen gewußt, während sie ihm bei den feststehenden Raumverhältnissen des Querhauses von S. Maria della Vittoria für seinen Altar der hl. Theres und die zugeordneten Cornaro-Büsten versagt blieb. Viel genialer in allen Einzelheiten hat deshalb das berühmtere Werk doch eine fragwürdige Gesamtwirkung, während die Raymondi-Kapelle gerade als Raum eine Meisterleistung bleibt. Die Architektur selbst schafft die Spannungen, aus denen ein Drama sich entwickeln kann. Die Ausdehnung erscheint größer, als sie wirklich ist, weil ein vielfach aufgespalteter Sockel, gebündelte Pilaster, verkröpfte Gesimse, Gewölbegurten ein sehr reiches Kräftespiel entfalten und auch die Grabmäler⁹⁸ (Abb. 258 und 259) wichtige Funktionen in der leidenschaftlichen Durchpulsung des Raumes übernommen haben. In Kopfhöhe des Beschauers stoßen die Sarkophage mit kräftigen Schrägen vor, darüber sitzen mehr zurückgeschoben klagende Putten neben den geöffneten Deckeln der Särge, in denen man die Leichname sieht; noch höher aber beugen sich die Büsten schon ganz aus der Wandtiefe heraus nach vorn, mit den Armen auf Kissen gestützt, mit den Händen das Barett haltend oder im Gebetbuch blättern. Da nun der Altar am Ende des Raumes mit seinen vollrunden Säulen und seinem kraftvollen Giebel am stärksten aus der Wand heraustritt und die volle Körperlichkeit erobert, so scheinen die Grabmäler, die im



Abb. 257. Rom, S. Pietro in Montorio, Capp. Raymondi

während die Raymondi-Kapelle gerade als Raum eine Meisterleistung bleibt. Die Architektur selbst schafft die Spannungen, aus denen ein Drama sich entwickeln kann. Die Ausdehnung erscheint größer, als sie wirklich ist, weil ein vielfach aufgespalteter Sockel, gebündelte Pilaster, verkröpfte Gesimse, Gewölbegurten ein sehr reiches Kräftespiel entfalten und auch die Grabmäler⁹⁸ (Abb. 258 und 259) wichtige Funktionen in der leidenschaftlichen Durchpulsung des Raumes übernommen haben. In Kopfhöhe des Beschauers stoßen die Sarkophage mit kräftigen Schrägen vor, darüber sitzen mehr zurückgeschoben klagende Putten neben den geöffneten Deckeln der Särge, in denen man die Leichname sieht; noch höher aber beugen sich die Büsten schon ganz aus der Wandtiefe heraus nach vorn, mit den Armen auf Kissen gestützt, mit den Händen das Barett haltend oder im Gebetbuch blättern. Da nun der Altar am Ende des Raumes mit seinen vollrunden Säulen und seinem kraftvollen Giebel am stärksten aus der Wand heraustritt und die volle Körperlichkeit erobert, so scheinen die Grabmäler, die im

⁹⁸ Die Grabmäler der Raymondi wurden von Andrea Bolgi und dem Franzosen Niccolo Sale ausgeführt. Brauer-Wittkower geben jenem die Büsten und diesem die feinen Flachreliefs an den Sarkophagen. Bolgi käme dann auch als Schöpfer der Büsten Pizzullo und Gregorio Nari in Frage. Älter als der Bühnenaltar des Bernini und Baratta in der Raymondi-Kapelle ist wahrscheinlich nur der ebenfalls von Bernini entworfene mit der Gruppe des Noli me tangere in SS. Domenico e Sisto. Vgl. Muñoz, *La scultura barocca a Roma. Rapporti col teatro*; in „Rassegna d'Arte“, 1916, p. 212, 213, 216, 217. Dieser Aufsatz von Muñoz ist eine gute erste Einführung in das Thema „Barockaltar und Bühne“, die einzige italienische Abhandlung über das Thema „Kirche und Theater“.



Abb. 258. Rom, S. Pietro in Montorio, Grabmal Raymonds, wahrscheinlich des Monsignore Francesco



Abb. 259. Rom, S. Pietro in Montorio, Grabmal Raymonds, wahrscheinlich des Monsignore Girolamo

Gedränge der Wandgliederung mit kräftiger Aufstufung alle anderen Formen überholen, auch als plastische Körper am stärksten mit jenem verbunden, während sie ihm gleichzeitig, als Teile eines theaterähnlichen Raumes, wie Proszeniumslogen einer Bühne zugeordnet sind. Die besonders feste Einheit aller arbeitenden Architekturteile wird auch durch das gleiche Material, einen leicht geäderten, weißen und hellgrauen Marmor sehr nachdrücklich betont, während die Gewölbe gerade durch ihre polychromen Fresken wie eine leichtere andere Welt darüber schweben. Mit feinem Takt hat hierbei der dirigierende Künstler das Staunen über das Wunder, welches sich auf der Altarbühne vollzieht, dem lebenden Beschauer allein überlassen, die Figuren der Grabmäler aber nicht unmittelbar daran beteiligt. Diese Büsten sollen ja über den Abbildern der Toten, die in ihren Särgen aufgedeckt werden, die Verklärung in einem Himmel des ewigen Gottesdienstes veranschaulichen. Die Ekstase des hl. Franziskus konnte für diese Seligen kein Gegenstand der Verwunderung und Erschütterung mehr sein, sondern der Geistliche mit dem Barett hatte sich der Gemeinde zuzuwenden, um sie mit lächelnder Freundlichkeit zum Nähertreten einzuladen; der andere aber mußte sich in sein Gebetbuch vertiefen, um die Gläubigen an die Pflichten der Andacht zu erinnern⁹⁹.

In ganz ähnlicher Weise, nur noch viel nachdrücklicher, fassen ihre geistlichen Pflichten die beiden Prälaten aus dem Hause Poli auf, die in der rechten Kapelle neben dem Chor der ehr-

⁹⁹ Die Raymonds stammten aus Savona in Ligurien. Die Dargestellten werden mit dem Monsignore Francesco (gest. 1638) und Girolamo (gest. 1628) identifiziert. Vgl. Giacomo de Rossi, *Disegni di vari altari etc.*, und Verzellino, *Degli uomini illustri di Savona*. Savona 1885 ff., Tom. II, p. 232. Passeri (Ausgabe Heß), S. 334, Anm. 2. Brauer u. Wittkower, S. 34, Anm. 2.

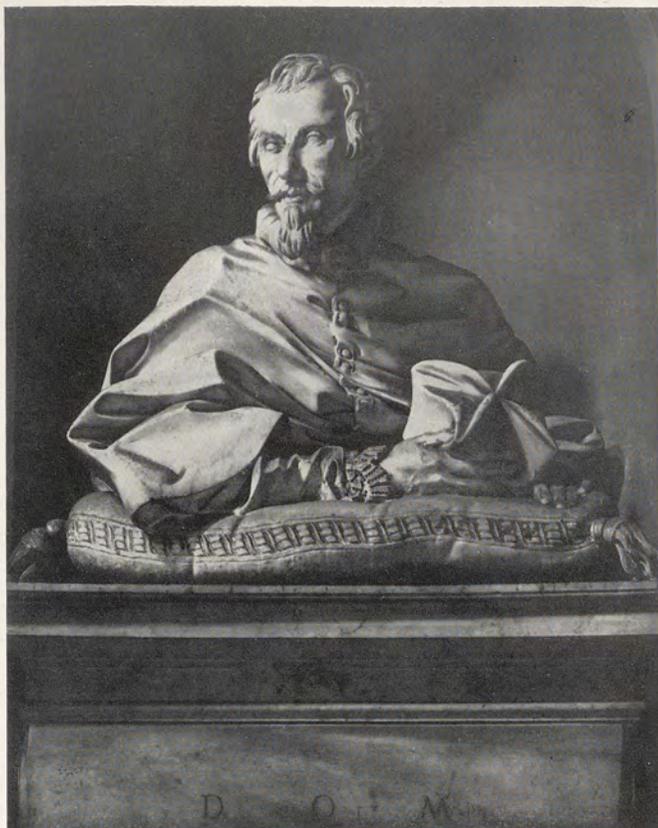


Abb. 260. Rom, S. Crisogono, Grabbüste des Gaudenzio Poli

Abb. 261. Rom, S. Crisogono, Grabbüste des Kardinals Fausto Poli

würdigen Basilika von S. Crisogono in Trastevere¹⁰⁰, welche zu Anfang des 17. Jahrhunderts auf Kosten des Kardinals Borghese von Giovanni Battista Soria erneuert worden war, ihre Grabmäler erhalten haben. Auch die Büsten dieser beiden Herren (Abb. 260 und 261) sind in halbrunden Nischen aufgestellt, auf breite Kissen gestützt, die eine mit dem Barett, die andere mit dem Gebetbuch beschäftigt. Nur schauen hier beide Geistlichen aus der Kapelle heraus, wobei der schon 1653 verstorbene Kardinal Fausto Poli eine gewisse Ferne und Zurückhaltung zur Schau trägt, während sein Neffe, der Monsignore Gaudentio, der seinem Bruder Sisinius, dem Besteller der beiden Kunstwerke, jedenfalls noch ganz gegenwärtig war, von breiter Kraft und jovialer Energie geradezu strotzend, ein unmittelbares und nahes Leben ausstrahlt. Da sich in beiden Inschriften derselbe Bruder und Neffe Sisinius als Stifter nennt, werden auch beide Porträtbüsten gleichzeitig entstanden sein, das heißt wohl nach dem Tode des jüngeren der beiden Männer, des Monsignore Gaudentio im Jahre 1679. Dazu würde gut passen, daß in den beiden ersten Auflagen des Romführers von Titi aus den Jahren 1674 und 1675 diese Grabmäler noch nicht genannt werden, während sie in der dritten Auflage von 1686 als „fatighe fatte da diversi col disegno del Bernini“ erscheinen. Da Gianlorenzo Bernini im November 1680 starb, würden sie in diesem Fall zu den letzten, noch unter den Augen des großen Meisters entstandenen Schöpfungen seiner Werkstatt gehören und, wenn auch nur von Schülerhänden gemeißelt, die mächtige optimistische Lebenskraft ihres Entwerfers auch noch unmittelbar widerspiegeln. Die breite Wucht dieser Büsten drückt alles übrige

¹⁰⁰ Titi, 3. Aufl. 1686, p. 46. Stanislao Frascetti, *Il Bernini*, Milano 1900, p. 89. Die Tübinger Dissertation von Eduard Lubowski, G. L. Bernini, Berlin 1919, eine der ganz wenigen deutschen Arbeiten, welche die Poli-Büsten in S. Crisogono erwähnt, gibt (S. 47/48) ein viel zu frühes Datum: ca. 1635. S. Inschriften der beiden Grabmäler bei Forcella II, p. 187, 188.

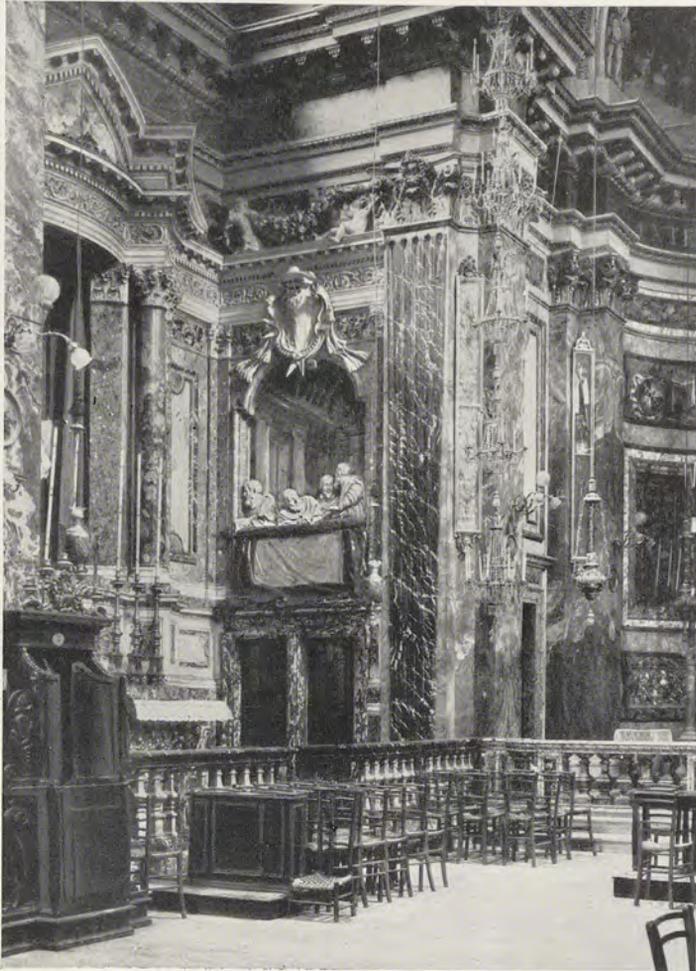


Abb. 262. Rom, S. Maria della Vittoria, Blick in die Cornaro-Kapelle

in der Kapelle zu bloßem Beiwerk herab, der schlichte Altar hat ein unbedeutendes Gemälde mit einem Mönch, der vor der Madonna kniet. Als schwere Decken hängen die Inschrifttafeln von den Nischen herab – man achtet kaum auf diese Einzelheiten, sondern nimmt nur das Bild zweier besonders kraftvoller Vertreter des geistlichen Rom der Barockzeit mit.

In der Cappella Raymondi war viel Schwierigeres gewagt worden. Und das Ergebnis streift denn auch schon – in der bühnenmäßigen Aufstellung des Altarreliefs und in dessen weichlicher Ausführung – ein wenig das Problematische. Dem Eindruck des Ganzen wird man sich aber doch willig hingeben, während die Steigerung des Themas, die wir in der berühmten Cornaro-Kapelle¹⁰¹ (Abb. 262), das heißt im rechten Querhausflügel von S. Maria della Vittoria finden, zwar durch die Kühnheit des Gesamtplanes überwältigt, durch das Mysterium, das auf der Bühne des Altars so überzeugend aufgeführt wird, be rauscht, durch die Pracht und den erlesen-

nen Geschmack der Ausstattung festlich begeistert – und dennoch nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß zwischen Absicht und Ausführung eine Kluft geblieben ist, daß ein genialer Wille hier einen Weg beschritten hat, auf dem er sein Ziel nur unvollkommen erreichen konnte. Bernini, der sich auf dem Theater ebenso zu Hause fühlte wie am Zeichentisch oder auf dem Bauplatz oder in der Bildhauerwerkstatt, hat hier alle Künste, die er beherrschte, auf einmal aufgeboten, sie aber auch auf allzu engem Schauplatz in ein Gedränge gegeneinandergebracht. Die Wand, die sich nach vorne preßt und zu einer Wunderbühne aufplatzt; der Himmelsbote, der herabgeschwebt ist, um eine hingeebene Nonne in eine überirdische Verzückung dahinsinken zu lassen; die Versinnlichung des Übersinnlichen, die Festhaltung des Verschwebenden – sind in dem Altar der hl. Theres gewiß so überzeugend gestaltet, daß die Kunstgeschichte aller Zeiten kaum etwas Ebenbürtiges aufweist. Dem Plötzlichsten ist Dauer verliehen, das Allersinnlichste ist verklärt worden – als Bernini aber auch das Licht, das immer wandernde und sich wandelnde, nicht nur einlud, sondern

¹⁰¹ Aus der überaus reichen Literatur über die Cornaro-Kapelle und den Theresen-Altar seien hier nur folgende Arbeiten genannt: Filippo Baldinucci, *Vita del cav. G. L. Bernini*. Firenze 1682, p. 30 (kommentierte Ausgabe von Alois Riegl, Wien 1912, S. 143–146). St. Fraschetti a. a. O., 1900, p. 176f. Walther Weibel, *Der Einfluß der Gegenreformation auf die Plastik Lorenzo Berninis*. Straßburg 1909, S. 38 und 39 usw. A. Muñoz in „*Rassegna d'arte*“, XVI, 1916, p. 214, 215 und 217, 218. A. E. Brinckmann, *Barockskulptur*, II. Berlin-Neubabelsberg 1919, S. 240ff. W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin 1921, S. 135–139. E. Benkard, *G. L. Bernini*. Frankfurt a. M. 1926, S. 17–20 und 40.

zu zwingen suchte, an seiner Wunderszene mitzuwirken, da überschritt er schon die Grenzen, die die Natur dem Menschen gesetzt hat. Die goldenen Strahlen, die sich von oben auf den weißen Marmor der statuarischen Gruppe niedersenken, ihm nicht nur die Folie geben, sondern auch das wirkliche Sonnenlicht, das aus einem unsichtbar angebrachten gelben Fenster eindringen soll, auf die plastische Gruppe herableiten möchten, können naturgemäß diese ihnen zugedachte Aufgabe nur zu den Stunden erfüllen, wo tatsächlich die Sonne auf das rechte Querhaus der Kirche scheint. Der gewollte Effekt kommt am ehesten in den Abendstunden zustande, am Morgen und Vormittag aber, wo die Messen gelesen werden, bleiben die Strahlenbündel gewöhnlich ohne Leben und deshalb auch ohne rechte Wirkung. Die Beleuchtungseffekte, mit denen die Regisseure auch der Barockbühne schon souverän genug zu operieren wußten¹⁰², werden von der wirklichen Sonne eben doch nur geschenkt, aber nicht auf Befehl hergegeben. Wenn schon diese Einzelheit Naturgesetze ignoriert und damit gegen die Mächte verstößt, die dem Willen des Menschen überlegen sind, so fällt das gewaltsame oder gleichgültige Verhalten zu den Dingen, die sich wandeln, noch stärker auf in der bekannten Umwandlung der Seitenwände der Kapelle in Scheinchoretti mit lebhaft an der Brüstung agierenden Insassen. Über prachtvollen Doppeltüren, die durch ihren tiefroten, weißgefleckten Glanz das Auge anziehen, scheinen sich dreischiffige Säulenhallen schräg zu öffnen. In diesen Logen sieht man an der Brüstung je vier Herren aus der venezianischen Familie Cornaro, links den Stifter Kardinal Federigo d. J.¹⁰³, seinen Vater, den Dogen Giovanni, und noch zwei andere Mitglieder des Geschlechts, rechts vier weitere Kardinäle aus derselben Familie, die wie Zuschauer beim Beginn einer Theateraufführung teils noch in lebhaftes Gespräch vertieft, teils schon dem Schauspiel zugewandt sind. Mit all den Mitteln, die der Illusionismus ausgebildet hatte, um dem Sinn des Menschen etwas vorzutäuschen – der Perspektive, der Schrägansicht, dem sogenannten malerischen Stil der Plastik –, werden flache Reliefs in tiefe Räume verwandelt, in denen sich vollrunde Gestalten zu bewegen scheinen. Diese Bewegung der vier Figuren vereinigt sich besonders im rechten der beiden Reliefs zu einem einheitlichen Strom, der aus der Tiefe kommt und im schrägen Verlauf gegen den Altar hin zu münden scheint. Nun ist aber zu beachten, daß sich diese Illusion dem Kirchenbesucher nur beim Heranschreiten vom Schiff her mitteilt. Das Relief mit den vier Kardinälen tritt immer stärker hinter dem vorderen Pfeiler des Querhauses hervor und entfaltet seine Wirkung schließlich am vollkommensten, wenn man in die Altarhöhle schon hineinschauen, aber das Schauspiel darin noch nicht wahrnehmen kann. In dieser Ansicht scheint nicht nur der Logenraum unter dem Schatten des Cornaro-Wappens die größte Tiefe zu gewinnen, sondern auch die Spannung der vier Herren ganz dem Gottesdienst oder dem heiligen Schauspiel, das sich auf dem Altar vollzieht, zu gelten. Naturgemäß aber bleibt der Besucher an diesem Punkt nicht stehen, sondern angespornt gerade durch die Aufmerksamkeit der dargestellten Zuschauer, eilt auch er voller Interesse weiter, um auch seinerseits das Mirakel mitzugenießen. Steht er nun vor dem Altar, so findet er zwar

¹⁰² Bernini selbst schildert im Juli 1665 in Paris, wie er auf einer Bühne durch Kerzenperspektive eine „unendliche Ferne“ vorgetäuscht hätte. Vgl. Chantelou, *Journal du voyage du cav. Bernin en France*, ed. L. Lalanne, Paris 1885; deutsche Ausgabe von Rose, München 1919, S. 68 und 69; vgl. ferner die Leipziger Dissertation von Joh. Bemann, *Die Bühnenbeleuchtung vom geistlichen Spiel bis zur frühen Oper als Mittel künstlerischer Illusion*, 1933, Kap. IV, besonders S. 100ff. Hans Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst*. Berlin 1939.

¹⁰³ Über die Persönlichkeit des Kapellenstifters Kardinal Federigo Cornaro d. J. gibt Ciaconius. a. a. O., Tom. IV, p. 546–551, ausführliche Nachrichten. Nach Brauer u. Wittkower, *Die Zeichnungen des G. L. Bernini*, Textband, S. 37, zogen sich die Arbeiten an der Kapelle von 1644–1651 hin. Kardinal Federigo d. J. starb (nach Ciaconius, p. 549, und nach der Inschrift im Fußboden der Kapelle) am 5. Juni 1653. Über seinem Grab wurden in Mosaik händeringende Gerippe dargestellt. Die sechs älteren Kardinäle der Familie, die auch die Grabinschrift Federigos erwähnt, lassen sich nach Ciaconius identifizieren: es waren Marco (gest. 1524), Francesco d. Ä. (gest. 1543), Andrea (gest. 1551), Alvise oder Luigi (gest. 1584), Federigo d. Ä. (gest. 1590), Francesco d. J. (gest. 1598). Vgl. dazu auch A. Muñoz, in „*Rassegna d'Arte*“, 1916, p. 218.



Abb. 263. Rom, S. Maria della Vittoria,
Büsten des Kardinals Federico Cornaro und seiner Verwandten

links noch eine zweite Loge mit plastisch vorgeführten Zuschauern und gerade unter diesen auch den im Buch lesenden, ephebenhaft idealisierten Stifter (Abb. 263). Aber die ganze Zuschauerschar wird ihm plötzlich gleichgültig neben dem überwältigenden Schauspiel. Und die Blicke der Logeninsassen gehen hier auf einmal auch am Altar vorbei gegen die tote Wand, wo sie sich im Nichts verlieren¹⁰⁴. Der ganze Raum der Kapelle schmilzt in der frontalen Ansicht zusammen und verliert jede Tiefe. Dem könnte entgegengehalten werden, daß schon die Aufgabe des Wegweisens, des Hinleitens auf den Altar für die Stifterfamilie ehrenvoll genug war, daß sie bescheiden zurückzutreten hätte, wenn das Wunder selbst sich vollzieht. Aber dem widerspricht doch die hergebrachte Zweiheit der Reliefs, von denen das inhaltlich wichtigere zunächst überhaupt unsichtbar bleibt oder richtiger nur vom Hochaltar, vom Presbyterium aus erblickt werden kann. Die Beziehungen zum Theater sind von Bernini in der

Cornaro-Kapelle so stark betont worden, daß der Besucher gar nicht anders kann, als dieses Kunstwerk auch theatermäßig anzuschauen. Gerade dann aber wird er die fehlende Tiefe des Querhausflügels als eine Negierung eben des Theaters, als Überleitung zum bloßen Bild empfinden müssen. Und bildmäßig wie ein Gemälde wirkt ja schließlich auch die ganze Umgebung des Theresenaltars, deren Farbenpracht von der Phantasie eines hochbegabten Malers geschaffen zu sein scheint, wobei an die Stelle von Pinselstrichen polierte Marmorplatten getreten sind¹⁰⁵.

Wie schwer gerade die Plastik, die körperformende Kunst, den letzten Zielen des Illusionismus dienstbar zu machen ist, beweist auch ein Vergleich der Cornaro-Logen mit ihren gemalten Vorbildern, den Zuschauergruppen in den Wandfresken der Sala dei Corazzieri im Quirinalspalast (Abb. 264). Zwischen 1611–17 von Agostino Tassi, Lanfranco und Saraceni¹⁰⁶ geschaffen, sind

¹⁰⁴ Die geringe innere Beteiligung der acht Zuschauer ist schon von A. E. Brinkmann, a. a. O., S. 241, und Max v. Boehn, Lorenzo Bernini (Künstlermonographien), 2. Aufl. 1927, S. 79, bemerkt worden.

¹⁰⁵ Weiß getönte schwarze Pilaster grenzen die Kapelle gegen den übrigen Kirchenraum ab. Die Wand um den Altar hat als Grundfarbe das Zwiebelgelb jenes „schmelzenden Steins“, den die Torlonia im 19. Jahrhundert auch für den übrigen Raum von S. Maria della Vittoria reichlich gespendet haben. Aus gelbem, geflecktem, schwarz eingefasstem Marmor sind die Decken, die von den Brüstungen der Logen herabhängen. Aus besonders schönem blutrotem, weißgeflecktem „rosso antico“ sind die Doppeltüren darunter. Die Säulen des Altars sind aus breitgeflecktem, graublauem Marmor, sog. Africano, die Pilaster daneben aus Verde antico. Der Altarsockel besteht aus feinstem weißem Marmor, der von verschiedenfarbigen rötlichen Sorten eingefasst ist. Vergoldet sind die Ranken an den Friesen. Die goldenen Strahlen im Innern des Altars lassen den polierten weißen Marmor der Figuren besonders zart erscheinen. Das Deckenfresko ist, wie schon erwähnt, von Abbatini gemalt. Flatternde weiße Stuckengel schmücken die Archivolten des Querhausbogens.

¹⁰⁶ Jacob Heß, Agostino Tassi. München 1935, Taf. III und S. 11/12. Antonio Muñoz, Roma barocca. 2. Ed. (1927), Abb. p. 87.

diese Darstellungen exotischer Gäste, die aus teppichüberhängter Loge in den Saal herabblicken, um an den Festen oder Empfängen teilzunehmen, die hier wirklich stattfinden, als Kunstwerk dem 30 Jahre jüngeren Bernini-Relief gewiß nicht ebenbürtig, in der illusionistischen Wirkung aber überlegen. Denn als Male-
 reien an hohen Wänden entziehen sich diese Bilder schon von vornherein der Kritik, die der Tastsinn an ihnen üben könnte, und ebenso der Kritik des Auges, das den Schauplatz wechseln und Dinge, die von der Seite gesehen werden wollen, auch von vorn betrachten kann. Diese Fresken bleiben eindeutig und deshalb von dauerhafter Wirkung – Bernini gibt seinen Cornari nur vorübergehend das Wort: nur in der Schrägsicht sprechen sie wirklich, sonst verhallt ihre Stimme – und die Andacht Verewigter hat sich beinahe in ihr Gegenteil, in die flüchtige Aufmerksamkeit von Theatergästen, verwandelt.

Wie gut versteht man, daß das ausschweifende Projekt des Meisters, nach dem Vorbilde dieser Cornaro-Grabbüsten auch die Königsdynastie von Frankreich in einem Nebenraum der Abteikirche von Saint Denis darzustellen, am Hofe Ludwigs XIV. keinen Anklang finden konnte¹⁰⁷. Denn die 20–25 Mitglieder des Hauses Bourbon, die Bernini „zu Fünfen oder Sechsen in Logen zusammengefaßt, als betende Figuren von verschiedener Haltung und Stimmung in geschichtlicher Reihenfolge nebeneinander, auf eine Balustrade gelehnt, auf Betkissen gestützt“, über ihren Sarkophagen aus schwarzem Marmor anordnen wollte, damit „die heiligen Ämter und Gebete der Kirche im Gesichtskreise dieser Grabstätten zelebriert würden“ – sie hätten zwar dem Motiv der ewigen Anbetung zur weitaus prunkvollsten Anwendung verholfen, die Erhabenheit des Königsgedankens aber höchstwahrscheinlich beeinträchtigt. Die große Zahl von Königen hätte noch hingehen können, aber die lebhafteste Bewegung, die dem Künstler vorschwebte, die Verteilung der Figuren in Theaterlogen, die Verschiedenheit von Haltung und Stimmung hätte der Würde der Majestät schwerlich zum Nutzen gereicht. Besonders interessant ist in jenem Gespräch, das der greise italienische Meister mit seinem französischen Begleiter Chantelou am 28. September 1665 führte, auch die Mißbilligung der Tatsache, daß die Valois-Kapelle, in der sich das Grabmal König Heinrichs II. und der Catharina Medici befand, keine Aussicht auf einen Altar hätte. Die Bourbo-

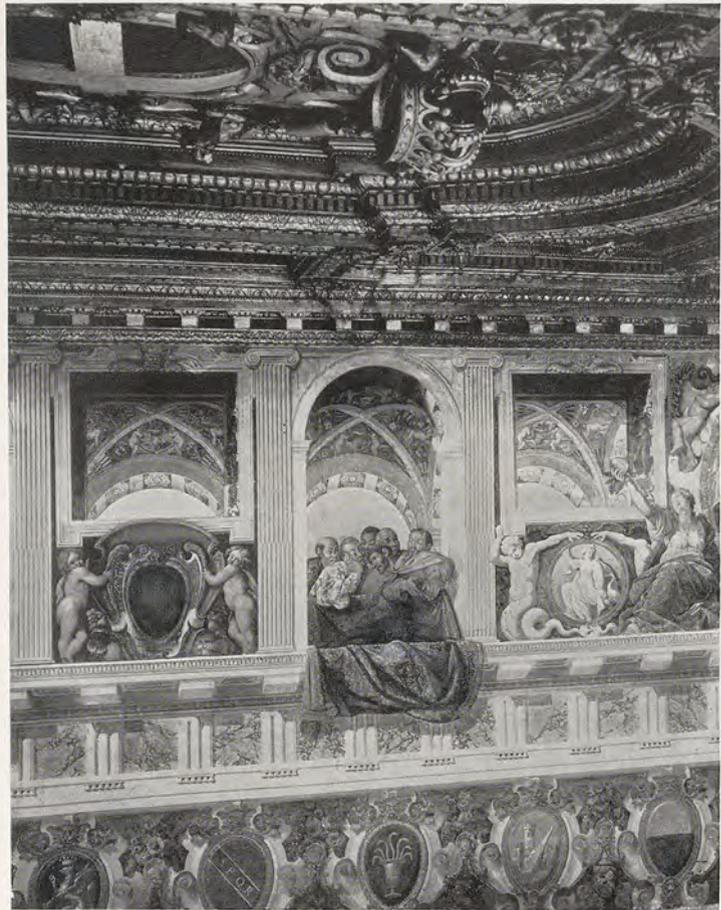


Abb. 264.

Rom, Palazzo del Quirinale, Wandgemälde in der Sala de' Corazzieri

¹⁰⁷ Gespräch Berninis mit dem Herrn von Chantelou vom 28. Sept. 1665. Tagebuch des Herrn von Chantelou, deutsch von Hans Rose, S. 243; vgl. auch Dagobert Frey, Der Realitätscharakter des Kunstwerkes, in „Festschrift für Heinrich Wölfflin“, S. 46/47. In diesem Aufsatz finden sich überhaupt wichtige Bemerkungen zum Thema unserer Arbeit.

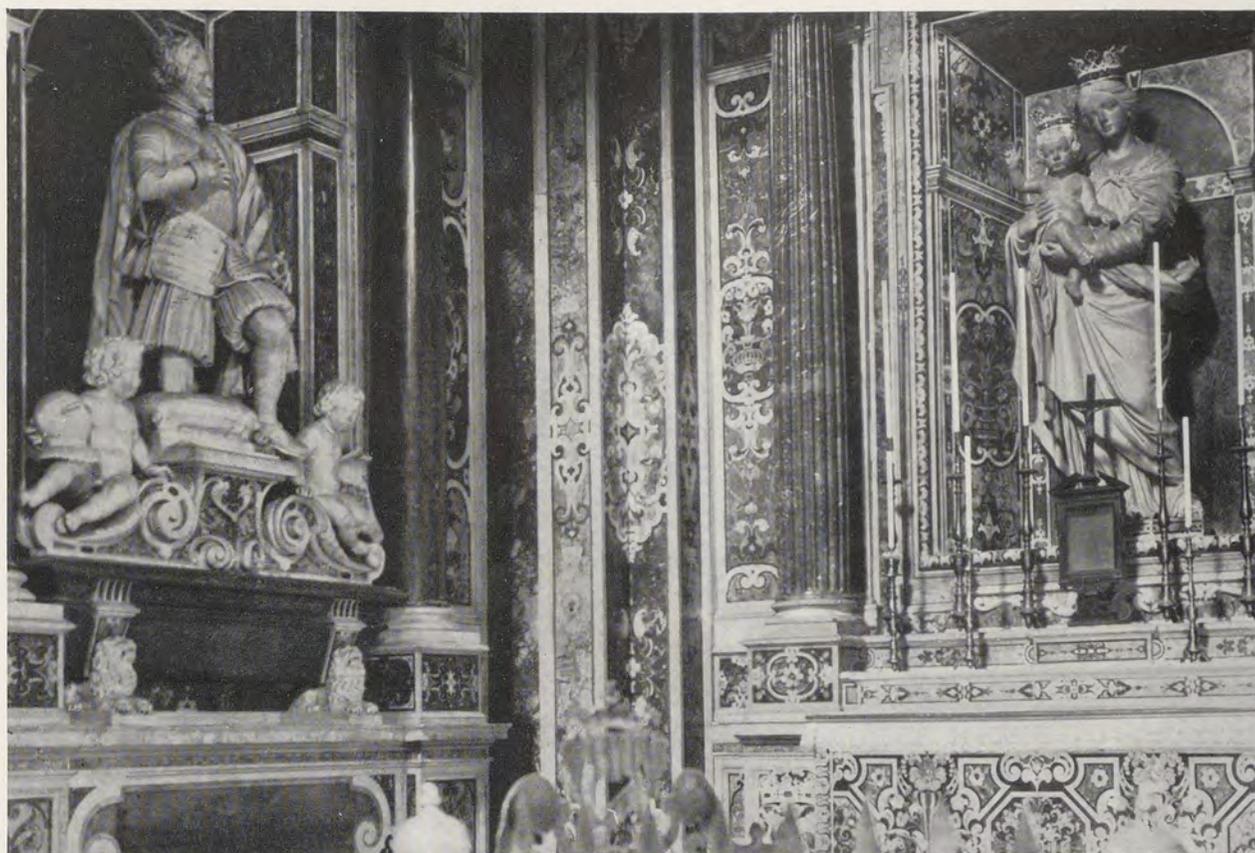


Abb. 265. Neapel, S. Paolo Maggiore (S. Gaetano); Capp. Ferrao

nengräber sollten in ihrem Sonderraum auf der anderen Seite der Abteikirche von Saint Denis so aufgestellt werden, daß die Könige unmittelbar auf den Altar des hl. Ludwig, also auf den Hochaltar der Kirche blicken konnten. Roms Auffassung von der würdigsten und vornehmsten Bestattungsweise suchte sich am Hofe des selbstbewußtesten Monarchen Europas durchzusetzen: man hörte den berühmten Meister mit Interesse und Achtung an, aber war weit entfernt, seine Vorschläge anzunehmen.

VI

Wie der gewiß nicht „geniale“, aber taktfeste Finelli die schwierige Einordnung von Grabmälern in einen ganz flachen Raum mit eindeutiger und guter Wirkung durchzuführen wußte, haben wir schon bei den Bonanni-Epitaphen in S. Caterina a Magnanapoli gesehen. Derselbe Meister hat aber auch in Neapel ein beachtenswertes Gegenbeispiel zu Berninis Cornaro-Denkmalern geschaffen: die beiden Grabstatuen der Ferrao (Abb. 265–267), die in reich geschmückter Kapelle zu einer Madonna in der Altarnische, ebenfalls wie aus Logen, hinüberschauen, indessen keineswegs mit dem lässigen Gebaren vornehmer Theaterbesucher, sondern in flammender Inbrunst niedergesunken vor der göttlich Stillen, als Ritter und treue Vasallen der höchsten Herrscherin huldigend, wie Troubadoure in barocker Pose ganz von Hingabe durchglüht. Als Stifter des üppigen echt neapolitanischen Kultraumes im linken Querhaus der Theatinerkirche S. Paolo Maggiore (S. Gaetano), vor allem aber als Stifter der beiden Grabmäler und des Marienaltars nennt sich der Principe di S. Agata Cesare Ferrao, der sich neben vielen anderen Titeln und Würden



Abb. 266.

Neapel, S. Paolo Maggiore, Grabmal des Cesare Ferrao



Abb. 267.

Neapel, S. Paolo Maggiore, Grabmal des Antonino Ferrao

auch der Abstammung von einem normannischen Helden rühmt. Ein offenbar sehr stolzer, aber auch großmütiger Herr, der nach Pascoli¹⁰⁸ Erzählung bei der Besichtigung seines 1640 gestifteten Werkes in Gegenwart des verantwortlichen Künstlers Giuliano Finelli von dessen Schüler, dem krankhaft empfindlichen und eifersüchtigen Carlo Lombardelli, mit dem Degen angefallen und verwundet wurde, dem tollen Menschen aber dies Vergehen auf Fürbitte des Meisters verzieh. Nur Pascoli nennt in diesem Zusammenhang das „bellissimo ritratto“ des „principe di S. Agata inginocchione grande quanto il vero“ als ein Werk Finellis. Sonst sind die Grabstatuen nur wenig beachtet und stets jenem andern Carraresen Giulio Mencaglia zugeschrieben worden, der die renaissancehaft ruhige, ein wenig kühle Madonna gemeißelt hat. Der Stifter ist über seinem Sarkophag in perspektivisch vertiefter Nische im Augenblick des Niederkniens dargestellt; sein rechtes Knie ruht bereits auf dem Betkissen, das linke Bein ist noch aufgesetzt, aber knickt

¹⁰⁸ Pascoli, *Vite*, II, p. 432/33. Im Gegensatz zu der ausführlichen Erzählung dieses Biographen schreibt die Neapler Führer-Literatur (Dom. Ant. Parrino, *Nuova Guida . . . di Napoli* 1751, p. 293, Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della Città di Napoli*, 1788, Tom. I, p. 217; Carlo Celano e Gio. Batt. Chiarini, *Notizie . . . della Città di Napoli*, Vol. III, 1858, p. 237/38, Gaetano Nobile, *Descrizione della città di Napoli*, Vol. II, 1863, p. 158; Salvatore Scotti, *S. Paolo Maggiore*, Napoli 1922) auch die beiden Grabmäler Ferrao dem Meister der Madonnenstatue zu, der dabei gewöhnlich statt Mencaglia (gest. 1649 in Neapel) Margagli genannt wird. Auch Ceci im *Allg. Lexikon der Bildenden Künstler* läßt in seinem Aufsatz über Mencaglia die beiden Statuen der Ferrao von diesem geschaffen sein und nennt außerdem die Jahre 1643/45 als Entstehungszeit. (Nach Ceci hätte Cesare Ferrao sich auch in Cosenza in der Kirche S. Maria in Costantinopoli im Jahre 1649 von Mencaglia darstellen lassen). Erst der Führer des Touring Club Italiano, Napoli 1938, für dessen kunsthistorischen Teil ein so ausgezeichnetes Kenner wie Aldo di Rinaldis als verantwortlich zeichnet, gibt die richtigen Benennungen. Die Inschrift am linken Grabmal lautet im wesentlichen: „Mariae Dei Pariae Virgini Singularis Caesar Ferrao de Filiis Raonis Sancta Agatae Princeps Fagnani Regulus Lutiorum et Nuci Dominus Napolitanae Urbis Regius Aedilis Reginae Venator Maior Praefectus . . . Vivens Posuit 1640.“ Die Inschrift am rechten Grabmal: „Antoninus Ferraro de Filiis Raonis In Quo Uno Exornando Habuit Virtus Aemulam Fortunam . . . E Ferraoniae Gente Splendore Lucem Natalium Hausit E Raone Northmanno Ante Annos Prope Quingentos Lunga Heroum Serie Per Rogerios Raones Godifredos Troilos Ad Antoninum Usque Deductam etc.“



Abb. 268.

Rom, S. Maria sopra Minerva, Grabmal des Kardinals Michele Bonelli

auch schon ein, um ebenfalls niederzusenken. Die rechte Hand preßt sich gegen die Brust, die linke ruht am Degen. Ein Mantel sinkt faltenreich von der linken Schulter herab, den Kürass enthüllend, den der gerüstete Principe trägt. Die besonders durch Naccherino in die Neapler Grabplastik eingeführte Pose entfaltet ihre volle Wirkung, und zwar ebenso sehr in der Frontalansicht, wo der Akt des Niederknien besonders deutlich wird, als auch von der Seite gesehen, wo der leidenschaftliche Treuschwur an die Königin des Himmels seine ganze Ausdruckspracht entfaltet. Die lange Reihe der ihre Devotion mit der Hand auf dem Herzen besiegelnden neapolitanischen Kavalier findet in Cesare Ferrao ihren glanzvollen Abschluß – für die Geschichte des Typus ist es aber von besonderer Bedeutung, daß er nicht wie seine Vorgänger für sich allein, sondern gepaart mit einem gleichgearteten Genossen kniet. Im Gegensinn sich gegenüber hat der Principe nämlich seinen Vater, Antonino Ferrao, darstellen lassen,

weniger temperamentvoll, auch ohne den faltenreichen Mantel, durch die altertümliche Halskrause auch als Mann der früheren Generation gekennzeichnet – sonst aber der eigenen Statue fast gleich, so daß der Ton, der mit dieser angeschlagen wurde, zum Akkord erweitert wird. Das Prinzip des Zweiklanges einem Dritten zuliebe, dem sowohl die Grabmäler mit Büsten als auch die mit Liegenden auf Sarkophagen schon seit so langer Zeit huldigten, dehnte erst in dieser Ferrao-Kapelle seine Herrschaft auch auf die Knienden aus. Der Dreiklang, der sich aus der Vereinigung der Rhythmen, die von den Seitenwänden ausgehen, in der mittleren Figur ergibt, wird im kleinen vorbereitet durch die an sich recht plumpen Putten, die paarweise zu Füßen der Ritter auf den Voluten der Sarkophage lagern. Indem es aber gerade Ritter sind, die mit stürmischen Gebärden einer jungen und sehr zurückhaltenden Gottesmutter huldigen, wird der Triumph des „ewig Weiblichen“ von besonders männlichen Stimmen verkündet, verklärt sich das Urprinzip alles Lebens viel glanzvoller als durch die Andacht von Priestern.

Sehr schön ist hierbei, wie die expansive Kraft der entflammten Herren durch die Nischen, die sich nach vorn erweitern, dem Raum überantwortet und zur Madonna weitergeleitet wird, die ihnen ihrerseits aus einer entsprechenden Nische mit Sanftmut entgegenkommt. Die Volutensarkophage steigern die Unruhe der leidenschaftlichen Hingabe, die gerade Standfläche der Altar-

figur unterstreicht deren göttliche Ruhe. Während der einfache Kontrast der weiß-marmornen Statuen und der schwarzen Sarkophage, Säulen und Inschrifttafel an sich etwas Strenges hat, bringen die roten und grünen Marmorplatten, mit denen die Nischen ausgelegt sind, vor allem aber die im Geschmack des Cosimo Fansaga mit weiß, rot und schwarz inkrustiertem Muster der Wände jene krause und schillernde Buntheit in den Raum, die für den Neapler Barock überhaupt charakteristisch ist, hier aber mit der funkelnden Verve der Adoranten nicht übel harmoniert¹⁰⁹.



Abb. 269. Rom, S. Alessio, Grabmal des Kardinals Giovan Francesco Guidi di Bagno

Kurz vorher, wahrscheinlich schon bald nach 1638, hatte sich in Rom in der alten Kirche S. Bonifazio und Alessio auf dem Aventin der Kardinal Giovanni Francesco Guidi di Bagno¹¹⁰ (Abb. 269) jenes Grabmal errichten lassen, dessen ruhende Figur, heute ihrer ursprünglichen Umgebung entrissen, auf üppigen Polstern, sonst aber zu ebener Erde in einer kleinen Kapelle neben dem Korridor ruht, der von der Kirche zur Sakristei führt; einem ovalen Raum, der wahrscheinlich in jenem Jahr 1768 errichtet wurde, das in einer Inschrift an der Wand gegenüber genannt wird und wahrscheinlich auch damals mit einem Lieblingsmaterial des römischen 18. Jahrhunderts, dem kostbaren hellvioletten Pavonazetto, ausgestattet wurde. Wie die Ferrao die Reihe jener Neapler Rittergrabmäler abschließen, wo man mit der Hand auf dem Herzen in ganzer Figur kniet, so liegt der Kardinal Guidi als letzter in einer noch längeren Kette römischer Prälaten halb aufgestützt auf seinem Lager, angetan mit Pontifikalgewändern, die Mitra auf dem Haupte. Die ruhenden Prälaten waren im Laufe der Zeit immer lebendiger geworden. Kardinal Michele Bonelli (Abb. 268), den Silla da Viggiù 1597 in S. Maria sopra Minerva dargestellt hatte, gleicht schon weit mehr einem nach antikischer Weise auf seiner Kline ausgestreckt ruhenden Gelehrten als einem Entschlafenen. Seine Hände ruhen nicht nur auf Büchern, sondern greifen schon in diese hinein, während der

¹⁰⁹ Den Ferrao-Denkmalern sehr ähnlich, nur viel derber und prosaischer sind zwei Grabmäler neben dem dritten Altar der Capella di S. Giacomo della Marca, d. h. der links abzweigenden Nebenkirche von S. Maria La Nuova zu Neapel. Die Inschriften fehlen hier, die beiden Herren knien ungepanzert. Der rechte ist bartlos mit merkwürdig breiten Zügen, der linke älter, hagerer, mit Knebelbart. Die Sarkophage und die Putten fehlen auch hier nicht.

¹¹⁰ Die Inschrift des Grabmals bei Forcella, VII, p. 364, die von 1768 an der Wand des Korridors der Kapelle gegenüber, p. 369. Schon in der ersten Ausgabe von Titis Führer von 1674 wird Domenico Guidi als Schöpfer des Denkmals genannt. Pascoli (1674–1744), dessen Vitenwerk zwischen 1734–37 in Rom erschien, wiederholt das mit besonderer Drastik, indem er einige Zeilen höher 1628 als Geburtsjahr jenes Neffen des Giuliano Finelli nennt. Da in der Inschrift gesagt ist, daß der 1641 verstorbene Kardinal sich sein Denkmal zu Lebzeiten gesetzt hätte, das Testament dieses Mannes, in dem er für S. Alessio Messen usw. stiftete, aber schon vom März 1638 datiert, so müßte das Grabmal, wenn es von Domenico Guidi wäre, von einem 10–13 Jährigen gemeißelt sein. Es liegt hier sicherlich eine gedankenlose Ableitung des Künstlernamens von dem Namen des Stifters vor. Der Irrtum ist aber bis in die jüngste Zeit durch die ganze Romliteratur weitergeschleppt worden. Dabei muß merkwürdigerweise zugegeben werden, daß die zugleich schwere und aufgewühlte Formensprache der Grabfigur mit dem Stil des Domenico Guidi in der Tat allerlei gemein hat. – Über die Persönlichkeit des Kardinals vgl. Ciaconius IV 571, 572 u. B. de Meester, Correspondance du Nonce. G. Fr. Guidi di Bagno [Analecta Vaticano-Belgica 2. Série] Bruxelles et Rome 1938.

aufmerkende Blick allerdings nach der anderen Seite gerichtet ist. Der 40 Jahre später verewigte Guidi di Bagno ist nun vollständig wach und aktiv geworden und durchaus von einem einheitlichen Impuls beseelt. Zu ewiger Ruhe hingestreckt, gibt er sich für immer der Andacht hin, der er auch im Leben gedient hatte. Die massige Fülle seiner Gestalt und der aufgelockerte Reichtum seiner Gewandung geben seiner Gebärde Kraft und Nachdruck, während die verdoppelten Kissen und die breite und weiche Matratze, die seinem Sarkophag aufgelagert war, die sinnliche Üppigkeit des Barock gegenüber der abstrakten und dünnen Formensprache des späten Manierismus sehr anschaulich betonen.

Eine betende Statue, aber doch noch eine liegende, keine kniende. Erst genau um die Jahrhundertmitte entschloß man sich endlich auch in Rom, jenen Grabmaltypus wieder aufzunehmen, den man 50 Jahre früher dem Kardinal Andreas von Österreich bereits zugestanden hatte. Auffallend lange haben die Kardinäle und Prälaten der Kurie gezögert, sich so darstellen zu lassen, wie es bei den Feudalherren von Neapel schon längst üblich war: in ganzer Figur kniend, mit gefalteten oder an die Brust gepreßten Händen. Kardinal Francesco Adriano Ceva¹¹¹, aus vornehmerm Piemontenser Geschlecht, „cubicularius intimus“ Urbans VIII., wurde vom Domkapitel der lateranischen Basilika, dem er angehörte, noch zu Lebzeiten durch ein solches Denkmal geehrt, und zwar im Jubiläumsjahr 1650, zu dem man ja auch die ehrwürdige Kirche durch Borromini wieder herstellen lassen. Auch das alte Oratorium des Venanzius neben der lateranischen Taufkirche (Abb. 270) wurde damals einem Restaurator übergeben, in diesem Raum aber wurde unter den prachtvollen Mosaiken des 7. Jahrhunderts, links vom erneuerten Altar, dem Kardinal gleichsam ein Pult aufgeschlagen (Abb. 271), an dem er nun für alle Zeiten den Andächtigen vorbeten und diese selbst zur Fürbitte für sich auffordern konnte. Titi berichtet, daß Carlo Rainaldi die Architektur erneuert und den Altar entworfen, während Fancelli die Bildnisse an den Grabmälern, Paolo Naldini aber die Putten gemeißelt hätte. Pascoli ergänzt diese Nachricht durch den Vornamen Fancellis, Jacopo Antonio, in Unterscheidung von dessen Bruder Cosimo. Auf der rechten Seite der Altarnische erhielt ein anderer Prälat derselben Familie ein entsprechendes Denkmal (Abb. 272), mit dem geringen Unterschied, daß hier ein bartloser Herr die Hände faltet, während auf der anderen ein Bärtiger die Hände gegen die Brust drückt. Dieser Neffe hieß ebenfalls Francesco Adriano, sein Todesjahr wird in der langen Inschrift aber nicht genannt. In dieser ist nur von einer testamentarischen Stiftung, deren verzögerten Ausführung, vom Eingreifen des Herzogs von Piemont, Karl Emanuel, der den Grafen Carlo Ottavio Ceva zum neuen Vollstrecker des Vermächtnisses ernannte, und endlich von der sehr späten Vollendung des ganzen Werkes durch die Marchesa Prudenzia Ceva die Rede.

Es scheint sich bei der Einführung dieses zweiten Denkmals (das 1675, als Titis Führer durch die römischen Kirchen zum ersten Male erschien, schon ebensogut existierte wie das andere) doch ganz wesentlich um die Befriedigung eines künstlerischen Bedürfnisses gehandelt zu haben: die Apsis mit den alten Mosaiken und mit dem neuen Altar sollte symmetrisch eingefafßt und beiderseits von betenden Prälaten behütet werden.

¹¹¹ Titi 1675, p. 232. Pascoli II, p. 469. Inschriften der Denkmäler bei Forcella VIII, p. 62–72. Passeris Mitteilung (Ausgabe Heß, S. 365), daß „il deposito del Cardinale Ceva“ nach einem disegno Borrominis geschaffen worden sei, bezieht sich schwerlich auf das figürliche Denkmal, sondern, wie eine Zeichnung in der Albertina beweist, auf die gerahmte Inschrifttafel an der linken Wand im selben Oratorium, vgl. Heß, Anm. 2 in seiner Ausgabe des Passeri, S. 365, und E. Hempel, Borromini, Fig. XXXIX, S. 126 und Text dazu S. 124. Hempel erwähnt merkwürdigerweise die figürlichen Denkmäler überhaupt nicht. Sergio Ortolani (Chiese di Roma Illustrate. Nr. 13, p. 109) bringt diese mit den Borromini-Entwürfen zusammen. Über die Persönlichkeit des 1643 zum Kardinal kreierten, 1655 verstorbenen Francesco Adriano Ceva und die Erbstreitigkeiten nach seinem Tode vgl. Ciaconius IV, p. 629. Ferner Giovanni Olivero, Memorie Storiche della città e Marchesato di Ceva. Ceva 1858. p. 102f.

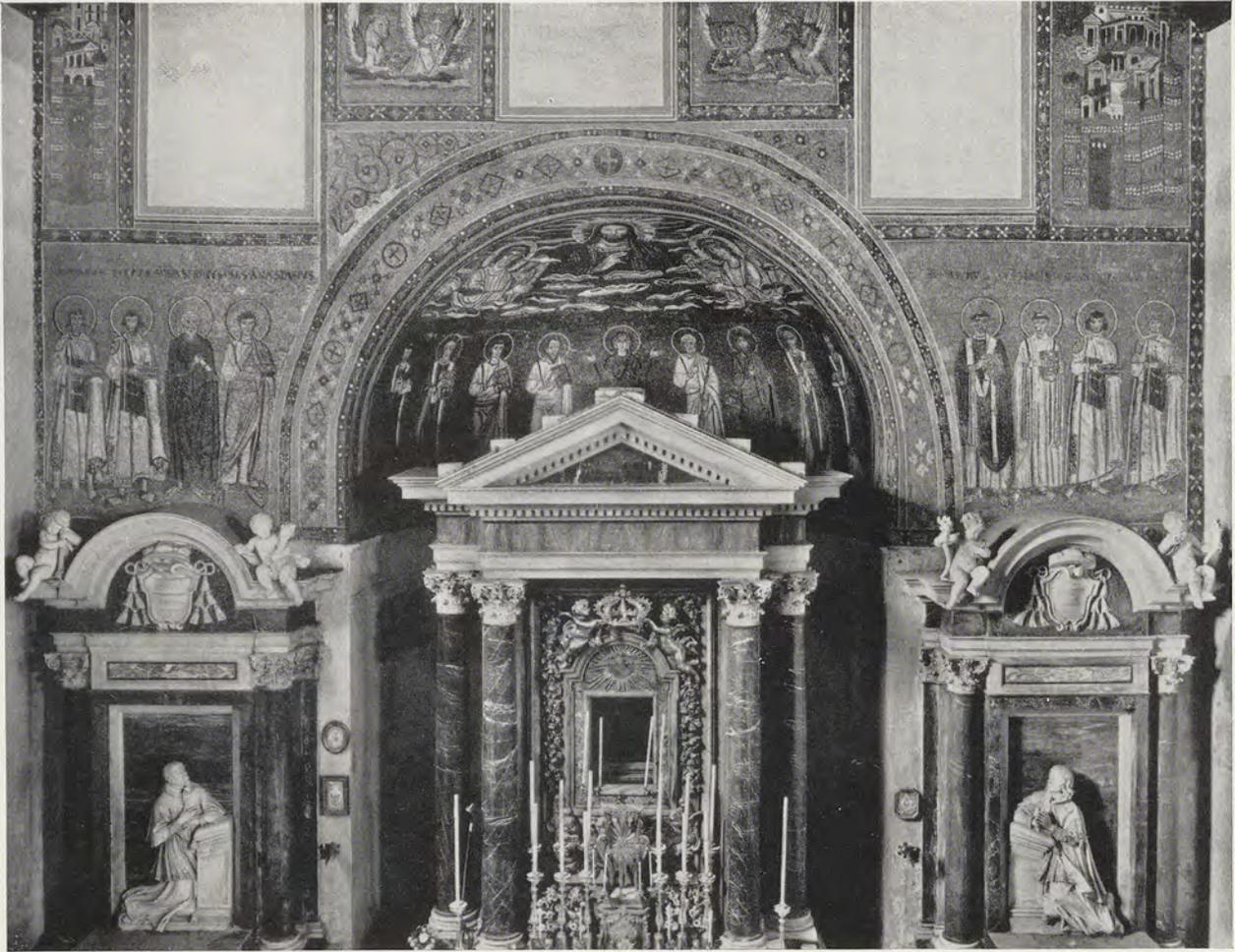


Abb. 270. Rom, S. Giovanni in Laterano, Oratorio di S. Venanzio, Altarwand

Auffallend flach schmiegen sich die Denkmäler den geraden Wänden an. Die Säulen stehen zwar vor Pilastern derselben Ordnung, treten aber dennoch nur sehr wenig vor und die weiß-marmornen Adoranten scheinen mit ihren schön geschwungenen, aber sanften und rein graphisch empfundenen Kurven eher gezeichnet oder hingeschrieben als in ihrer Körperlichkeit betont zu sein. Trotz der Einfachheit verraten diese Epitaphe aber doch einen feinsinnigen Entwerfer. Indem das Gesims des Sockels sich über der Inschrift emporschwingt, verleiht es auch dem Betenden darüber ein sichtbares „Sursum corda“, und der abschließende Giebel kann gar nicht anders, als ebenfalls diesem Schwung zu folgen und, den runden Linien des Kardinalshutes über dem Wappen angepaßt, wie mit kräftigem Baldachin den ganzen Aufbau zu bekrönen.

Daß hier ein Meister des reifen Hochbarock die Leitung gehabt hat, wird man besonders deutlich erkennen, wenn man diese schlanken Säulenepitaphe mit dem zwei Jahre später gestifteten des Kardinals Girolamo Colonna (Abb. 273) in der Hauptkirche S. Barnaba zu Marino¹¹² vergleicht, also im bekannten Weinort des Albaner-Gebirges, wo das berühmte römische Geschlecht noch heute seinen Palazzo behauptet. Die Kirche war vom Kardinal selbst gestiftet und mit guten Altargemälden ausgestattet worden. In diesem seinem persönlichen Gotteshause wollte er nun wohl

¹¹² Kardinal Girolamo Colonna, der 1622 von Urban VIII. den Purpur erhielt, stand in nahen Beziehungen zu beiden Linien des Hauses Österreich und starb am 4. Sept. 1666. Er wurde in der lateranischen Basilika zu Füßen des Colonna-Papstes Martin V. beigesetzt, vgl. Ciaconius IV, p. 567-569.



Abb. 271. Rom, S. Giovanni in Laterano,
Oratorio di S. Venanzio, Grabmal des Kardinals
Francesco Adriano Ceva

für alle Zeiten dem Volk seines Heimatortes so gegenwärtig bleiben, wie er ihm im Leben von der Kanzel aus vorgebetet haben mochte. In geistlichen Gewändern niedergekniet, faltet der noch junge knebelbärtige Herr die Hände in einem Betpult, das eher an eine Dorfkanzel erinnert und trotz seiner Marmorierung durchaus wie aus Holz erscheint. Ein Menschenalter römischer Barockkunst wird von diesem Kleinstadtdenkmal einfach ignoriert: sein volkstümlicher Dialekt entspricht der hauptstädtischen Sprache vom Jahrhundertanfang, und auch die amüsante Ornamentik ist ganz spätmanieristisch empfunden. Sehr sonderbar sind auf den Giebelfragmenten die an Denkmälern des Hauses Colonna so oft vorkommenden Sirenen: sie heben die dicken Haarsträhnen, die sie an Stelle der Beine haben, mit träger Anmut empor und enthüllen dabei seltsame Formen, die man als Schmuck eines Kardinaldenkmals kaum erwarten würde. Über den Künstler dieses Werkes ist bis jetzt nichts bekannt geworden.

Noch ein Jahr später und ein dritter römischer Kardinal kniete wieder in ganzer Figur zu ewigem Gebete nieder, aber nun auf einem Grabmal, das, von Bernini entworfen, den üppigsten kompromißlosen Hochbarock zeigt. Do-

menico Pimentel¹¹³ aus dem Hause der Grafen von Benevent, ein Spanier aus dem Neapolitanischen, der dem Predigerorden angehört hatte und deshalb auch in S. Maria sopra Minerva (Abb. 274) beigesetzt wurde, erhielt hier sein Denkmal neben jener „Porticella“ im kapellenartigen Raum an der Ostseite des linken Transept, in deren Nähe sich auch das Grab des Beato Angelico befindet. Der die Kirche durch diese Hintertür Betretende wird sofort von der Marmorpracht des künstlichen Grabhügels angesprochen und von dem Kardinal, der hoch oben auf seinem Sarkophag die Hände gegen das Innere des Kirchenraumes faltet, in diesen weitergeleitet, doch ohne daß ihm ein Altar als Ziel gezeigt würde.

Versteinerte Beter am Kircheneingang waren uns schon früher begegnet. Elena Savelli, gest. 1570, faltete ursprünglich ihre Hände neben dem Hauptportal der Lateranskirche; Clemente Merlini, gest. 1642, schlug sich bußfertig an die Brust neben jener Hintertür von S. Maria Maggiore, die auch heute noch trotz ihrer Dunkelheit mit am meisten benutzt wird. Einige Jahre nach dem Kardinal Pimentel, nämlich 1660, starb in Rom ein Patrizier von Ragusa, Paolo Gozzi (Abb. 275),

¹¹³ Vgl. Brauer und Wittkower, Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini. 1931, S. 54ff. In der Bernini- und Romliteratur ist das Denkmal Pimentel ziemlich oft abgebildet, aber gewöhnlich in einer ungünstigen Schrägansicht. So auch die große, aber wenigstens vollständige Abb. bei G. Magni, Il barocco a Roma, Parte I. Torino 1911, tav. 68. Die Inschrift an dem hohen Sockel bei Forcella, I, p. 499, und Ciacconius IV, p. 688. Sehr ungünstig beurteilt Fraschetti das Denkmal in seinem Bernini-Buch, p. 219.

der in der Nationalkirche der Dalmatiner, S. Girolamo degli Schiavoni¹¹⁴, von seinen Brüdern an der Eingangswand neben dem Portal so beigesetzt wurde, daß er wie aus einem Fenster mit den Augen gleichsam des einsamen, melancholischen Fremden über die Eintretenden hinwegblickt, den Mantel dabei fester rafft und sich in sich selbst zurückzieht. Der weiße Marmor der vor-
trefflichen Büste hebt sich ernst von dem schwarzen Rahmen und dem schwarzen Teppich ab, der herabhängend das Wappen trägt. Das Logen-
motiv scheint einen neuen Sinn erhalten zu haben: den des Blickes auf die Eitelkeit des flüchtig vor-
überhuschenden Lebens.

Dieser Gedanke an die Flüchtigkeit oder richtiger die Verflüchtigung des menschlichen Daseins scheint auch in Berninis Geist mitgewirkt zu haben, als er das prunkvolle Grabmal für die Minervakirche entwarf. Der Trauer um einen Toten war das Ganze gewidmet, und nachdrücklich genug verbirgt denn auch die Justitia, die den Reigen der begleitenden Allegorien anführt und der Figur des Kardinals durch ihre Richtung besonders zugeordnet erscheint, das schluchzende Gesicht in die aufgestützten Hände. Viel merkwürdiger aber ist, wie der gewaltige Katafalk mit Sarkophag und Trauergemeinde, der freistehend gedacht war und diesen Charakter als Freigrab auch durch den Verzicht auf jegliche Rahmung sowie durch sein mächtiges Volumen eindrucksvoll betonte, auf seine dreidimensionale Körperlichkeit dennoch verzichtend, gleichsam vor unseren Augen in die Wand hereingezogen und zum Relief verflacht wird. Neun Vorstudien, die sich zur Figur der Fides in der Leipziger Stadtbibliothek erhalten haben¹¹⁵, zeigen, nach Brauer und Wittkower, wie sich im Geist des Künstlers der freistehende Aufbau allmählich zum flachen Bilde gewandelt hat. Seltsamerweise scheint dieser



Abb. 272.

Rom, S. Giovanni in Laterano, Oratorio di S. Venanzio,
Grabmal des Monsignore Francesco Adriano Ceva

¹¹⁴ Inschrift bei Forcella III, p. 338. Bei den alten Romführern und Künstlerbiographen wird das Gozzi-Epitaph nirgends erwähnt. In der neueren Literatur wird es genannt bei Oreste Ferdinando Tencajoli, *Le Chiese Nazionali Italiane in Roma*. Roma 1928, p. 42/43. Die nähere Bezeichnung „ritenuto opera d'uno scolaro dell' Algardi“ mag das Richtige treffen, beruht aber sicherlich nur auf einer Vermutung. Das Epitaph ist zwischen dem Portal der Kirche, das von der Orgeltribüne überbaut ist, und der ersten Kapelle der rechten Seite so angebracht, daß die Kopfwendung der Büste dem dortigen Altar gelten könnte. Der Blick des Gozzi trifft diesen Altar aber nicht, sondern geht an ihm vorbei ins Unbestimmte, nach unten.

¹¹⁵ Nur zur Figur der Fides haben sich Vorstudien Berninis erhalten, vgl. Brauer und Wittkower, Taf. 39/40. Ausgeführt sind sämtliche Statuen des Denkmals bekanntlich von Gehilfen des Meisters. Der Arbeitsvorgang dürfte kaum weniger kompliziert gewesen sein als beim Grabmal des Papstes Alexander VII., dessen zugehörige Urkunden neuerdings von Golzio publiziert worden sind. Die Guiden- und Biographienliteratur vereinfacht wohl fast immer den Tatbestand. Titi nennt bereits in der ersten Ausgabe seines Führers (1674) auf S. 176 den Antonio Raggi als Schöpfer der Caritas, also der schönsten der vier Begleitfiguren. Francesco Mari soll die Justitia gemeißelt haben und Ercole Ferrata „ed altri“ wären für das übrige verantwortlich. Pascoli, I, p. 242, gibt das ganze Denkmal dem Ferrata mit Ausnahme jener beiden Allegorien, von denen er aber nur die Caritas auf S. 249 seines Werkes ausdrücklich unter den Werken Raggis aufführt. Von Baldinucci, dem bekannten Biographen Berninis, wird das Denkmal Pimentel überhaupt nicht erwähnt; ebensowenig von des Künstlers Sohn Domenico in seiner „Vita del Cavaliere Giov. Lor. Bernino“. Roma 1713.

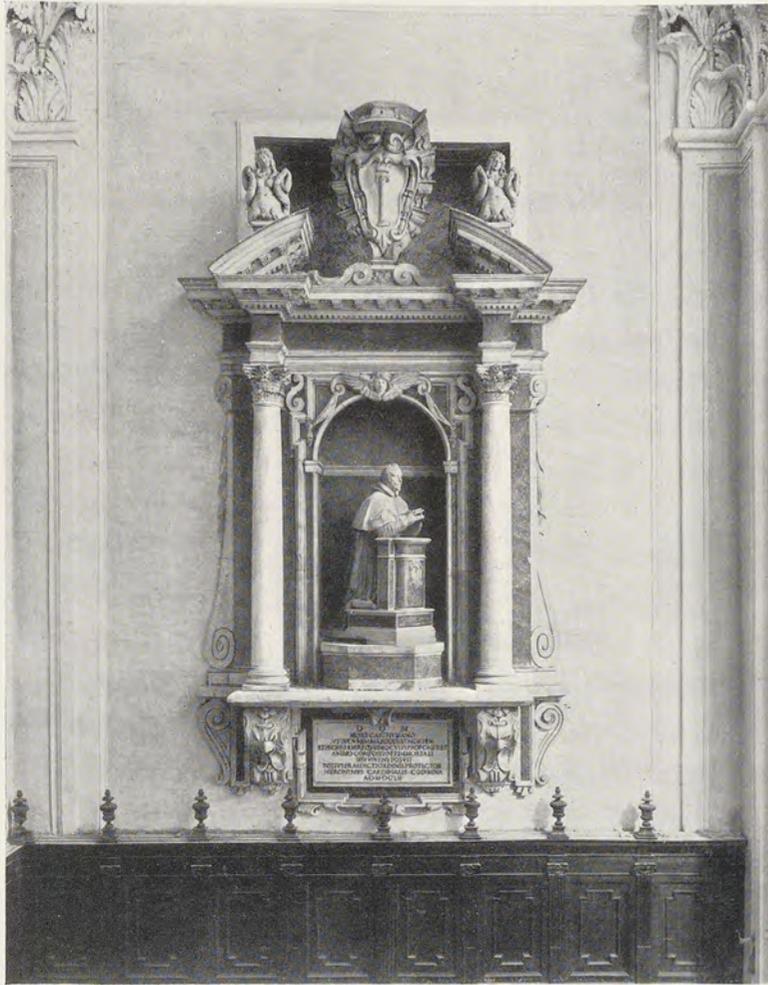


Abb. 273. Marino bei Rom, S. Barnaba, Grabmal des Kardinals Girolamo Colonna

andächtige Beter auf seinem steilen Gipfel kaum halten können: seine Demut und seine Gebrechlichkeit verlangten nach der Anlehnung an das Feste. Die Frauen zu seinen Füßen aber formen ihm nicht nur die Pyramide, deren Spitze er sein soll, sondern sie umwogen ihn auch mit Affekten, umkränzen und umrunden sein Gebäude und wirken so der Reliefwerdung, der Wandwerdung entgegen. Die Wand wird in Bewegung versetzt, um einerseits in der Höhe den Beter in die Sphäre irdischer Vornehmheit, noch mehr aber in die himmlischer Verklärung zu erheben. Zugleich aber strebt sie auch in den Kirchenraum weiter, wie ein Schiff dahinwogend mit vollen Segeln und steilem Mastbaum. Im schwarzen Marmor der architektonischen Teile zucken und wetterleuchten die weißen Adern: am Stufenbau mehr nach oben, am Sarkophag mehr nach vorne weisend. Hinter dem Denkmal aber hat die Mauer eine künstliche Marmorierung empfangen, die sich baldachinartig zuspitzt und so die Aufsteilung unterstützt.

Wenn die Testamentsvollstrecker des vornehmen spanischen Kardinals das ursprünglich freistehend geplante Grabmal zum Relief verflachen ließen, so erklärt sich dieser Verzicht möglicherweise aus Rücksichten, die gerade in Rom genommen werden mußten. Die Vollplastik war und blieb hier ein Vorrecht der Päpste. Kardinäle durften sich am ehesten noch dann der dritten Dimension bemächtigen, wenn sie sich als liegende Figuren, also gleichsam passiv darstellen ließen. Für die aktivere kniende Haltung blieb der Rückhalt an der Wand wie ein Symbol jener Abhängig-

Gärungsprozeß aber auch im ausgeführten Werk noch nicht zum Abschluß gekommen, sondern er bemächtigt sich auch des Beschauers und versetzt ihn in jenen Zwiespalt, der in anderer Weise auch die Cornaro-Kapelle mit Problematik erfüllte. Jene Fides, die in ihren Mantel gehüllt zum betenden Kardinal emporblickt, ist schon ganz mit der Fläche der Wand verwachsen, schiebt aber dennoch ihr Attribut, das langstielige Kreuz, noch hinter den Sarkophag und verschwindet in der Hauptansicht des Denkmals auch mit ihrem Gesicht hinter dessen vorspringender Kante. Noch drastischer aber läßt ihre Gegenspielerin, die behelmte Sapientia, ihren Arm, der die Schlange hält, hinter dem Fuß des Marmorsarges, dessen Körperlichkeit bestätigend, hindurchgreifen: dabei verdorrt er ins Körperlose, wird zur leeren Hülse, ja geradezu zum Schemen, welches die Realität verneint. Wäre es beim Freigrab geblieben, so hätte sich der

keit, die im Politischen durch Gehorsam, im Religiösen durch gläubige Hingabe bestätigt wurde. Den Stellvertretern Christi dagegen kam Selbständigkeit zu. Wenn auch ihre Denkmäler sich fast immer vor Wänden oder in Nischen aufbauten, so mußten doch ihre Statuen frei und herrscherlich auftreten: auf thronartigem Postament in vollrunder Majestät. Dieser Unterschied wird besonders klar, wenn wir nach dem Grabmal Pimentel das Mausoleum Alexanders VII. in St. Peter betrachten¹¹⁶ (Abb. 276).

Der sienesisische Papst aus dem Hause Chigi war einer der eifrigsten Auftraggeber Berninis gewesen. Der Meister fühlte sich infolgedessen verpflichtet, trotz seines hohen Alters

¹¹⁶ Die höchst komplizierte Entstehungsgeschichte dieses Denkmals durch Veröffentlichung der im Familienarchiv der Chigi zu Ariccia lückenlos erhaltenen Archivalien aufgeklärt zu haben, ist das Verdienst von Vincenzo Golzio, der damit über den Einzelfall hinaus auf die Arbeitsmethoden der römischen Barockplastik überhaupt Licht geworfen hat: „Documenti artistici sul Seicento nell' Archivio Chigi“ (R. Inst. d' Arch. e Storia dell' Arte). Roma 1939, p. 107–147. Kardinal Flavio Chigi hatte als Testamentsvollstrecker die Aufsicht über das Werk. Bernini

lieferte schon zu Lebzeiten des am 22. Mai 1667 verstorbenen Papstes einen Entwurf und ein eigenhändiges Modell zum Grabmal; die verschiedenen Stadien seiner Planungen spiegeln sich in den von Brauer und Wittkower auf Taf. 129, 130 und 183 veröffentlichten Zeichnungen. Für das endgültige Denkmal schuf Bernini dann eine Reihe von Zeichnungen und kleinen Modellen, für die er am 3. Oktober 1672 die letzte Zahlung erhielt. Ein sonst unbekannter Giovanni Rinaldi machte danach die großen Modelle der Statuen und auch des mächtigen Bahrtuchs, die dann von den eigentlichen Bildhauern in Stein übertragen wurden. Der Vertrag über die Lieferung der Blöcke wurde am 9. April 1672 abgeschlossen. Der breitgefleckte braune Jaspis für die große Draperie kam aus Trapani in Sizilien. Gabriele Renzi war Berninis „scalpellino“, der die Figuren im Rohen aus dem Marmor hieb. 1673 übernahm solche Vorarbeiten auch ein gewisser Tommaso Santi. Der junge Sienese Giuseppe Mazzoli verdiente sich seine ersten Lorbeeren mit der Caritas, die er nicht nur in Marmor vollendete, sondern zu der er auch selbst das Modell geschaffen hatte, alles selbstverständlich unter Berninis Aufsicht. Ein anderer junger Bildhauer, der Franzose Michel Maille, den die Römer Maglia oder Monsù Michele nannten, arbeitete seit 1675 an der Papststatue. Die feinen Ornamente an den Säumen des Pluviale und an der dreifachen Krone wurden aber 1677 einem besonderen Spezialisten, Domenico Bagiadonne, anvertraut, und der ebenfalls noch junge Pietro Balestra aus Siena gab zuletzt der Hauptfigur die glättenden Säuberungen und Polituren. An der Veritas, die von Morelli begonnen worden war, arbeitete seit dem März 1675 jener Giulio Cartari, der neben Mattia de Rossi Berninis treuester Liebblingsschüler war. Dieser selbe meißelte dann auch die Halbfiguren der Justitia und Sapientia. Das Gerippe mit dem Stundenglas wurde von Morelli in Wachs modelliert, von Girolamo Lucenti in Bronze gegossen, von Carlo Mattei (und Morelli) ziseliert, von Ottavio Venerati aufmontiert. Filippo Carcani (nicht zu verwechseln mit dem obengenannten Cartari) fügte dem Tode dann noch die Flügel an, ebenso wie auch dem Chigi-Wappen oberhalb der Nische. Dieser selbe Carcani bekam zuletzt noch den Auftrag, die ursprünglich völlig nackte Veritas mit einem Gewand zu bekleiden, das von Lucenti in Metall gegossen, von ihm selbst aber mit weißer Farbe lackiert wurde. Noch vom Januar 1679 datiert eine Maurerrechnung für das Denkmal, die wie alle übrigen Rechnungen die Kontrollunterschrift des Lorenzo Bernini und seines Gehilfen Mattia de Rossi trägt. Mit Recht hat Vincenzo Golzio darauf aufmerksam gemacht, daß schon die Tatsache, daß z. B. die Veritas von zwei verschiedenen Bildhauern in Marmor vollendet worden ist, den Beweis erbrächte, von wie untergeordneter Bedeutung diese ausführenden Hände letzten Endes wären. Schließlich hing doch alles von Bernini ab, der nicht nur die Entwürfe geliefert hatte, sondern auch sämtliche Arbeiten überwachte. Am Denkmal selbst sticht auch nur die Caritas, das Jugendwerk des begabten Mazzoli, als persönlicher geformte Figur vom übrigen ab.



Abb. 274. Rom, S. Maria sopra Minerva, Grabmal des Kardinals Domenico Pimentel

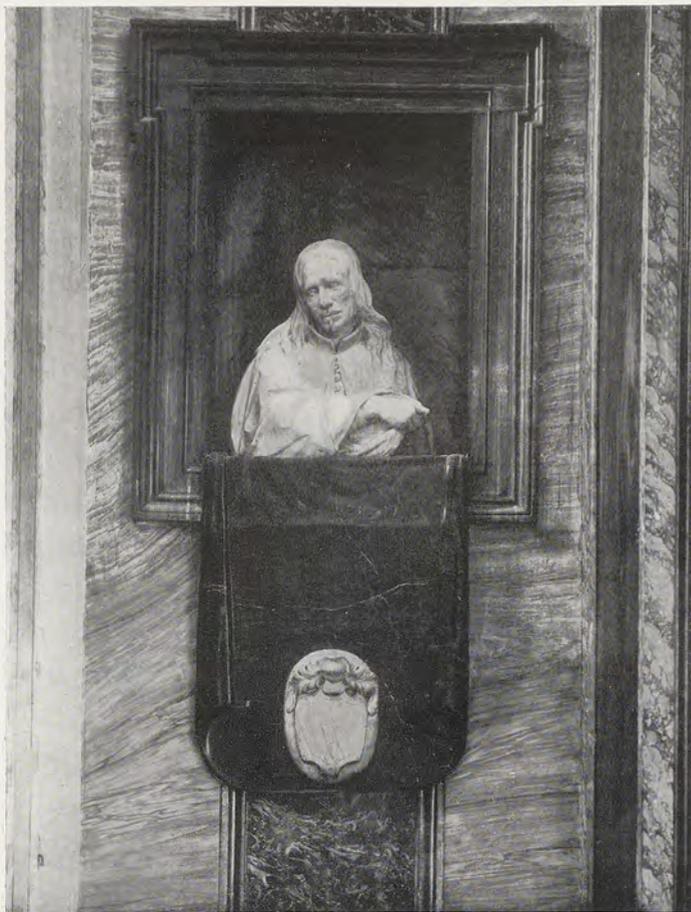


Abb. 275.

Rom, S. Girolamo de'Schiavoni, Grabbüste des Paolo Gozzi

dessen Grabmal seine ganze Kraft zu widmen. Schon zu Lebzeiten Alexanders – der am 22. Mai 1667 starb – hatte er Zeichnungen und ein eigenhändiges Modell geschaffen, die aber wohl vom ausgeführten Werk recht erheblich abwichen¹¹⁷. Denn wenn auch Alexander VII. in St. Peter begraben sein wollte, so war doch der heutige Platz für sein Denkmal noch nicht ausershen. Sein Nachfolger Clemens IX. aus dem Hause Rospigliosi hatte den Wunsch, in der Apsis von S. Maria Maggiore beige-setzt zu werden, als Gegenstück zu seinem Denkmal aber wollte er das gleichgeartete seines Vorgängers. Eine in Windsor erhaltene Zeichnung¹¹⁸ bezieht sich wohl auf diesen Plan: vor Pilastern, die ziemlich eng beieinanderstehen, erhebt sich ein Postament mit vorgewölbter Mitte; an den Ecken klagen vier Frauen; vor dem Sarkophag aber kniet frontal der barhäuptige Papst, über dem, vor schlanker Rundnische, eine flatternde Fama tubablasend seinen Nachruhm verkündet.

Nach Clemens' IX. Tode im Dezember 1669 kam der Testamentsvollstrecker Alex-

anders VII., Kardinal Flavio Chigi, wieder auf den ersten Plan zurück und erwirkte sich die Erlaubnis, dem päpstlichen Oheim das Grabmal zwischen den beiden südlichen Nebenkuppeln von St. Peter zu errichten, und zwar in der Rundnische über der kleinen Tür, die zur Piazza S. Marta führt. Zum ersten Male wurde also auch ein Papstdenkmal nicht nur neben, sondern geradezu über einer Tür aufgestellt. Da es aber dem gekrönten Nachfolger Petri doch nicht angestanden hätte, an einer Nebenpforte seines Domes etwa den Wächterdienst zu übernehmen, den der Apostel selbst nach der Volksmeinung an der Himmelpforte versieht, so wurde diese Tür, die gewöhnlich geschlossen gehalten wird, von Bernini zur dunklen Grabeskammer umgedeutet und mit jenem schweren, prunkvollen Bahrtuch überdeckt, aus dessen Falten das Gerippe des Todes herausflattert und das Stundenglas gegen den knienden Papst emporhält. An den vier Enden dieser Draperie fanden in gleicher Höhe des Eingangs auf weißgeflamtem, schwarzem Marmor jene vier Tugenden ihren Platz, die auch schon den Kardinal Pimentel beklagt hatten. *Justitia* und *Sapientia* *scheinen* allerdings nur hinter dem Grabhügel zu stehen – in Wirklichkeit handelt es sich nur um Halbfiguren. Ein Grabhügel ist es geworden, weit mehr als eine tuchüberdeckte Kammer; denn da die große Draperie aus breitgeflecktem, hellbraunem Jaspis hergestellt wurde, geriet sie außerordentlich steinschwer und verwandelte den Unterbau in eine Art von unebenem Felsplateau. Auf diesem

¹¹⁷ Baldinucci a. a. O., Firenze 1682, p. 57, und Domenico Bernini a. a. O., p. 113/114.

¹¹⁸ Brauer und Wittkower, Taf. 129/130.

erhebt sich nun wie ein Opferaltar der Sockel aus Verde Antico, auf dem Alexander VII. kniet und die Hände vor der Brust zum Gebete faltet. Der erste betende Papst in der Peterskirche: eine späte Nachahmung der Vorbilder, die Sixtus V. und Paul V. in ihren Kapellen zu S. Maria Maggiore schon vor Menschenaltern aufgestellt hatten! Wie eine weitere Zeichnung in Windsor¹¹⁹ beweist, dachte sich Bernini in einem bestimmten Stadium seiner Entwürfe den Papst nach rechts gewendet und mit gesenktem Haupte betend, während die allegorischen Frauen sich mit leidenschaftlichem Eifer um den tief herabflatternden Vorhang bemühen. Diese schöne Skizze gibt außerdem die Nische in perspektivischer Umdeutung, wie sie ähnlich schon früher dem Grabmal der Markgräfin Mathilde zuteil geworden war; auch wurde das Wappen über dem Bogen-scheitel von Tubabläserinnen in ähnlicher Asymmetrie umschwärmt, wie man es auch am Chigi-Wappen über dem Ein-



Abb. 276. Rom, St. Peter, Grabmal Alexanders VII.

gang zur Scala Regia des Vatikans erblickt. Die endgültige Fassung verzichtete nicht nur auf die Umgestaltung der Nische, welche die Statue des Papstes zwar noch mehr vom Hintergrunde gelöst, den Raum um ihn aber wahrscheinlich auch verengert hätte, sondern sie beruhigt auch die allzu bewegte Komposition zu gelassenerer Würde und ernsterer Gravität. Der Sockel, auf dem Alexander VII. kniet, zeugt kaum weniger von Erhabenheit als jener Thron, von dem sein Vorgänger Urban VIII. Barberini seinen gebietenden Segen der Welt gespendet hatte. Die Caritas muß zum Papst kaum weniger angestrengt emporschauen, als es die Fides zu Füßen ihres Kardinals am Grabmal Pimentel getan hatte. Als Achse einer ganzen Welt aber blickt der Stellvertreter Christi fast ganz geradeaus, wobei jedoch bezeichnenderweise seine Augen nicht so sehr an einem bestimmten Altar haften, als vielmehr das Ganze zu überschauen suchen. Wohl erhebt sich dem Grabmal gegenüber einer jener Prunkaltäre von St. Peter, die, von Riesensäulen eingefasst, der Papstnische an architektonischer Majestät nicht nachstehen. Heute ist dieser Altar dem modernen Kultus des Hl. Herzens Jesu geweiht und auch sein großes Mosaikbild ist erst in unserem Jahrhundert entstanden. Als das Grabmal Alexanders VII. geschaffen wurde, befand sich hier ein Gemälde des Sienesen Francesco Vanni (jetzt im Museo Petriano), das den Sturz des Simon Magus vor den Aposteln Paulus und Petrus darstellte¹²⁰. Bei der starken Heimatliebe der Chigi ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß man Alexander VII. absichtlich gerade gegenüber der Schöpfung eines seiner Landsleute zu ewiger Andacht niederknien ließ. Aber es entsprach auch

¹¹⁹ Brauer und Wittkower, Taf. 183.

¹²⁰ Titi, Studio di pittura etc. 1674, p. 13.

gewiß dem tieferen Sinn seines Denkmals, wenn das Haupt der Kirche nicht gar zu sehr bei diesem Einzelwunder verweilte, sondern aus der Höhe seiner Stellung für die gesamte Christenheit betete.

Zwischen den Grabmälern des Kardinals Pimentel und des Papstes Alexander VII. liegen rund zwei Jahrzehnte, und es ist immerhin auffallend, daß in diesem langen Zeitraum in der eigentlichen Grabplastik ganzfigurige Adoranten in Rom nicht zu finden sind. Das Motiv griff indessen nach seiner ersten Verbreitung in den fünfziger Jahren auf Nachbargebiete über. Zu den ersten künstlerischen Unternehmungen Alexanders VII. gehörte die Sorge für die Kirche Sixtus' IV., S. Maria della Pace, in der sein Ahnherr, der reiche Agostino, eine Familienkapelle gestiftet und mit dem köstlichen Schmuck von Raffaels Sibyllen versehen hatte. Pietro da Cortona erbaute die berühmte neue Fassade und gestaltete den Platz davor einheitlich um. In derselben Zeit, um 1656, die an der inneren Eingangswand in einer Weihe-Inschrift fixiert wird, ist wahrscheinlich auch der heutige Altar der halbrunden Kapelle entstanden (Abb. 277). Cosimo Fancelli modellierte die schöne Gruppe des Gnadenstuhles, die dann in Bronze gegossen wurde. Zu beiden Seiten dieses Andachtsbildes aber wurden in dichter Nähe die berühmtesten Heiligen Siens zu kniender Anbetung herangezogen: S. Bernardino links, S. Caterina rechts, diese ebenfalls von Cosimo Fancelli, jener von Ercole Ferrata geschaffen¹²¹. Die Aufgabe der ewigen Andacht, die sonst den in der Kapelle Bestatteten zufiel, ist hier also auf zwei Heilige übertragen worden. Familienangehörige waren nicht gestorben, vom Hause Chigi konnte also niemand Gnade ersehend, Fürbitte heischend vor Gottes Angesicht treten – so wandte man sich denn an jene Heiligen der Heimat, die jeder Siense wie nächste Blutsverwandte liebte.

Mit Schutzheiligen neben dem Altar wurde auch die seltsame Kapelle des Orazio Spada rechts neben dem Eingang von S. Girolamo della Carità in den Jahren nach 1660 ausgestattet¹²². Borromini wird als Entwerfer dieses bizarren Raumes genannt, dessen Wände nach Neapler Art ganz mit braunen Pflanzenmustern inkrustiert sind, während vorne an Stelle der Balustrade zwei kniende Engel von der Hand des Antonio Giorgetti eine lange Decke halten, die in buntem Marmor ein volkstümliches Gewebe imitiert. Weitere Tücher mit Inschriften sind neben dem Altar aufgehängt, an den Pilastern neben der Mensa aber hängen an imitierten Schnüren die Medaillonbilder der Heiligen Franziskus und Bonaventura, die sich in gefestigter Gläubigkeit einem Madonnenbilde zuwenden. Den Vorbildern dieser Mönche schließen sich nun an den Seitenwänden Mitglieder des Hauses Spada an, die, paarweise in ähnlichen Ovalreliefs dargestellt, zum Teil gegeneinander die Hände falten, vor allem aber den Schutzpatronen nach Form und Anordnung zugehörig sein wollen. Unter den Porträtmedaillons aber ruhen auf Bänken oder Truhen – nicht mehr auf Sarkophagen – zwei Ahnen des Hauses Spada, Giovanni (1247) und Bernardino (1455), der eine in unruhigen Schlaf versunken, der andere wie zu schwermütigem Nachdenken ausgestreckt. Beide haben das Gesicht gegen den Altar gewendet, aber ohne ihm sonst viel Aufmerksamkeit zu bezeugen. Jenem selben Künstlerpaar, Cosimo Fancelli und Ercole Ferrata, das wir schon in der Chigi-Kapelle getroffen hatten, werden von den Schriftstellern ihrer Zeit auch diese Liegenden

¹²¹ Weihe-Inschrift Alexanders VII. bei Forcella V, p. 506. Die Künstlernamen bei Pascoli II, p. 473 (Cosimo Fancelli), und I, p. 241 (Ercole Ferrata), ebenso bei Titi, 1. Ausgabe 1674, p. 453.

¹²² Eine Inschrift von 1859 nennt Orazio Spada als Stifter der Kapelle. Zwei von den vielen Inschriften aus der Erbauungszeit – die bei Forcella nur teilweise abgedruckt sind – nehmen Bezug auf alte Beziehungen des Hauses Spada zum hl. Franz und seinem Orden (Forcella IV, p. 261). Die Namen der Bildhauer sind schon in der ersten Ausgabe von Titi, 1674, p. 120, genannt; der des Borromini zuerst gedruckt in dem Romführer „Ritratto di Roma“ 1689, bei ausführlicher Würdigung des Werkes aber auch schon genannt von Passeri (Ausgabe Heß, S. 363), dessen Viten-Werk zwar erst 1772 publiziert, aber schon ca. 1673 geschrieben worden ist. Vgl. im übrigen E. Hempel, Francesco Borromini, S. 182/183.

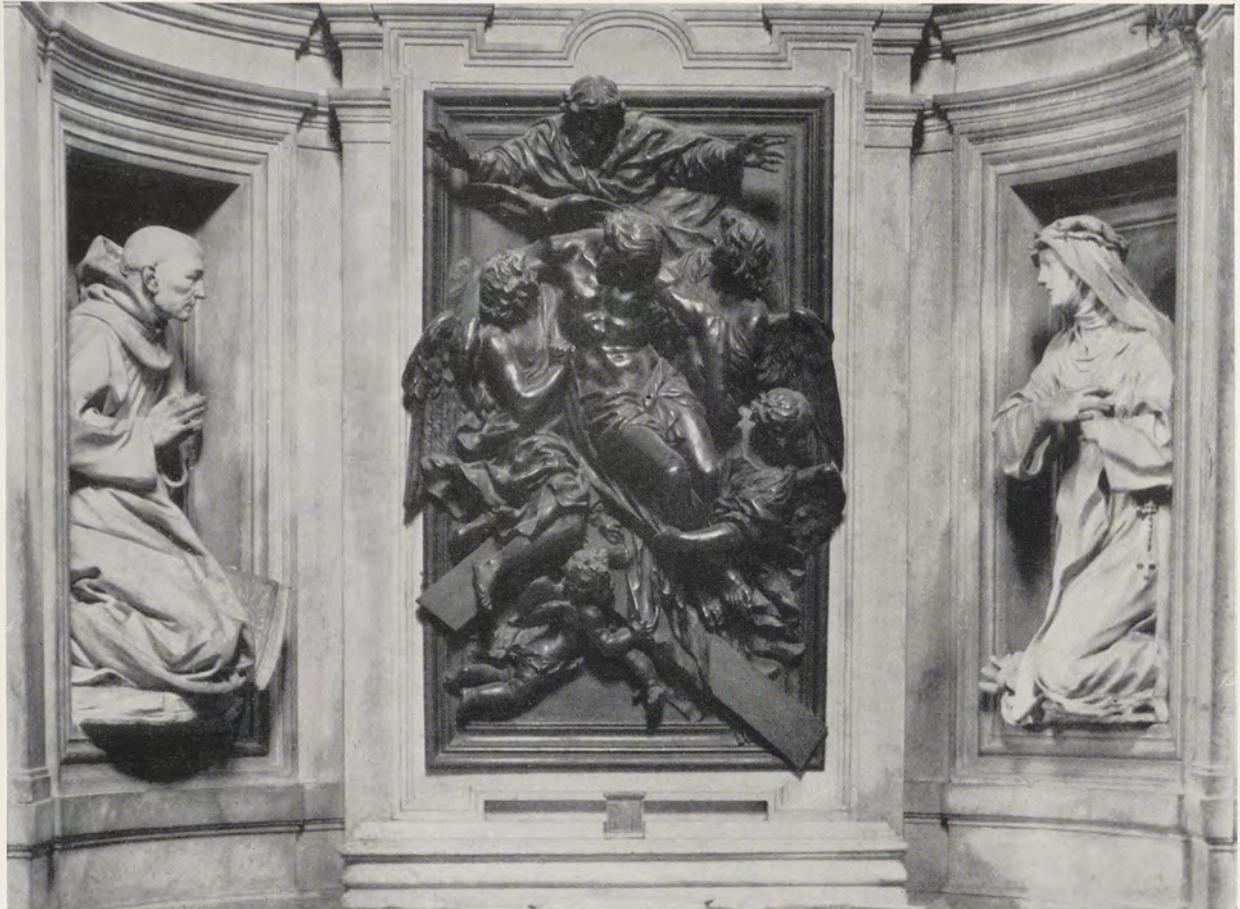


Abb. 277. Rom, S. Maria della Pace, Capp. Chigi, Altarwand

gegeben. Die bewußt allem Üblichen aus dem Wege gehende Gesamtkomposition des Raumes aber paßt gewiß am besten zum „bizarren“ Geist des Borromini.

Eine zweite „bizarre“ Kapelle aus ungefähr derselben Zeit werden wir in einem anderen Zusammenhang in S. Isidoro zu betrachten haben. Und denselben sechziger Jahren verdankt die römische Grabmalkunst auch ein so vollendetes Meisterwerk wie die Cappella Gavotti in S. Niccola da Tolentino. Hier wie dort werden uns aber nur die Gesichter der Beigesetzten gezeigt, während ganzfigurige Adoranten erst in den siebziger Jahren wieder erscheinen, als das Grabmal Alexanders VII. zur Nachahmung anregte. Zwei Kardinäle, die 1671 und 1673 starben, sind in ihren Denkmälern treue Gefolgsleute ihres päpstlichen Herrn.

In der Kirche der besonders vornehmen Grabkapellen, S. Andrea della Valle, ist gleich die erste der rechten Seite¹²³ von jenem Marzio Ginnetti (Abb. 278) gestiftet, dessen Name am unmittelbarsten in

¹²³ Als der Rom-Führer von Titi in der ersten Ausgabe von 1674 erschien, war die Cappella Ginnetti noch im Bau: „Vien hora adornata, e fatta con ogni splendidezza possibile da Sig. Ginnetti con l'architettura del Cav. Carlo Fontana e il basso rilievo di marmo nell'Altare sarà d'Antonio Raggi Lombardo“ (S. 147). In der zweiten Ausgabe von 1675 ist dieser Text unverändert, in der dritten von 1686 dagegen wird auf S. 115 das Altarrelief schon als fertig beschrieben und die Grabfigur des Kardinals als weitere Arbeit des Raggi gemeldet. Die beiden Figuren der Fama waren damals ebenfalls schon fertig. Es sind Werke von Alessandro Rondone. Über diese Angaben gehen auch die Ausgaben des Titi von 1708 (p. 115) und 1721 (p. 136/137) nicht hinaus, und auch in dem sonst so ausführlichen Führer des Verlages Roisecco: *Roma Antica e Moderna*, 1750, I, p. 573, wird das Grabmal des zweiten Kardinals Giovanni Francesco Ginnetti, gest. 1691, das dem des Marzio gegenüber aufgestellt wurde, noch nicht erwähnt. Erst der späte französische Romführer des Verlages Valentini, der unter Benutzung von Nibby und Vasi 1857 herausgegeben wurde, nennt auf S. 355 die Statuen der beiden Kardinäle als Werke des Raggi und Rondone. Die zahlreichen älteren Ausgaben von Nibby und von Vasi enthalten diese Angabe nicht. Nach der von Forcella, VIII, p. 273,



Abb. 278.

Rom, S. Andrea della Valle, Grabmal des Kardinals Marzio Ginetti

seiner Vaterstadt Velletri fortlebt¹²⁴ –, in dem prächtigen Familienpalast mit dem unvergeßlichen Treppenhaus, das sich so schönheitsdurstig gegen die Volskerlandschaft öffnet –; dessen Persönlichkeit aber auch in der politischen Geschichte Europas ihre Bedeutung gehabt hat als des von Urban VIII. nach Köln entsandten Legaten, der im Dreißigjährigen Kriege eine Versöhnung zwischen den katholischen Mächten Frankreich einerseits, den beiden Linien des Hauses Habsburg andererseits zustande bringen sollte. Das noch zu Lebzeiten begonnene und mit großen Geldmitteln geförderte Mausoleum scheint nach dem Tode des Kardinals, im Jahre 1671, nur langsam fortgeschritten zu sein, da 1675 sowohl das Grabmal als auch der Altar, beides Werke des Antonio Raggi, noch nicht vollendet waren. Das echte Kunstverständnis, das dieser Kirchenfürst schon in seinen Mannesjahren bei seinem Palastbau bewiesen hatte, verließ ihn auch in seinem Alter nicht; denn die Wahl des damals noch wenig bekannten Carlo Fontana (geb. 1635) zum Architekten

seines Werkes erwies sich als vortrefflich. Das Vorgefundene wurde nicht entfernt, sondern aufprachtvollste ergänzt. Die Seitenkapellen, die in der nach Plänen des Paolo Olivieri ¹⁵⁹¹/~~1662~~ begonnenen, seit 1608 von Maderna fortgeführten, 1650 geweihten Theatinerkirche angelegt waren, zeichneten sich allerdings auch durch so große Geräumigkeit aus, daß sie selbst den üppigsten Bedürfnissen genügen konnten. Die drei Wände und die Ovalekuppel konnten beibehalten werden – eine neue Dekoration aber sollte ihre Wirkung steigern. Die eleganten Rippen der Kuppel und der Schmuck ihrer Laterne verkünden nun lauter jenes stolze Excelsior, das auch von der übrigen Dekoration aufgenommen und durchgeführt wird. Die rundbogigen Türen, die hintereinander aufgereiht die

abgedruckten Inschrift im Fußboden des Kapelleneingangs hat die „Marchionessa Hieronyma Cavallieri Ginetti“ in einer Stiftung von 1714 auch für das Andenken des Kardinals Giovanni Francesco Fürsorge getragen. Von seinem Grabmal ist aber auch hier nicht die Rede. Die älteste Abbildung der Kapelle findet sich in dem Stichwerk von De Rossi: *Disegni di Vari Altari e Cappelle nelle Chiese di Roma*, Tav. 39. Eine gute neue Abbildung bei Magni, *Il barocco di Roma, Parte I*, Tav. 22. Vgl. ferner Sergio Ortolani, *S. Andrea della Valle (Chiese di Roma Illustrate, Nr. 4)*, Fig. 22/23 und E. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana*. Wien 1936, S. 34/35 und Taf. 20.

¹²⁴ Über die Persönlichkeit des im April 1585 geborenen, 1627 von Urban VIII. zum Kardinal kreierten, 1635 als Legat nach Deutschland gesandten, 1671 verstorbenen Stadtvikars von Rom, Marzio Ginetti vgl. Ciacconius IV, p. 558/559, Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de' cardinali*, Tom. VI, Roma 1793, p. 269–71 (wo die Kosten der Kapelle auf 30000 Scudi veranschlagt werden), Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste*, Bd. 13 und 14, besonders Bd. 13, S. 482. Über den Palast in Velletri vgl. Passeri (Ausgabe Heß), S. 230 und Anm. 4, wo der Bau als ein Hauptwerk des jüngeren Martino Lunghi (gest. 1656) besprochen wird. Ferner A. Borgia, *Istoria di Velletri*. Nocera 1723.

Längsachse der Kirche auch in den Seitenkapellen betont, wurden im Sinne dieses Programmes willkommen geheißen, da ihre Höhe einen Maßstab für die neue, schlank emporschneidende Gliederung der Wände ergab. Der Sockel der Kuppel Pfeiler setzte sich zunächst auch neben den Türen in Form von Postamenten für die hier aufzustellenden Säulen fort. Zur Erreichung der Türhöhe wurden dann aber noch Würfel aufgesetzt, wodurch die Säulen hoch hinaufgeschoben und im Interesse des Ausgleichs auch zum Tragen schlanker Aufbauten veranlaßt wurden. Was kurz vorher Pietro da Cortona in seinem letzten Werk, der Gavotti-Kapelle in S. Nicola da Tolentino, durchgeführt hatte, die Hereinziehung der bis dahin noch selbständigen Gehäuse der Grabmäler in die Wände, scheint Carlo Fontana zu einer Nachahmung gereizt zu haben, die zugleich eine Korrektur oder ein Kompromiß sein sollte. Das Zurücktreten der Säulen in die Wände hinein und ihre Verbindung mit einem Wandgebälk wurde von ihm nicht gebilligt. Die rundplastische Freiheit blieb seinen Stützen gewahrt, aber als Last wurde ihnen nur sehr wenig aufgebürdet: verkröpfte Gebälkstücke



Abb. 279. Rom, S. Andrea della Valle, Capp. Ginnetti, Altarrelief

mit darauf niedergelassenen Tugenden, die aber so leicht beschwingt sind, daß sie mehr in der Luft zu weilen scheinen. Keine Attika, kein Giebel; denn diese oberen Teile sind ebenso wie bei Cortona Teile der Wand geworden. Die einst fest in sich geschlossenen Denkmalgehäuse haben der mütterlichen Mauer Teile ihrer Bürde abgegeben, um desto freier aufsteigen und mit luftigen Wipfeln in einen Wettbewerb mit den Kuppelpfeilern treten zu können. Die Maßstäbe des Raumes werden nun auch für sie verbindlich an Stelle der Maße der menschlichen Figur, die buchstäblich überholt werden. Die weiblichen Statuen oben erscheinen luftig und leicht nicht nur wegen der kleinen Köpfe und dünnen, aufgewühlten Gewänder, sondern auch weil sie so hoch auf schlanken Säulen sitzen. Und der Kardinal, dem zu Ehren dieses Triumphgebäude errichtet wurde, er kniet oberhalb der Tür, Alexander VII. ähnlich, aber doch wieder ganz anders wie der Papst, nämlich ohne dessen wuchtige Majestät, viel eher demütig trotz der Pracht der pontificalen Gewänder, menschlich klein in einer Architektur, die ins Übermenschliche emporstrebt, zu Ehren nicht so sehr des Stifters als seines göttlichen Schöpfers und Erlösers errichtet. Im Niedersinken vor dem Altar ist der greise Kirchenfürst dargestellt, dieser Altar aber enthält in einer ganz ähnlichen, nur gesteigerten Umrahmung, von der Hand desselben Meisters Antonio Raggi, ein Relief der Heiligen Familie (Abb. 279), zu der der himmlische Vater mit der Taube des Heiligen Geistes einen Engelsboten herabsendet, um dem staunenden Joseph die Menschwerdung des Gottes-

sohnes zu erklären. In der Ausführung nicht ganz geglückt, ist diese Relieftafel doch interessant wegen der sehr betonten Absicht, visionäre Vorgänge mit impressionistischen Kunstmitteln als etwas plötzlich Auftretendes, hauchartig Feines zu veranschaulichen. Das Vorüberhuschende, Transitorische ist zur Hauptsache geworden: mit knisterndem Schleppenmantel sinkt auch der Kardinal in die Knie, vom Winde umflattert sind die Inschrift haltenden Tugenden, wie im Sturme braust oben die Fama vorüber, die, das Wappen des Stifters tragend, seinen Ruhm verkündet. Als später der Neffe Giovanni Francesco Ginnetti der Symmetrie zuliebe an der entgegen gesetzten Wand in entsprechender Haltung ebenfalls niederkniete, da fügte man an den inneren Ecken in unmittelbarer Nähe des Altares noch zwei weitere Ginnetti – den Marchese Martino und Giovan Francesco – in Büsten hinzu, die von nackten fliegenden Putten getragen werden.

Alle diese Figuren haben etwas Verklärtes in ihrem rein weißen Marmor: sie wirken aber doch nur so dank den Kräften des Kontrastes, die von der satten, dunklen Pracht der bunten Umgebung ausgehen. Carlo Fontana erweist sich schon in der frühesten seiner römischen Kapellen als ein Meister der Ausnutzung vielfarbiger Gesteine nicht nur zu koloristischer Schönheit, sondern auch zu tiefem Ausdruck. Jene halbdunkle Harmonie aus sattem Gelb und Gelbbraun, geflecktem Grün und vermittelndem Grau zu einem tiefen Schwarz hin, die für die römischen Kirchenräume der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts so charakteristisch werden sollte, ist hier besonders dadurch so reich und schön zustande gekommen, daß nur reich gemusterte und kleingefleckte Marmorsorten verwendet worden sind, die sich optisch ganz anders zu einem einheitlichen Bilde verbinden als die einfarbigen oder gezwiebelten, oder großmustrig geflammtten Gesteine. Monochrom ist nur das Schwarz der breiten Flächen hinter dem Kardinal, der Fama usw., was den ernstesten Grundton abgibt. Der graugrüne Serpentin der sechs freistehenden Säulen hebt sich von einem helleren Grau der Pilaster und Rückflächen ab, während Architrave, Kuppelzwickel usw. wieder aus dunkleren, stärker gefleckten Platten geschaffen sind. Zur Einfassung dieser schwarzen, grauen und grünlichen Felder ist überall der köstliche Giallo antico verwendet, der sich an den Hauptpfeilern der Kapelle am großartigsten zur Schau stellt, hier aber mit helleren Füllungen aus einem schmelzenden graugelben Alabaster. Dieses viele Gelb flammt an den Kapitellen der Säulen zu tiefem Golde auf, wodurch wieder eine Verbindung zum Grün und Schwarz geschaffen wird; an der ovalen Kuppellaterne aber finden sich breite dunkle Rippen mit braungelben Feldern noch einmal freundschaftlich zusammen.

Die lombardischen Bildhauer, die in der Cappella Ginnetti gearbeitet haben, Antonio Raggi aus Vico Morcote und Alessandro Rondone¹²⁵, der wohl aus Como stammte, haben an ihren Figuren vieles oberflächlich genug, ja manches in geradezu wirrer Weise ausgeführt, aber man achtet dieser Mängel nur wenig, weil die stolze Haltung, die der Architekt dem Raum verliehen hat, zum mindesten auch der Statue des Stifters zugute kommt.

Viel weniger günstig ist der Gesamteindruck des aufwendigen Grabmales, das der genuesische Kardinal Lorenzo Imperiali (Abb. 280), gest. 1673, in denselben siebziger Jahren in S. Agostino

¹²⁵ Über Raggi berichtet außer Titi und den anderen älteren Guiden vor allem Pascoli in seinen *Viten* 1730–36, I, p. 243 und p. 248–51 (dies die eigentliche Vita des Raggi) sowie II, p. 222. Über den von Titi und den anderen Romführern als Meister der vier Tugenden, der beiden Famen und Wappen in der Ginnetti-Kapelle genannten Alessandro Rondone wissen die Künstlerbiographen nichts zu melden. Er war vielleicht der Sohn jenes gleichnamigen Bildhauers aus Como, der im November 1606 eine gerichtliche Klage wegen seines gebrochenen, ihm angeblich böswillig zerschmetterten Beines erhob. Im Dezember 1621 wohnte dieser Meister in der Straße Capo le Case. Vgl. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*, Vol. II, 1881, p. 118/19. Die Nachrichten über diesen Künstler sind zusammengestellt im Allgem. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 28, 1934, S. 571, während der Bildhauer der Ginnetti-Kapelle hier nicht berücksichtigt worden ist.



Abb. 280. Rom, S. Agostino, Capp. Pamphili mit Altar des Heiligen Thomas von Villanova



Abb. 281.
Rom, S. Agostino, Grabmal des Kardinals Lorenzo Imperiali

erhielt¹²⁶. Im nördlichen Querhaus an der Ostwand wieder über Türen errichtet, in breiter rundbogiger Nische, mit bewußter Beziehung zur angrenzenden, apsisartigen Cappella Pamphili und ihrem dreiteiligen Altar des hl. Thomas von Villanova (Abb. 281), erstand dieses Werk ohne den Beistand eines begabten Architekten allein aus der ehrgeizigen und aufgeregten Phantasie eines nicht unbegabten, aber zu Schwulst und einer gewissen Roheit neigenden Bildhauers, der hier die Grenze des Erträglichen zweifellos gestreift hat. Ein triklinienförmiger Sockel, dessen vorspringende Teile mit Wappen geschmückt sind und als Postamente dienen, trägt über der breiten Inschrifttafel einen dunklen Sarkophag, neben dem der geflügelte Saturn (eine Figur, die hier mit am frühesten in römischer Barockkunst erscheint und dem ganzen 18. Jahrhundert so teuer werden sollte) und das Gerippe des Todes Wache halten, dessen Deckel aber von der rechts heranflatternden Fama geöffnet wird, um den Phönix der Unsterblichkeit herausfliegen zu lassen. Darüber auf einer Art von Altar kniet fast frontal der Kardinal, die gefalteten Hände über das Kinn hinaus

¹²⁶ Das Grabmal des Kardinals Lorenzo Imperiali läßt sich ebenfalls einigermaßen genau nach den alten Romführern datieren. In der ersten Ausgabe des Titi von 1674, p. 438, wird die Kapelle der „Signori Pamphili“ mit dem Altar des hl. Thomas von Villanova bereits als letztes Werk des früh verstorbenen Melchiorre Caffà, das sein Lehrer Ercole Ferrata vollendet hätte, beschrieben. Das Grabmal Imperiali aber befand sich damals noch in Arbeit: „Quivi à un lato dell’Altare dicono si deua mettere il sepolcro del Cardinal Imperiali, del quale ne hà fatto il pensiero, e disegno Domenico Guidi, che al presente lo scolpisce.“ Die Ausgabe von 1686 bringt bereits eine ausführliche Beschreibung des fertigen Grabmals und große Lobsprüche für Guidi. In dem bei Michelangelo de Rossi in Rom herausgegebenen weniger ausführlichen Führer „Ritratto di Roma moderna“ wird in der Ausgabe von 1689 auf S. 268 nur die Kapelle des hl. Thomas von Villanova als Werk des Architekten Baratta und des Bildhauers Melchior Garaf (sic!) aus Malta erwähnt. In der Ausgabe von 1697, S. 337, findet sich dann auch das Grabmal als Guidis Werk. Lione Pascolis Via des Domenico Guidi (gest. 1701), Vol. I, p. 254, geht über Titis Angaben nicht hinaus. – Ein ähnliches Gerippe wie am Denkmal Imperiali ist von Guidi am Grabmal des Kanonikus Camillo del Cornu (gest. 1680) an der Eingangswand von Gesù e Maria am Corso geschaffen worden. Vgl. Magni, *Il barocco a Roma*, Vol. I, Tav. 37 links.

erhebend, das weit zurückgelegte Haupt aber nicht nur gegen den Himmel, sondern auch nach dem Altar des benachbarten Heiligen wendend, den Melchiorre Caffà und Ercole Ferrata geschaffen hatten. Der Darstellung des Plötzlichen, ja Explosiven galt auch hier die Hauptanstrengung des Bildhauers Domenico Guidi. Die flatternde Fama beschäftigt sich zum ersten Male ganz unmittelbar mit dem Sarkophag, zerreißt die Symmetrie der Komposition mit greller Diagonale und entläßt den hellen Phönix recht überzeugend in die Freiheit. Keine Form will mehr fest sein, alles Körperliche zerflattert und zerkrümelt: der durchlöchernte Knochenmann, die zerfaserten Saturnflügel, die durcheinandergeschleuderten Gewandstücke sind wie in einem Taumel herumgewirbelt, was ebensogut als Totentanz wie als Auferstehungsekstase gedeutet werden könnte. Aber den Erregungen fehlt das Mitreißende, die wirkliche Kraft des Aufschwunges; jede Figur dreht sich um sich selber und kommt doch kaum über sich selbst hinaus. Alles haftet platt an der Wand, und der inbrünstige Aufblick des Kardinals kann die Grenzen der Nische nicht überwinden, die seine Welt von der stilleren und feineren der benachbarten Heiligenkapelle trennen.

Der dritte Kardinal, dem römische Bildhauer ein Denkmal gesetzt haben, das ohne Berninis Alexander VII. nicht denkbar wäre, ist der deutsche Fürst Friedrich Landgraf von Hessen-Darmstadt, der als Fürstbischof von Breslau an seiner dortigen Kathedrale seiner heiligen Ahnfrau Elisabeth von Thüringen eine Kapelle erbauen ließ (Abb. 282) und diesen Kuppelraum zugleich zu seiner eigenen Begräbnisstätte bestimmte¹²⁷. Derselbe Domenico Guidi, der den Kardinal Imperiali dargestellt hat, übernahm 1679 auch die Figuren für dieses Grabmal, während der so oft ihm in die Hand arbeitende Ercole Ferrata sich für den Altar und die Statue der Heiligen verpflichtete¹²⁸. Der Besteller, der seit 1671 zumeist in Rom wohnte, starb 1682. Im April des folgenden Jahres wurden Guidis Figuren, wie es scheint, fertig. Es dauerte aber noch lange, bis sie in das ferne Schlesien übergeführt werden konnten, und da nach Ferratas Tode im Jahre 1686 auch noch Erbstreitigkeiten entstanden, kamen die römischen Skulpturen erst 1698 an den Ort ihrer Bestimmung. Erst am 5. September des Jahres 1700 konnte die Kapelle eröffnet werden, deren Architektur ebenfalls auf einen Italiener, Giacomo Scianzi, zurückgeht.

Italienische Kunst also auf deutschem Boden, diesem Boden aber doch nicht bloß von außen aufgezwungen, sondern zugleich durchtränkt von Kräften, die doch als deutsch angesprochen werden müssen. Zwei Eigenschaften werden dem, der etwa unmittelbar aus Rom kommend die Elisabethkapelle betritt, als ungewöhnlich auffallen, das heißt als abweichend von den Gewohnheiten des römischen Barock. Grabmal und Altar stehen sich hier in der Hauptachse gegenüber, weil der Zugang zu dem Raum in eine wenig betonte Ecke der westlichen Längsseite verlegt wor-

¹²⁷ Über die Elisabeth- oder Landgrafenkapelle im Breslauer Dom vgl. C. Gurlitt, *Historische Städtebilder*, Serie II, H. 3; B. Patzack, *Elisabethkapelle des Breslauer Domes*. Breslau 1922. Weigelt, *Dom. Guidi im Allgem. Lexikon d. bildenden Künstler*, Bd. 15, 1922, S. 274. E. Kühnemann und W. Güttel, *Breslau (Deutsche Lande, deutsche Kunst)*. Berlin 1929, S. 88/89 mit guten Abbildungen. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*. Hrsg. von Ludwig Burgemeister, T. 1. Breslau 1930, Abb. 74 und S. 133–35 mit weiteren Abbildungen. – Landgraf Friedrich von Hessen-Darmstadt (geb. 1616) trat schon in seiner Jugend zum katholischen Glauben über, kämpfte als Johanniter gegen die Türken, wurde auf Vorschlag des Kaisers vom Papst Innozenz X. zum Kardinal ernannt, wurde 1671 Fürstbischof von Breslau und starb 1682, sein Vermögen dem dortigen Domkapitel hinterlassend. Ciaconius IV, p. 695, und Cardella, VII, p. 99/100, berichten über ihn in ziemlich summarischer Weise, etwas ausführlicher L. v. Pastor, a. a. O., Bd. 14.

¹²⁸ Die ältere Literatur über Domenico Guidi (geb. 1625 oder 1628, gest. 1701), den Neffen des Giuliano Finelli und späteren Schüler von Alessandro Algardi, ist im Artikel von Weigelt im *Allgem. Lexikon d. bildenden Künstler*, Bd. XV, 1922, S. 275, zusammengestellt. Quellen für sein Leben und seine Werke sind außer den alten Romführern die Angaben, die Passeri in seinen „Viten“ des Finelli und Algardi über ihn macht (Ausgabe Heß, S. 252 und 203–211) und seine eigene „Vita“ bei Pascoli, I, p. 252–56; endlich Missirini *Memorie . . . della Romana Accademia di S. Luca*, 1223 p. 124 ff. Pascoli hat auch eine Vita des Ercole Ferrata (1610–86) geschrieben. Dieser Künstler stammte aus der Gegend von Como, kam dann früh nach Neapel und ging 1647 oder kurz vorher zu Bernini nach Rom. Sein wichtigster Biograph ist Baldinucci, *Notizie de Professori del disegno*, vol. 4 (Opera Postuma) Florenz 1728, p. 516–28. Andere Nachrichten aus erster Hand bei A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*, 1881, II, p. 130–76, 240, 277.



Abb. 282. Breslau. Dom, sog. Landgrafenkapelle mit Grabmal des Fürstbischofs Landgraf Friedrich von Hessen

den ist; und die Verbindung zwischen den beiden Polen wird nicht allein durch das Vis-à-Vis, durch Blickrichtung, Andachtsgebärde usw. hergestellt, sondern auch durch Raumkurven gefördert, die besonders den breitesten Teil, die Kapellenmitte, durchschwingen. Das am 18. Juli 1680 begonnene Werk des in Schlesien ganz heimisch gewordenen Scianzi (dessen Name hier auch in Schanz germanisiert wurde) ist nicht als Erweiterung des vorhandenen Kirchenraumes, sondern als ein angefügtes, aber im übrigen durchaus selbständiges Gebilde aufgefaßt. In den Winkel zwischen dem rechteckigen Chorumgang und dem nach Osten vortretenden ebenfalls rechteckigen „Kleinchor“ des gotischen Domes eingeschoben, streckt die Kapelle ihre Achse in südlicher Richtung aus, also im rechten Winkel zu der schützenden Hauptkirche, auf die Rücksichten zu nehmen ihr im übrigen



Abb. 282 a.

Breslau, Dom, Grabmal des Kardinals Landgraf Friedrich von Hessen

vorschwingendem Gebälk gebildet, das Denkmal des Landgrafen wie mit breiten Armen umfaßt und in die Kapelle hineinschiebt. Aus dem einheitlichen rechteckigen Sockel des Papstgrabes in der Peterskirche ist in Breslau ein kurviger und gebrochener geworden, und die weiblichen Allegorien¹²⁹, die auch hier nicht fehlen, sind dementsprechend schräg gestellt und verwandeln mit ihren weichen und faltenreichen Formen, zusammen mit der kurvigen Architektur, die ehemalige Pyramide der Gesamtkomposition in einen Kegel mit breiter Basis. Zur Ausfüllung der Komposition sind sitzende Putten, ein Medaillon mit Löwen usw. verwendet, an die Stelle aber, wo sich am Papstgrabmal die dunkle Grabestüre öffnete, ist hier wieder eine große Inschrifttafel getreten.

Als Aufsatz trägt das Grabmal in rechteckiger Einfassung ein steiles Ovalgemälde, das die ebenfalls ausgemalte Lünette durchschneidend gegen das Gewölbe vorstößt. Dieses Gewölbe ist eine Halbtonne, in mehrere reich geschmückte Gurten zerlegt; der innerste dieser Gurten aber steht

¹²⁹ Die rechte Figur, die einen bekannten Typus des Guidi variiert – vgl. das Grabmal Thiene in S. Andrea della Valle und das Grabmal de Luca in Spirito Santo dei Napolitani – und letzten Endes auf ein Vorbild Algardis zurückgeht, soll mit ihren Attributen des Kranzes, der Schlange usw. die Ewigkeit darstellen (s. *Kunstdenkmäler Breslau*, I, S. 134). Die linke Figur ist durch den Spiegel als Wahrheit charakterisiert: sie tritt die häßliche Ketzerei unter ihre Füße, ein Motiv, das dem Konvertiten Kardinal Friedrich besonders gelegen haben mag, in der Folgezeit aber oft wiederholt werden sollte. Die Frage nach der genauen Entstehungszeit gerade dieser Figur ist deshalb nicht ohne Bedeutung, weil die Erfindung des Motives bis jetzt gewöhnlich dem Franzosen Pierre Le Gros zugeschrieben wurde, dessen berühmte *Religio* am 1699 vollendeten Ignatius-Altar in Gesù aber nicht vor dem November 1695 im Modell fertig gewesen ist. (Vgl. Pierre d'Espezel in der *Gazette des Beaux-Arts*, 6. période, Année XII, 1934, p. 152 mit Abbildung, ferner Galassi Paluzzi, *Architetti e decoratori alla chiesa di Gesù*, in „*Architettura*“, Anno IV, 1924.) Der devoten Gesinnung des Kardinals entspricht auch die Devise auf dem Medaillon zu seinen Füßen: „Pro Deo et Ecclesia.“

kaum zugemutet wurde. Die kleine Eingangstüre in der Ecke sollte im allgemeinen geschlossen bleiben und ihr gegenüber führt eine ebenso geformte, ebenfalls geschlossene in eine besondere Sakristei. Zwischen diesen beiden Türen war die intakte Nordwand gegenüber der Altarnische die passende Stelle für das Denkmal des Stifters, der auf diese Weise als Hausherr jeden eintretenden Gast auch sogleich selbst begrüßen kann (Abb. 282 a). Von seinem thronartig hohen Postament wendet er den Kopf ein wenig nach dem Eingang, während sich die gefalteten Hände nach der anderen Seite erheben. Gleich Alexander VII. kniet auch der Kardinal von Hessen vor einer Rundnische; diese reicht aber kaum höher als bis zu seinem Scheitel, ist also nur eine Einfassung für die Figur oder die Antwort der zurücktretenden Wand an die plastisch vortretende Statue, deren vollrunde Selbständigkeit den regierenden Fürsten verkündet. Als Raumgebilde ist diese Nische nur der Auftakt für jenes konkave Gehäuse, das, von den vortretenden Säulen und deren

schräg gegen die Wand, den rechten Winkel auspolsternd, aber auch das architektonische Gerüst komplizierend.

In ähnlicher Weise tonnengewölbt ist auch der Raumabschnitt vor der Altarnische, dazwischen aber weitet sich die Kapelle sowohl nach den Seiten als nach der Höhe, über breiten Fenstern und Zwickeln eine helle Tambourkuppel emporhebend, deren Oval nicht etwa der Hauptachse der Kapelle folgt, sondern in entgegengesetzter Richtung, das heißt in die Breite sich dehnt. Und diese Breite suchen nun auch die konkav ausschwingenden Wände, die der Pinsel Scianzis, desselben, der die Architektur entworfen, mit tonigen Fresken geschmückt hat, in denen Hellrosa, Hellbraun und Hellblau den Farbencharakter bestimmen. Der Bau eines Malerarchitekten, ein Bau „malerischen“ Stils – vor allem aber doch ein Raum, der die Beziehungen zwischen Denkmal und Altar nicht nur inniger zu gestalten, sondern gleichsam auch in Musik zu setzen versucht. Denn aus einem geradlinigen oder runden Raum ist ein schwingender geworden; die Architektur aus Kurven, die sich in Italien an den Ovalkirchen entwickelt und in Rom bei Borromini



Abb. 283. Breslau, Dom,
Altarstatue der Heiligen Elisabeth in der Landgrafenkapelle

am reichsten entfaltet hatte, tritt in Breslau zum ersten Male in die Dienste des Lieblingsthemas der italienischen Grabmalkunst: der engen Verbindung zwischen Denkmal und Altar trotz räumlicher Trennung, der Verknüpfung der beiden Pole durch Kraftströme, die sich in Gebärden verdeutlichen. Landgraf Friedrich betet inbrünstig, und sein Gefolge von Allegorien ist in ekstatischer Erregung – am anderen Ende der Kapelle, also unmittelbar gegenüber schwebt aber hinter dem Altartisch, unter dem Reliquien des römischen Märtyrers Clemens beigesetzt wurden, in einem abgetrennten, aber bühnenmäßig geöffneten ovalen Chörlein, aus einem abgeblendeten Fenster links vom Licht getroffen, über einer Wolke aus Engelköpfen die schlanke Gestalt der heiligen Ahnfrau des Kardinals, Elisabeth von Thüringen, die trotz Krone und Hermelinmantel die Franziskanerkutte trägt (Abb. 283). Ein Meisterwerk des Ercole Ferrata, vielleicht das Beste, was dieser dem Zarten zuneigende Künstler überhaupt geschaffen hat. Eine Figur fast ohne Schwere, durch Wolken und Putten von der Erde emporgehoben, dem Licht entgegen, das den weißen Marmor zärtlich umspielt, mit sanfter Armausbreitung und sehr beredten Gebärden der Hände dem Himmel geöffnet, den kleinen Kopf mit der spitzen Krone gleichsam in ein Flämmchen des Pfingstwunders verwandelnd. Der untersetzte, schwere, dickköpfige Landgraf an der Eingangsseite, für den der oft derbe Domenico Guidi gerade der rechte Künstler war, scheint gegenüber dieser Himmelserscheinung besonders irdisch und materielabeladen. Aber er sehnt sich nach jenen Lösungen, die seine heilige Vorfahrin ihn ahnen läßt, die getrennt von ihm, aber dennoch nahe, im Lichte lächelnd, verklärt vor ihm schwebt. Vor den Säulen, die den Eingang des Heiligsten flankieren, fliegen zwei

große erwachsene Engel, scheinbar nur von sich selbst gehalten, anbetend auf die hl. Elisabeth zu; sie sind dem Kardinal an Gestalt und Gebärden ähnlich und vermitteln so zwischen seiner Welt und der am Altar offenbarten.

Als die weißen römischen Marmorfiguren in Deutschland eintrafen, fanden sie den Raum, der sie erwartete, bereits fertig vor, von deutschen Steinmetzen und Maurern¹³⁰ aus graublauem schlesischen (Prieborner) Marmor errichtet, reich vergoldet an den beiden Enden, wo die Hauptfiguren aufgestellt werden sollten. Eine der vollkommensten Lösungen des barocken Grabkapellenproblems ist zugleich eine der schönsten Bestätigungen der künstlerischen Freundschaft zwischen Italien und Deutschland.

Der weithin hallende Ruhm, den gerade Domenico Guidi am Ende des 17. Jahrhunderts genoß, hat diesem Künstler aber auch in Frankreich große Aufträge eingetragen, und unter allen seinen Werken ist kaum ein besseres zu finden als jenes Grabmal für den *Sécraire d'Etat* Louis Phelypeaux de la Vrillière in der fernen Kirche von Châteauneuf an der Loire¹³¹ in der Nähe von Orléans, das nach dem Tode jenes Herrn im Jahre 1681 von seinem Sohn und Nachfolger Belthazar gestiftet worden ist. Die Zuschreibung dieses Werkes an den römischen Meister wird besonders durch die Ähnlichkeit des Porträtkopfes mit der Büste des Grafen Thiene in S. Andrea della Valle und des heranflatternden Engels mit dem des träumenden Joseph am Altarrelief des südlichen Transepts von S. Maria della Vittoria erhärtet, aber auch für die beiden Gerippe, die die Archivolte des Bogens über dem Grabmal stützen, findet sich in den Kirchen der Ewigen Stadt eine zahlreiche Verwandtschaft.

Was Guidi in seinen Neapler Jugendjahren bei seinem Oheim Finelli und an den Werken von dessen Lehrer Michelangelo Naccherino oft genug gesehen hatte, in Rom aber niemals hatte darstellen dürfen, die Devotion nämlich weltlicher Kavaliers, die ihre Hand auf das Herz pressen, die konnte er nun, mit allem Pomp nicht nur eines halbgeistlichen Kostüms, sondern auch mit der neumodischen Allongeperücke wirkungsvoll ausstaffiert, in das klassische Land höfischer Adelskultur senden, wo sein italienisches Temperament die ans Zeremoniell Ludwigs XIV. gewöhnten Franzosen freilich ein wenig erschüttert und auch befremdet haben mag. Seit den Königsgräbern der Renaissance hatte gerade die französische Kunst das Thema des ganzfigurigen Adoranten¹³², der auf seinem Sarkophag liegend oder kniend die Hände faltend oder seine Hingabe beteuert, aufs mannigfaltigste variiert, bei all dem aber fast immer die bildmäßige Reliefsicht, die eine Wand voraussetzt, im Interesse ebenmäßiger Klarheit, beibehalten. Domenico Guidi ließ seinen Ordens-

¹³⁰ Die Namen der an der Ausführung der Kapelle beteiligten deutschen Handwerker sind in den Kunstdenkmälern der Stadt Breslau, I, S. 133, genannt.

¹³¹ Vom Grabmal des Louis Phelypeaux, zu dem das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin das schöne Terrakotta-Modell der Hauptfigur besitzt, scheint es nur unvollständige Abbildungen zu geben: *Congrès archéologique de France*, XCIII. session, tenue à Orléans, Paris 1931, p. 673 (mit gutem Aufsatz von Paul Vitry), *André Michel, Histoire de l'art*, Tome VI, p. 744. Das Terrakotta-Modell, das aus dem Besitz der Torlonia in Rom stammt, ist zuerst von Sobotka in den „Amtlichen Berichten der Königlichen Kunstsammlungen Berlin, Juli 1911, S. 235–40, publiziert worden, um dann durch Brinckmann besonders bekannt zu werden. (Vgl. *Hdb. d. Kunstwiss.: Barockskulptur*, II, S. 273, und *Barockbozzetti*. Frankfurt a. M. 1923, S. 130, 131 mit Taf.)

¹³² Unter den letzten Valois und zur Zeit Heinrichs IV. und Ludwig XIII. müssen in Frankreich recht zahlreiche Grabmäler mit ganzfigurigen Adoranten entstanden sein. Diese Herren und Damen knien in strenger Profilansicht mit gefalteten Händen. Einige der künstlerisch wertvollsten sind in den Louvre gekommen, andere werden noch in den Kathedralen von Autun, Auxerre, Bourges, Narbonne, Soissons, der Kirche von Magny en Vexin, bei den Cordeliers in Nancy usw. aufbewahrt. Fast alle diese Statuen haben ihre ursprünglichen Sarkophage und ihr sonstiges Beiwerk verloren. Nur die Betpulte haben sich in der Regel erhalten. Einige dieser Denkmäler sind abgebildet bei André Michel, *Histoire de l'art*, Tome V, p. 748ff. und Tome VI, 2, p. 663–669. Im Chorumgang der Kathedrale von Amiens kniet ausnahmsweise einmal ein Kanonikus, Guillaïn Lucas, gest. 1628, in der Nische einer breiten Ädikula vor einer Statue der Madonna. Im Zeitalter Ludwigs XIV. wird der Typus der Grabmäler komplizierter und mannigfaltiger; an die Stelle der einfachen Gebetsgebärde tritt oft der Beteuerungsgeus gegen die Brust. Girardon, die beiden Marsy, Coysevox und viele andere haben solche Denkmäler geschaffen. Einige abgebildet bei André Michel a. a. O., tom. VI, 2. partie, p. 715 und 727–745.

ritter vom Heiligen Geist, der in eine prachtvolle Wappenrobe gekleidet ist, sterbend in die Knie sinken, aber zugleich von einem Engel nach oben gezogen werden. Mantelfalten, Haarlocken, Flügel und Arme bilden gleichsam eine Wolke, die, von einem Wirbelwind durchwühlt, als einheitliche Masse eine Aufwärtsbewegung vollzieht. Die Diagonale, die am Grabmal noch hart hineingefahren war in eine symmetrisch aufgebaute Figurengruppe, ist hier zur alleinherrschenden, das Gleichgewicht freilich auch ein wenig beeinträchtigenden Kraft geworden. Der Sarkophag, auf dem sich diese Vereinigung von Sterben und Himmelfahrt vollzieht, steht frei unter einem Rundbogen, den Gerippe stützen: er entbehrt des festen Rahmens und hat zugleich doch wieder zuviel davon, denn das Joch der Archivolte hemmt den Aufschwung des Engels. Beziehungen zu einem Altar scheinen nicht zu bestehen, wie denn überhaupt die französischen Grabmäler ein sichtbares Objekt der Andacht ihren Adoranten nicht zu geben pflegen. Hierbei ist freilich zu berücksichtigen, daß in dem Lande der großen Revolution die ursprünglichen Zusammenhänge in den allermeisten Fällen zerstört worden sind.

Wie so oft dem Geiste eines genialen Menschen die Wirkung in die Breite erst nach seinem Tode zuteil wird – durch gläubige Schüler, die seine Lehre verbreiten –, so ist es auch Bernini trotz seines langen Lebens ergangen; denn die römische Barockplastik, so wie er sie geschaffen, hat erst im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts ihre reichste Ausdehnung erlangt. Ihre Ausstrahlungen nach Deutschland und Frankreich bestätigen nur eine Blüte, die sich in Rom selbst besonders in den achtziger Jahren und besonders der Menge nach entfaltet. Die beiden Papstgräber des führenden Meisters wurden dabei Lehrbücher für seine Jünger, um so mehr, als die letzten Jahrzehnte des 17. und die ersten des 18. Jahrhunderts zahlreiche ähnliche Aufträge brachten. Als drittes Meisterwerk ersten Ranges wurde Algardis Grabmal Leos XI. verehrt – Variationen dieser drei Vorbilder ergaben den prunkvollen Apparat für etwa 10 weitere Papstgräber¹³³, und durch Vereinfachung und Anpassung gewann man aus ihnen auch Mittel zur Verherrlichung von Kardinälen, Bischöfen usw. Mit Algardis Leo XI. haben viele jüngere Päpste den reliefgeschmückten Sarkophag, die ruhig dastehenden zwei Tugenden, die enge Zusammenfassung aller Fäden der Komposition gemein. Von Alexander VII. übernahmen einige das Motiv der Draperie, ein paar andere die aufblickende linke Begleitfigur usw. Urban VIII. aber wurde das unerschöpfliche Vorbild einer wahrhaft päpstlichen Haltung: seine herrscherhafte Gebärde, die gleichzeitig Segen spendet und Gehorsam fordert, schlug die fromme Andacht seines Nachfolgers Chigi vollständig aus dem Felde. Das Vorbeten in Kapellen und Kirchen stand anderen Heimgegangenen zu und erschien als vornehmste Pflicht besonders von Bischöfen und Kardinälen. Die Päpste erwiesen sich nur dann als rechte Nachfolger des hl. Petrus, wenn sie, so wie dieser es in seiner verehrten Bronzestatue tut, die Rechte zum Segen, aber auch zu bindender Entscheidung erhoben. Schon Clemens IX. Rospigliosi (1667–69), der den Wunsch gehabt hatte, seinem Vorgänger Alexander VII. gegenüber im Chor von S. Maria Maggiore betend niederzuknien, wurde nach seinem Tode gezwungen – zuerst an dem ausersehenen Platz, dann neben dem Eingang der alten Basilika –, die Gebärde Urbans VIII. nachzuahmen¹³⁴, die dem ausführenden Künstler Domenico Guidi dann auch recht temperamentvoll gelang. Der müde Greis Clemens X. Altieri (1670–76) mußte an dem Denkmal, das ihm Berninis Lieblingsschüler, Mattia De Rossi, für St. Peter entwarf, das gleiche tun, nur mit

¹³³ Bequeme Überblicke über die Papstgräber nach Bernini geben der Aufsatz von A. Muñoz, *La Scultura Barocca a Roma*, V: *Le Tombe Papali*, in „*Rassegna d'Arte*“, XVIII, 1918, p. 78 ff., und F. Gregorovius u. C. Huelsen, *Le tombe dei papi*, Roma 1931 [wo allerdings die kunsthistorischen Angaben ziemlich viel Fehler enthalten].

¹³⁴ Titi a. a. O. 1674, p. 291. Gegenüber Clemens IX. wurde zuerst im Chor v. S. Maria Maggiore dann neben dem Eingang Domenico Fontanas Nicolaus IV. aufgestellt.

viel geringerem Erfolge. Der treffliche Innozenz XI. Odescalchi (1676–89) versuchte die letzten Lebensjahre Gian Lorenzo Berninis für sein Grabmal fruchtbar zu machen und erhielt aus der Werkstatt des Meisters auch einen sehr eigenartigen Entwurf, wo er unter einem ungeheuren Vorhang, den der kopfüberfliegende Tod auseinanderspannt, zurückgewendeten Hauptes, knien und beten sollte, während sich um seinen Sarkophag mehrere Tugenden in verschiedener Höhenlage gruppierten. Diese Zeichnung, die sich in den Uffizien¹³⁵ erhalten hat, blieb aber nur Papier, ebenso wie ein anderer, weniger revolutionärer Vorschlag, der in einer Skizze der Berliner Kupferstichsammlung aufbewahrt wird. Als der Franzose Étienne Monnot nach einem vollständig neuen Plan das Grabmal gegen 1700 wirklich ausführte, da erstand weder ein betender noch ein gebietender Papst, sondern auf niedrigem Thron ein vornehm und milde lehrender, dessen freundlichen Worten die sitzenden Begleiterinnen aufmerksam zu lauschen scheinen. Erst im vorrückenden 18. Jahrhundert, also in jenem Zeitalter, wo die römische Kirche ihre Machtstellung nur noch mit Mühe nicht so sehr gegen feindliche Mächte als vielmehr gegen zunehmende Gleichgültigkeit zu behaupten vermochte, sah man endlich wieder Päpste – den frommen Dominikaner Benedikt XIII. Orsini und den als Kirchenhaupt so wenig erfolgreichen Clemens XIII. Rezzonico – an ihren Grabmälern nicht nur devot, sondern geradezu demütig niederknien, der alten Ausdrucksform kirchlicher Andacht eine neue Innerlichkeit verleihend.

In der Glanzzeit römischer Barockkunst im 17. Jahrhundert fand die Idee der ewigen Anbetung, vom Grabmal aus gegen den Altar, ihre großartigste Ausprägung weder durch Päpste noch durch Kardinäle, sondern durch einen einfachen Bischof von Rieti, der sich freilich als das vornehmste Mitglied an die Spitze einer ganzen Patrizierfamilie stellte: Giorgio Bolognetti in der Kirche Gesù e Maria am Corso (Abb. 284).

Nach dem hergebrachten Schema des geräumigen Saales mit beiderseits zugeordneten drei rundbogigen Kapellen, der entsprechenden Zahl von Fenstern über einem breiten unverkröpften Gesims, und Stiehkappen, die in ein hohes Tonnengewölbe einschneiden, war gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, angeblich unter Leitung eines nicht näher zu bestimmenden Carlo Milanese¹³⁶, ein Kirchenbau für die barfüßigen Augustiner begonnen, aber nicht vollendet worden. Als das römische Adelsgeschlecht der Bolognetti, vom Bischof Giorgio geführt, sich dieses Unternehmens annahm, mag eine Eigenschaft des im Rohen steckengebliebenen Innenraumes einladend gewirkt haben: die breiten Wandflächen zwischen den Kapellen, die von den sicherlich vorgesehenen Pilastern nur wenig eingengt zu werden brauchten. Hier bot sich die Möglichkeit, symmetrische Grabmäler unterzubringen; denn daß der Wunsch nach einem Familienmausoleum den Bischof nicht weniger beseelt haben wird als etwa das fromme Gelübde, ein Gotteshaus zu vollenden und mit einem Hochaltar zu versehen, darf wohl ohne weiteres angenommen werden. Der von dem neuen Mäzen als Architekt gewonnene Carlo Rainaldi schuf zunächst – vor 1674¹³⁷ – die ein-

¹³⁵ Abbildung der beiden Skizzen zum Grabmal Innozenz' XI. bei Muñoz in „Rassegna d'Arte“, 1918, p. 94 und p. 96. Vgl. zu diesen Entwürfen auch Brauer u. Wittkower a. a. O., S. 171, Anm. 1. Ein Terrakotta-Bozzetto zum unteren Teile des von Monnot ausgeführten Papstgrabmals befindet sich im Bargello in Florenz, abgebildet bei Brinckmann, *Barock-Bozzetti* [Italien. Bildh.], Tafel nach S. 144.

¹³⁶ Titus Romführer, der bis heute die wichtigste Quelle für die Entstehungsgeschichte von Gesù e Maria geblieben ist, nennt schon in der ersten Auflage von 1674 die Kirche „fabbricata ultimamente da Carlo Milanese architetto e hora finita con la sua facciata dal cav. Rainaldi“. Bertolotti, der doch allen lombardischen Künstlern, die in Rom gearbeitet haben, nachgegangen ist, weiß von einem Carlo aus Mailand nichts zu berichten, es sei denn, daß man diesen Architekten mit Carlo Maderna identifizieren wollte.

¹³⁷ In Titus erster Auflage 1674 wird Carlo Rainaldi nur als Erbauer der Fassade genannt, vom Chor und der Ausschmückung des Langhauses ist hier noch nicht die Rede. In der dritten Auflage von 1686 werden dagegen schon alle Einzelheiten ausführlich beschrieben: die beiden Grabmäler der a Cornu neben dem Eingang als Schöpfungen des Guidi und des Ferrata, die Gemälde der Chorkapelle als Arbeiten des Giacinto Brandi, die Statuen der beiden Johannes am Hochaltar als Werke des Giuseppe Mazzoli aus Siena, die Engel der Attika als solche des Paolo Naldini – der 1691 als ein ca. 75 jähriger starb – und des jungen Francesco Cavallini aus Carrara, der 1684 in die Acca-



Abb. 284. Rom, Gesù e Maria, Inneres

fache, durch ihre Riesenpilaster aber dennoch majestätische Fassade. Dann kam ohne Zweifel die Chorkapelle an die Reihe, „riuscita fra le più singolari e nobili architetture“ des Meisters¹³⁸. Ein mächtiger Säulenaltar füllte die Abschlußwand oder vielmehr sie zog mit konvexem Drange nach vorne, die Seitenwände und damit den ganzen Raum in seinen Machtbereich einbeziehend. Der rauschende Aufschwung, der im Gemälde des Giacinto Brandi, einer Marienkrönung, gefeiert wird, ließ sich durch das angestrengt vortretende Gesims nicht aufhalten, zersprengte dieses vielmehr in der Mitte, trieb eine ausgehöhlte Attika mit umstrahlter Weltkugel und anbetenden Engeln empor, schuf an der Flachkuppel des Gewölbes einen breiten offenen Himmel mit der schwebenden Taube des Heiligen Geistes und umkränzte dieses Gemälde wiederum mit einem plastischen Jubelchor von Engeln und Putten. Die Seitenwände konnten bei soviel Ekstasik nicht bewegungs-

demia die San Luca aufgenommen wurde. Trotzdem diese dritte Auflage von Titi während der Arbeiten in der Kirche herausgegeben worden ist und deshalb einen besonderen Quellenwert beanspruchen darf, erscheint doch die Verteilung der Bolognetti-Gräber auf die einzelnen Künstler nicht sehr überzeugend. Die Statue des Bischofs war 1686 noch in Arbeit. Als ihr Meister wird Francesco Cavallini genannt. Schwer glaublich aber ist die Zuschreibung des so völlig anders gearteten Malteserritters an denselben Meister. Die Stilkritik würde viel eher das erste Büstenpaar, also Ercole und Alvise Bolognetti, ebenfalls dem Cavallini geben – Titi nennt aber hier den Namen des Franzosen Michel Maille (Monsù Michele), während er das andere Paar, Francesco und Pietro, dem sonst nicht eben bedeutenden und auch nur wenig bekannten Francesco Aprile gibt. Die Namen der einzelnen Bolognetti werden übrigens von Titi nicht genannt, die Denkmäler werden nur nach den Kapellen, neben denen sie untergebracht sind, unterschieden.

¹³⁸ Eine schöne Ansicht der Chorkapelle mit dem Hochaltar findet sich auf Taf. 48 im berühmten Stichwerk des Giovan Giacomo de Rossi, *Disegni di Vari Altari e Cappelle nelle Chiese di Roma*.

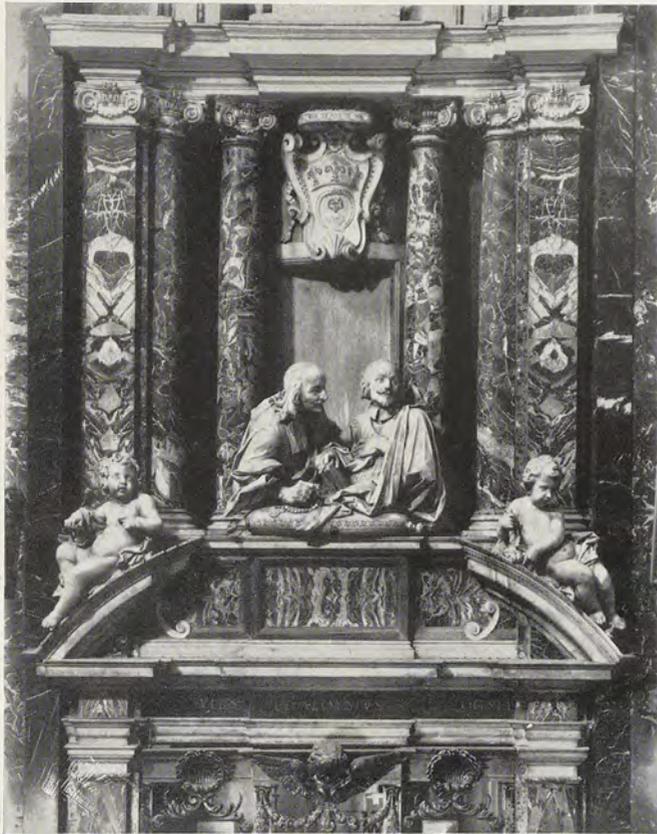


Abb. 285.

Rom, Gesù e Maria, Grabbüsten des Ercole und Alvise Bolognetti

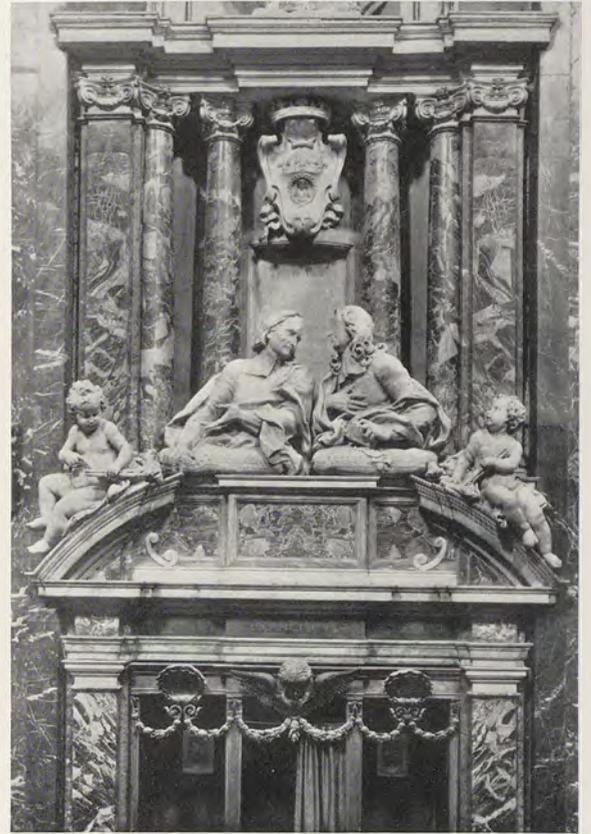


Abb. 286. Rom, Gesù e Maria,

Grabbüsten des Pietro und Francesco Bolognetti

los bleiben. Pilaster, die sich an Altarsäulen in Form und Höhe anpaßten, traten aus den Flächen, die sich in der Mitte mit flimmernden Goldgittern füllten, zum Tragen eines wiederum konvexen Gebälkes vor, und die mächtigen Kämpfer des Triumphbogens führten den Eifer der Chorwände auch in das Langhaus hinüber. Es ist im eigentlichen Sinne des Wortes ein Triumphbogen, der mit seiner hohen, hufeisenförmig gestellten Archivolte, seinem üppigen Schmuck von Goldstück, seinem großen, von weißen Engeln umflatterten Bolognetti-Wappen diese bühnenmäßig aufgefaßte „Cappella Maggiore“ gegen das Langhaus öffnet, das, zum Schauen, Bewundern, Anbeten bestimmt, wie der Zuschauerraum eines Barocktheaters seine Formen und Gesetze vom Bühnenraum empfängt und mit diesem zu einer großen Einheit verschmilzt. Die drei Kapellen auf jeder Seite antworten mit ihren rundbogigen Öffnungen dem großen Bogen in der Mitte wie mit hallenden Echos; die Wände dazwischen aber hören ebenfalls den Ruf, lockern sich auf, geraten in Erregung, unterstellen sich der Befehlsgewalt des Kirchengesimses und vor allem der Kapellenkämpfer, verlebendigen sich zuletzt zu menschlichen Figuren, die, vortretend und zwischen dunkel glänzenden Farben in reinem Weiß erschimmernd, den Sinn aller dieser architektonischen Bewegung dadurch verdeutlichen, daß sie ihn nachdrücklich auf uns, die lebendigen Kirchenbesucher, beziehen; sich predigend an uns wenden und uns zur Nachahmung auffordern. Es war in Rom etwas Neues (vielleicht von Oberitalien Übernommenes), daß die Wandflächen zwischen den Kapellen unten zu leichten Beichtstühlen ausgehöhlt wurden, deren dunkel gebeiztes Holz mit dem schwarz eingefassten Jaspis¹³⁹ der steinernen Umgebung gut zusammenstimmt. Auf das so ge-

¹³⁹ Gesù e Maria ist auch in koloristischer Hinsicht eine der eindrucksvollsten Kirchen Roms. Ihre dunkle Harmonie aus Schwarz, Braun, Rötlich und Weiß erinnert an Carlo Fontanas Kapellen Ginnetti und Cibo. Das Schwarz spricht am lautesten an den hohen, weißgefleckten



Abb. 287. Rom, Gesù e Maria,
Grabstatue des Bischofs von Rieti, Giorgio Bolognetti



Abb. 288. Rom, Gesù e Maria, Grabstatue
des Malteserritters Francesco Mario Bolognetti

schaffene Parterre folgte dann die Region der Logen, die über gebrochenen Giebeln, denen Putten aufgelagert wurden, zwischen Säulen und Pilastern für die Stifterfamilie eingerichtet wurden. Es sind „Choretti“ für die Andacht – eine Andacht, die mit Aufmerken und Staunen beginnt über ein geflüstertes Gespräch zu einem Gebet auf den Knien und zuletzt zur glühenden Hingabe frommer Gelübde führen soll. Attribute, die an den Tod gemahnen, finden sich in Gesù e Maria nur an zwei Grabmälern an der Eingangswand, die Domenico Guidi und Ercole Ferrata für Mitglieder einer anderen Familie, a Cornu, errichtet haben. Die Bolognetti, deren Darstellung von Francesco Cavallini, Francesco Aprile, Michel Maglia¹⁴⁰ übernommen wurde, wollen weder durch Sarko-

Marmorpilastern des Triumphbogens. Mit Schwarz eingefaßt sind aber auch sämtliche anderen Pilaster der Kirche, was ihre Bestimmung als Mausoleum wirkungsvoll hervorhebt. Aufs reichste verwendet ist im übrigen jener breitgefleckte braune Jaspis aus Sizilien, den Bernini für seine Draperie am Grabmal Alexanders VII. benutzt hatte. Aus diesem Gestein sind die Säulen des Altars, die Füllungen der großen Pilaster in Chor und Schiff, endlich auch die kleinen Pilaster beiderseits der Grabmäler. Ins Rötliche gesteigert erscheint dasselbe Material an den Säulen der Choretti, während Gold sehr reichlich für die Stuckgirlanden und Friese, die Stuckglorie am Chorgewölbe, das Wappen der Bolognetti usw. verwendet worden ist. Alle Figuren, gleichviel ob aus Marmor oder Stuck, sind dagegen weiß gehalten, was ja in den römischen Barockkirchen die Regel ist.

¹⁴⁰ Über Francesco Cavallini aus Carrara berichtet Pascoli, II, p. 475, in seiner Vita des Jacopo Antonio Fancelli. Danach wäre er ein Schüler und Gehilfe des Cosimo Fancelli gewesen und hätte außer den Grabfiguren in Gesù e Maria und in der Cibò-Kapelle zu S. Maria del Popolo noch mehrere Heiligenstatuen in S. Carlo al Corso und auch die beiden großen Figuren an der Fassade von S. Marcello gemacht. Die sonstigen Nachrichten über diesen Meister finden sich zusammengestellt im Artikel von Friedrich Noack im Allg. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. VI, 1912, S. 222. Francesco Aprile, von dem nur wenig bekannt ist, gehörte wahrscheinlich einer alten Künstlerfamilie aus der Nähe des Sees von Lugano an, die während der Renaissance auch in Spanien, in Massa usw. gearbeitet hatte. Er starb, nach Titi, über der Arbeit an der liegenden Statue der Titelheiligen in S. Anastasia. Der Franzose Michel Maille, ein Schüler des Ercole Ferrata, ist der am besten bekannte von den drei Meistern. Vgl. Pascoli, I, p. 247, und Lami, Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française sous Louis XIV., 1906, p. 347/48 (mit Werkverzeichnis). Maggy Nicaud, Le sculpture nelle Cappella de Angelis . . . in Aracoeli, in „L'Urbe“, IV, 1, 1939, Marzo.

phage noch durch irgendwelche Symbole, ja nicht einmal durch ihre Inschriften daran erinnern, daß sie gestorben und begraben sind. Sie wollen leben, ganz dem Augenblick hingegeben, aber einem Augenblick, der, von der Anbetung des Ewigen erfüllt, von diesem seinen Inhalt und damit seine Dauerwürdigkeit erhält. Es fesselt immer wieder von neuem, wie in der ersten „Loge“ links Ercole und Alvise Bolognetti (Abb. 285) den Besuchern der Kirche die erste Andachtsstufe, das Aufmerken, vorleben, während Pietro und Francesco (Abb. 286) an der Wand gegenüber¹⁴¹ schon vom Meßwunder ergriffen sind, auf das der ältere Mann den jüngeren mit sprechender Bewegung hinweist, damit er sein Herz dem göttlichen Geheimnis öffne. Von den paarweise angeordneten Büsten, die sich auf ihre Betkissen stützen, steigt die Stufenleiter der Gebärden zu ganzfigurigen Betern weiter, und zwar zuerst quer über das Kirchenschiff hinweg zu dem würdig, aber still niederknienenden Bischof von Rieti (Abb. 287), der seine Verwandten an den Altar heranzuführt, aber sich schon von weitem vor diesem beugt. Am stärksten aber entfacht sich die Glaubensglut in der lodernden Gestalt des gleichsam bebend in die Knie sinkenden gepanzerten Malteserritter, Francesco Mario Bolognetti (Abb. 288), der sich buchstäblich verzehrt, vielleicht auch in dem negativen Sinn, daß der Superlativ des Affekts schon ins Affektierte umschlägt. Doch wenn besonders der Nichtitaliener dieser letzten Figur das bejahende Mitgefühl auch vorenthalten mag, so bleibt es dennoch erstaunlich, wie die Skala der religiösen Erregung hier durch sechs Figuren hindurchgeführt worden ist, die nicht einmal vom selben Meister, sondern angeblich von drei verschiedenen Künstlern geschaffen worden sind. Was Bernini seinen Cornaro seltsamerweise versagt hatte, die wirkliche Ergriffenheit durch das angeschaute Wunder, ja sogar die echte Aufmerksamkeit, das hat Carlo Rainaldi, der seinen Dirigentenstab auch über das Orchester ausführender Bildhauer geschwungen haben dürfte, geradezu zum eigentlichen Thema seiner Komposition gemacht – einer Komposition allerdings, die keinem Einzelheiligen zu Ehren, sondern für das zentrale Dogma der katholischen Kirche, das Meßopfer, geschaffen worden ist. Unter dem Schutze großer Heiliger, die zu Häupten der Bolognetti in rundbogigen Nischen stehen, vollendet sich die steinerne Predigt der Statuen, die von Steinstarrheit so völlig frei ist. Ihr Schall aber erfüllt den ganzen weiten Raum: die Architektur scheint der Skulpturen wegen geschaffen zu sein, die ganze Kirche ist zur Grabkapelle geworden, aber aus den Gräbern steigt ein Leben, das den Zweck und Sinn des katholischen Kultraumes erklärt¹⁴².

So intensiv wie hier ist kein Kirchenraum Italiens mit Energien durchdrungen worden, die von den Grabmälern ausgehen und sich am Altar vereinigen. So erfolgreich hat die menschliche Figur an keiner anderen Stelle die Verwirklichung des barocken Ideals des vielteilig bewegten, aber einheitlich beseelten architektonischen Organismus ermöglicht. So geschlossen wie die Bolognetti hat keine andere Familie sich die Fortdauer im Dienst der Kirche zu sichern gewußt. Nur in Neapel ist Ähnliches, aber mit geringerem Erfolg versucht worden. 1709 restaurierten Francesco Brancaccio und Vincenzo Carafa die alte Familienkirche S. Angelo a Nilo (Abb. 289), die vom Kardinal Rinaldo Brancaccio [† 1427] gegründet und 1428 mit seinem Grabmal – von Donatello, Michelozzo und Pagno di Lapo Portigiani – geschmückt worden war. Diesem Denkmal gegenüber im anderen Flügel des Querhauses hatte Giovan Battista Carafa den beiden Kardinälen Francesco Maria [† 1675] und Stefano Brancaccio ein barockes Pyramidengrabmal mit Medaillonporträts

¹⁴¹ Sehr interessant ist ein Bozzetto im Victoria and Albert Museum in London, der dieses Büstenpaar mit der ganzen architektonischen Umgebung, aber mit noch ziemlich ungeschickter Haltung und nichtssagendem Ausdruck zeigt.

¹⁴² Eine sehr gute Beschreibung von Gesù e Maria gibt Eberhard Hempel in seiner Dissertation über Carlo Rainaldi, München 1919. In seiner Beziehung zum Theater wurde der Kirchenraum gewürdigt von A. Muñoz in der „Rassegna d'Arte“, III, 1916, p. 220. Die hier vorgeschlagene Datierung auf ca. 1660 wird aber nicht nur durch Titus Angaben, sondern auch durch den Stil widerlegt.

errichtet. Das Schiff aber wurde nun mit symmetrischen Büsten einheitlich dekoriert, zwei Krieger und vier Geistlichen, von denen jene über Türen in stolzer Höhe aufgestellt, diese paarweise in bescheidenerer Haltung, aber dafür dem Altar näher angebracht wurden. Am zweiten Geschoß der Wand wurden auf den gebrochenen Giebel des Gesimses Putten mit Wappentafeln und anderen Attributen in rhythmischem Wechsel der Blickrichtung angeordnet, über dem Triumphbogen aber wurde eine Kartusche mit fliegenden großen Engeln angebracht, die auf den ähnlich dekorierten Aufsatz des Hochaltars vorbereitet. Fast ganz in Weiß gehalten, wirkt der zierlich bewegte Raum trotz der strengen Symmetrie seiner Dekoration schon wie ein Wegweiser ins Rokoko, also in Gefilde der Anmut, nicht mehr in solche des Pathos. Von römischem Ernst ist nichts zu



Abb. 289. Neapel, S. Angelo a Nilo, Langhaus

verspüren: dieser Innenraum erfreut, aber er ergreift nicht; der Eindruck ist angenehm, aber ohne Nachdruck.

Was aber schließlich die berühmte Cappella S. Severo (Abb. 290) betrifft, jene Grablege der Familie Sangro, die Giovan Francesco 1590 gegründet und sein Sohn Alessandro in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts gefördert hatte, so beweist ihre üppige Ausschmückung in spätbarocken Formen, die auf Veranlassung des Raimondo del Sangro zwischen 1749 und 1766 durchgeführt wurde, nicht nur den Verfall der barocken Grabplastik als solchen, sondern auch die Erstarrung jener strömenden Kräfte, die aus Einzelheiten eine rhythmische Einheit schaffen. Daß einige Grabmäler aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert wichtige Stellen in dieser Kirche einnehmen, daß an der linken Wand der Chorkapelle die Büste eines Ritters, über seinem Sarkophag zwischen Säulen aufgestellt, die Hände gegen den Altar faltet, daß ein anderer, stehender Gepanzerter in einer Nische der Eingangswand Wache hält, würde nicht viel zu bedeuten haben, denn auch in Gesù e Maria blieben die Grabmäler der a Cornu außerhalb der lebendigen Gemeinschaft. Aber an den neuen Denkmälern selbst, mit denen die Meister des vorgerückten 18. Jahrhunderts alle Pfeiler der Kirche besetzten, wurde nicht nur das Anbetungsmotiv vollständig verdrängt durch schlichte Ovalmedaillons mit Porträtköpfen in Flachrelief, sondern auch diese selbst, die Porträts, büßten ihre Bedeutung im Raumganzen ein, weil allzu große Putten und

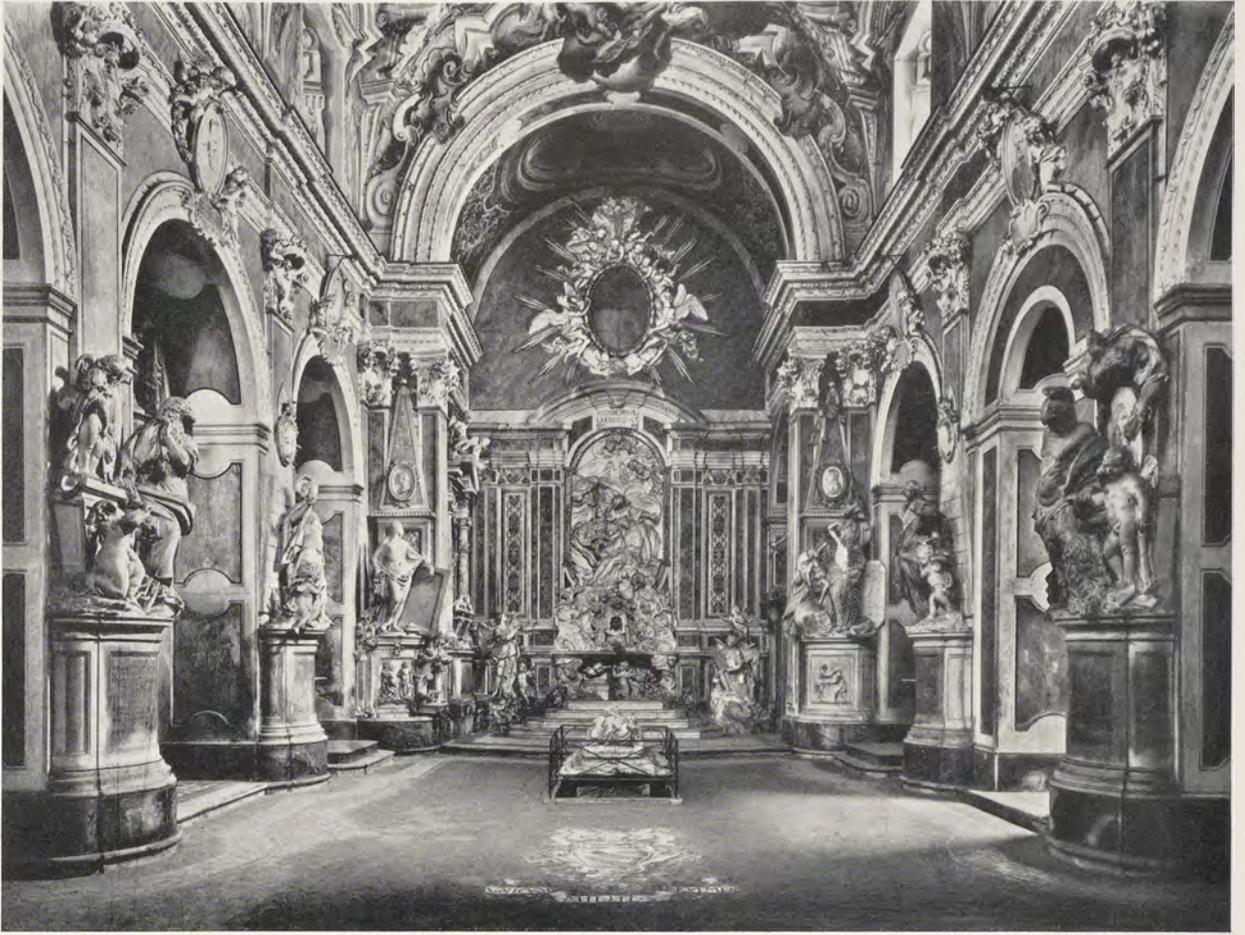


Abb. 290. Neapel, S. Angelo a Nilo, Capp. S. Severo, Innenraum mit Grabmälern der Sangro

riesige allegorische Gestalten sich im optischen Gesamtbilde allzu mächtig vordrängen. Einige von diesen Allegorien – die berühmte „Pudicizia“ von Antonio Corradini und der „Disinganno“ des Queirolo – fesseln durch Neuartigkeit der Erfindung und technische Kühnheiten in der Ausführung so sehr die Aufmerksamkeit, daß die kleinen Stifterbildnisse zu ihren Häupten wie nichts-sagendes Beiwerk erscheinen, der Rhythmus der Gesamtkomposition aber gestaut und zum Erstarren gebracht wird.

VII

Auch in der machtbewußten Hauptstadt der katholischen Kirche, wo die meisten Grabmäler oder Grabkapellen von unverheirateten Greisen, die ein reiches Einkommen hatten, gestiftet worden sind, mußte doch die Porträtstatue in ganzer Figur eine seltene Ausnahme bleiben; vielleicht nicht so sehr wegen der Unkosten, die solch ein Aufwand verursachte, als wohl eher wegen der Befürchtung, durch den allzu auffälligen Wetteifer mit den Grabmälern der Päpste Anstoß erregen zu können. Auch in den letzten 40 Jahren des 17. Jahrhunderts, dem üppigsten Zeitalter römischer Grabmalkunst, ist die Büste das beliebteste Zentralmotiv geblieben. Der voll entwickelte Barock hat alle Möglichkeiten der Variation erfindungsreich ausgenutzt und auch in der Art der Aufstellung viel Mannigfaltigkeit entwickelt. Die Lust an der Abwechslung fand sich aber doch mit der Beschränkung auf ungefähr vier Haupttypen ab. Die Büsten, die von den Grabmälern nach einem

Altar hinüberschauen oder sonst zu einem solchen in Beziehung stehen, verdeutlichen entweder ihre religiöse Bestimmung durch Gebärden der Andacht, oder aber sie begnügen sich mit der äußerlichen Charakteristik, die ihnen der Ort ihrer Aufstellung gewährt. Unter jenen, die anbeten oder ihre Gläubigkeit beteuern, gibt es wieder eine besondere Gattung, nämlich solche, die hinter drapierten Betpulten den Eindruck zu erwecken suchen, als ob sie eigentlich in ganzer Figur niedergekniet wären. Im Gegensatz hierzu ziehen sich andere Porträts aus der dreidimensionalen Realität ganz ins Flachrelief zurück, am liebsten in elegante ovale Rahmen, die bisweilen von allegorischen Gestalten mit leichtem Schwung emporgehoben und dem Altar entgegengehalten werden. Die beiden erstgenannten Gattungen konnten sich in der Weise miteinander verbinden, daß in einer Familienkapelle die vornehmsten Verstorbenen die Aufgabe des Vorbetens übernahmen, während die übrigen Dargestellten sich dem Altar höchstens mit den Augen zuwandten. Gewöhnlich waren es Kardinäle, also der Stolz des Geschlechtes, denen ein solcher Vorrang eingeräumt wurde. In S. Maria del Popolo ließ der Kardinal von SS. Quattro Coronati, Giovan Garzia Mellini¹⁴³ (Abb. 291), der die Kurie als Legat sowohl am spanischen Hof als auch bei Kaiser Matthias vertreten hatte, in den letzten Jahren seines Lebens – wahrscheinlich nach 1625 – eine schon von früheren Prälaten seiner Familie benutzte Kapelle stuckieren und von jenem selben Florentiner Maler, Giovanni da S. Giovanni – der eigentlich Manozzi hieß – ausmalen, welcher auch die Apsis seiner Titelkirche mit dem bekannten riesigen Fresko geschmückt hatte. Daß der Prälat in der Kapelle auch begraben sein wollte, wird durch die schöne Büste wahrscheinlich gemacht, die durch die Schriftsteller des 17. Jahrhunderts¹⁴⁴ als ein Werk des 1625 nach Rom gekommenen, 1654 verstorbenen Alessandro Algardi beglaubigt ist und ganz den Eindruck erweckt, als ob sie nach dem Leben gemacht wäre. Die Ädikula, aus deren Nische die Halbfigur des 1629 Verstorbenen heute hervorblickt, „mit einer Hand an die Brust, mit der anderen ein Buch fassend, gleichsam kniend und im Begriff, nach dem Altar hin zu beten“¹⁴⁵, ist laut der Inschrift aber erst eine Stiftung der Neffen Urbano und Mario Mellini, von denen der erstere in seinem benachbarten, zu Lebzeiten gestifteten und ganz ähnlich geschmückten Grabmal als dessen Entstehungszeit das Jahr 1660 nennt. Die knebelbärtigen Kavaliers in Küras und Mantel ordnen sich ganz ihrem berühmten Oheim unter, indem sie neben dessen hohem Gehäuse nur in einfachen Brustbildern auf ganz schlichten und niedrigen Sarkophagen Platz genommen haben; allerdings dicht neben dem Patron der Kapelle, S. Nicola da Tolentino, dessen unmittelbare Nähe ihnen selber offenbar einen genügenden Vorzug bedeutete. Indem sie sich dem Schutzheiligen ritterlich zuordnen, schaffen sie in der Mitte des aus fünf Seiten des Achteckes gebildeten Raumes eine klare Symmetrie, während die dritte Hauptwand, dem Kardinal gegenüber, höchstwahrscheinlich dem ersten Stifter, einem Kardinal Sixtus' IV., dem 1478 verstorbenen Giovan Battista Mellini und seinem Renaissancegrabmal (Abb. 292) überlassen blieb¹⁴⁶. Dieses Werk aus dem Kreise des Andrea Bregno stand ursprüng-

¹⁴³ Über die Mellini-Kapelle vgl. M. R. Colantuoni, *La Chiesa di S. Maria del Popolo*, 1899, p. 156, 157, und E. Lavagnino in „*Chiese di Roma Illustrate*“ Nr. 20, p. 53. Quellenwert haben auch hier die Angaben in *Titis Romführer*, 1. Aufl., 1674, p. 424. Die Inschriften der Grabmäler bei Forcella, I, p. 382 (Kardinal Garzia), p. 387 u. 89 (Urbano und Mario Mellini), p. 322 (Giovan Battista Mellini), p. 339/40 (Savo und seine Brüder).

¹⁴⁴ Giovan Pietro Bellori, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, 1. Ausgabe 1672, p. 398. Titi a. a. O. In sämtlichen Auflagen sowohl des Künstlerbiographen, dem wir bekanntlich die wertvollste „Vita“ des von ihm bewunderten Algardi verdanken, als auch des alten Romführers wird nicht nur die Büste des Giovan Garzia, sondern auch die sehr andersartige des Urbano Mellini Alessandro Algardi zugeschrieben. Da der Künstler schon 1654 starb, das Grabmal des Urbano aber erst 1660 zu Lebzeiten des Dargestellten entstand, ist die letztere Zuschreibung wohl kaum aufrechtzuerhalten.

¹⁴⁵ Diese Beschreibung der Büste findet sich bei Bellori a. a. O.: „E posta la sua statua in un nicchio con una mano al petto, con l'altra tiene un libro, quasi stia ginocchione in atto di pregare verso l'Altare; si vede mezza figura, sotto vi è attraversata una tavola di marmo con l'iscrizione, e posa sopra l'urna.“

¹⁴⁶ Die Zeichnung in Windsor hat die Nr. 11 743.



Abb. 291. Rom, S. Maria del Popolo,
Grabmal des Kardinals Giovan Garzia Mellini

lich (wie eine Zeichnung in Windsor [Abb. 294] beweist), ähnlich den übrigen Prälatengräbern des römischen Quattrocento, in einer reichen Ädikula, und der hingestreckte Verstorbene hatte über sich den Schmerzensmann, der von Engeln gestützt wurde. Wenn es heute nur noch als Sarkophag auf einem Sockel des 17. Jahrhunderts steht, so verdankt es diese Verarmung wohl dem dritten Kardinal aus dem gleichen Geschlecht, dem Savo Mellini, der 1689 sich selber und seinen weltlichen Brüdern Pietro und Paolo am gleichen Platz ein Denkmal errichten wollte. Der Künstler, der diesen Savo bediente, war der Franzose Pierre Étienne Monnot¹⁴⁷, und kühl und förmlich, wie das höfische Louis quatorze der gleichen zu erledigen pflegte, sind denn auch die Büsten dieser drei Herren geraten. Die Ädikula ist der 30 Jahre älteren des Garzia Mellini nachgeformt worden mit einigen Bereicherungen, die keine Verbesserungen sind. Auch der jüngere Kardinal (Abb. 293) blickt von seinem Gebetbuch zum Altar hinüber, sein Baret gegen die Brust pressend, wie wir es schon bei einem der Ray-

mondi und einem der Poli gesehen hatten. Seine Halbfigur ist elegant, entbehrt aber ganz jenes seelischen Gehalts, der so ergreifend aus dem greisen Charakterkopf des Giovan Garzia spricht. Auch das Verhältnis der Büste zur Nische ist ohne tiefere Beziehung, und wenn gerade hier im Rücken des Kardinals die an den Grabmälern des römischen Spätbarocks so gern verwendete Pyramide auftritt, so wird man diese Zusammenstellung gewiß nicht besonders sinnreich finden. Ganz äußerlich aber fügen sich dem Bilde dieses zusammengestoppelten Grabmals die auf Füße gestellten Büsten der beiden weltlichen Brüder ein, deren Mäntel und Allongeperücken immer noch interessanter sind als ihre maskenhaft leeren und glatten Gesichter. Algardis Meisterwerk lohnt den Besuch dieses überfüllten Raumes und übt mit selbstverständlicher Würde die Herrschaft darin aus. Sonst beweist aber die Cappella Mellini, daß auch im reifen Barock der künstlerische Einheitsdrang keineswegs immer des zeitlichen Nacheinanders Herr geworden ist.

Ein positives Gegenbeispiel ist die Capella Gavotti (Abb. 296), die insofern demselben Heiligen unterstellt ist, als sie an der Kirche S. Niccolo da Tolentino¹⁴⁸ erbaut wurde. Auf ihrem Altar aber

¹⁴⁷ Pierre Etienne Monnot neben Pierre Le Gros der bekannteste unter den in Rom tätigen französischen Bildhauern, wurde 1657 in der Franche Comté geboren, kam 1687 nach Rom, trat 1712 in den Dienst des Landgrafen von Hessen-Kassel, für den er das berühmte Marmorbad mit Skulpturen bevölkerte, kehrte 1728 endgültig nach Rom zurück und starb hier am 4. August 1733. Vgl. über ihn Lami, a. a. O., p. 381–84, wo seine Werke aufgezählt sind, sowie die im Allg. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 25, 1931, gegebenen Daten und Literaturnotizen.

¹⁴⁸ Titi 1674, p. 359 (hier wird die Cappella Gavotti gerühmt als eine „delle superbe Cappelle di Roma, architettata con gran maestria da Pietro da Cortona etc.“), der Altar wird als Werk des Cosimo Fancelli bezeichnet; die Statue des Täufers wird dem Antonio Raggi, die des hl. Joseph dem Ercole Ferrata gegeben, die Reliefs der oberen Region dem Francesco Baratta u. a. Pascoli, II, p. 473/74, nennt ebenfalls das Altarrelief als Werk des Cosimo Fancelli und bezeichnet den zu Füßen der Madonna Knienden als Giulio Gavotti. Der Künstler hatte nach diesem Biographen selber eine besondere Verehrung für die Madonna von Savona und wurde auf seinen Wunsch von den Accademici

ist in einem Marmorrelief des Cosimo Fancelli das Wunder von Savona von 1536 dargestellt, wo die Madonna in einsamer Berglandschaft dem Antonio Botta erschien. Ein Patrizier jener ligurischen Stadt, Giovan Battista Gavotti, hat den Altar gestiftet, während das Grabmal des 1661 Verstorbenen (Abb. 295) an der linken Wand erst von seinen Neffen Niccolo und Carlo errichtet wurde. Gegenüber an der rechten fand eben dieser Carlo seinen Platz, aber laut Inschrift erst 1706 dank der Fürsorge wieder seines Neffen und Erben Agostino Maria Gavotti. Drei Generationen derselben Familie nennen sich also als am Werk beteiligt. Nichtsdestoweniger handelt es sich



Abb. 292. Rom, S. Maria del Popolo, Grabmal des Urbano Mellini

um eine einheitliche Schöpfung, wobei der Altar das Primäre war, worauf das übrige abgestimmt wurde. Büste und Inschrift des Carlo Gavotto sind erst später hinzugekommen, indessen zweifellos an Stellen, die man schon in der Komposition der sechziger Jahre vorgesehen hatte. Diese Kapelle ist in der Tat eine künstlerische „Komposition“, die schon die Zeitgenossen bewundert haben: das letzte römische Meisterwerk eines der Besten des 17. Jahrhunderts, des Pietro da Cortona, der während der Arbeit am 16. Mai 1669 verstarb und die Vollendung z. B. der Gewölbefresken seinem Schüler Ciro Ferri überlassen mußte.

Die Altartafel, die ganz wie ein Gemälde erdacht und dem Meißel des Bildhauers, wie es scheint, nur deshalb anvertraut wurde, damit das Bildmäßige und Landschaftliche einerseits ins Körperliche gesteigert, andererseits aber auch wieder durch das Weiß des Marmors in einer besonders reinen Idealität belassen wurde; dieses im Vergleich mit anderen gleichzeitige Relief, übrigens immer noch streng gehaltene Werk des Cosimo Fancelli ist durch Altarstufen, Mensa und Sockel ins Feierliche, aber doch noch bequem Sichtbare emporgehoben worden und sitzt in einem festen, kräftig vortretenden Gehäuse, wo grüne Serpentinaulen einen unebrochenen Segmentgiebel tragen. Ein breites Lünettenfenster wiederholt den gedrückten Bogen noch einmal ins Breitere und leitet die runden Linien in das quergestellte Oval der ebenfalls gedrückten Kuppel weiter, die mit einem Engelchor ausgemalt ist und eine Laterne trägt. Der sehr plastisch empfundene Altar tritt mit seinem kraftvollen Gebäude breit genug vor die Wand, um für den in der Mitte des Kirchenschiffs haltmachenden Besucher das frontale Bild des Nebenraumes fast vollständig auszufüllen. Die zwar hohen, aber auch sehr schmalen Seitenwände der wenig tiefen Kapelle werden in dieser Ansicht kaum wahrgenommen, entfalten in den Schrägansichten aber um so reichere Reize. Die Ausstattung dieser Seitenwände (Abb. 297) ist das eigentliche Werk des Pietro da Cor-

di S. Luca auch in ihrer Kapelle begraben. Die anderen von Titi genannten Künstler werden ebenfalls von Pascoli bestätigt. Zur Datierung des Raumes ist wichtig eine Notiz im Romführer von Franzini, *Roma Antica e Moderna*, ed. 1668, p. 432: „Hoggi si perfeziona la cappella Gavotti con architettura di Pietro da Cortona.“ Diese Notiz abgedruckt bei O. Pollak, *Neue Regesten zum Leben usw. des Pietro da Cortona*, „Kunstchronik“ XXIII, 1912, S. 567. Die Inschriften der Kapelle abgedruckt bei Forcella, IX, p. 461 und 464. Alte Abbildungen der Kapelle in de Rossis Stichwerk: „Disegni di Vari Altari etc.“, tav. 23 und 24.



Abb. 293. Rom, S. Maria del Popolo, Grabmal des Kardinals Savo Mellini und Sarkophag des Giovan Battista Mellini

beigesellte, gewann er nicht nur die Möglichkeit zu jener Durchknetung der Wände mit einer arbeitenden Muskulatur, die ihm immer am Herzen lag, sondern schuf er sich auch Vermittler zwischen den übermenschlichen Dimensionen der großen Architekturformen und den menschlichen der Figuren. Die Wand scheint schichtenweise abgetragen zu sein: die großen Pilaster, die Sarkophage, das Hauptgebälk erscheinen wie Reste der ursprünglichen Vorderfläche; die Säulen, ihre Friese, die Nischengiebel bilden die zweite Stufe; die Figuren die dritte, da sie in Höhlungen hineingestellt sind. Während die Seitenwände älterer Kapellen mit Grabmälern ausgestattet wurden, welche die Gestalt ihrer Gehäuse dem Altar entlehnten und sich vor die Wand stellten oder wenn mit dieser verklammert, so doch immerhin nach vorne drängten, scheinen hier die Mauern mit einsaugender Lust den Formenapparat in sich hineinzuziehen, indessen nicht um die plastischen Kräfte zu mindern, sondern im Gegenteil um auch das ehemals Ruhende mit ihnen zu durchdringen. Da sich dieses alles nun

tona: den Altar scheint er vorgefunden zu haben, die Vollendung der Kuppelregion mußte er dem Ciro Ferri überlassen. Und in der meisterhaft durchgeführten Wanddekoration ist denn auch der Schöpfer der Fassaden von S. Maria della Pace und SS. Luca e Martina leicht genug zu erkennen. Alle seine Lieblingsmotive sind in letzter Verfeinerung beisammen: die Einschachtelung einer fensterartigen Nische zwischen Säulen, die in die Wand hineingeschoben sind; die konkave Einschwingung der Eckpilaster; die Unterbringung der Büsten in ovalen Kartuschen, die einerseits wie von Reifen eingefaßt sind, welche in Voluten auslaufen, andererseits aber auch mit Kränzen umhängt, die zum Teil von Putten gehalten werden. Sehr geschickt sind hierbei die Pilaster der Kirchenwände, die ebenfalls schon vorgefunden wurden, in den Seitenraum mit hineingenommen und als Hauptträger auch seines Gerüstes verwendet worden. Indem aber Cortona diesen großen Stützen noch eine kleinere Ordnung von Säulen



Abb. 294. Windsor, Schloß, Zeichnung nach dem ursprünglichen Zustande des Grabmals Giovan Battista Mellini

in schmalen, hohen Feldern vollzieht, verbindet sich das Kräfte-
spiel, das in die Tiefe hineingeht,
zugleich mit einem Drange nach
oben, einem sieghaften Excelsior.
In der Mitte jeder Wand steigt es
am reichsten empor: vom Inschrift-
sockel über den Sarkophag zu den
ovalen Nischen um die Büsten,
dann weiter zu den stehenden Hei-
ligen in den schlanken Gehäusen,
dann den Säulen und Pilastern fol-
gend in die oberste Region, wo
Heiligenbüsten in Reliefform die
Büsten der Stifter grüßen und ihren
Blick nach dem Altar noch einmal
wiederholen. Zum Reichtum der
Form aber gesellt sich ein gleicher
der Farbe, wobei Grün, Rot und
Weiß bevorzugt werden. Die am
stärksten gefleckten und gemaser-
ten Steinsorten sind dabei für die-
jenigen Teile verwendet, die als
Kraftleiter und Akzente einen Vor-
zug genießen, also die Pilaster, die
Säulen, die Friese, der Sarkophag.
Die ruhenden Flächen um die Hei-
ligenstatuen sind fast monochrom
in ihrer dumpfen Dunkelheit, aus weißem Marmor sind aber nicht nur die Figuren, sondern auch
das neutralere Rahmenwerk gemeißelt.



Abb. 295. Rom, S. Nicola da Tolentino, Grabmal des Giovan Battista Gavotti

In diesem so reich bewegten und doch zugleich auch so gestrafften Raum werden einerseits der
Altar und andererseits die Kuppellaterne so deutlich als Zielpunkte aller Energien empfunden, daß
die Stifterbüsten, deren Blickrichtung so kräftig von den Begleitfiguren unterstützt wird, auf ein
frommes Gebärdenspiel der Hände ohne Nachteil verzichten dürfen. Hier ist alles Dynamik, aber
der reif gewordene Barock kann auf den Ausdruck der Anstrengung durchaus verzichten, seine
Muskeln sind so geübt, daß sie wie im Spiele arbeiten.

Ein Meisterwerk wie die Cappella Gavotti liefert den Maßstab sowohl für das Können als auch
für das eigenste Wollen des späteren 17. Jahrhunderts. Nichtsdestoweniger ist sein Stil aber doch
nur eine Möglichkeit unter vielen anderen. Nur wenige Jahre später entstand auf Befehl des vor-
nehmsten Auftraggebers der Stadt, Papst Clemens' X., die so ganz anders geartete, durchaus sta-
tisch empfundene, beinahe klassizistische Cappella Altieri am rechten Querschiff von S. Maria
sopra Minerva¹⁴⁹ (Abb. 298). So „malerisch“ die Altartafel des Carlo Maratta auch sein mag – wo

¹⁴⁹ Der immerhin recht unzeitgemäße Stil der Cappella Altieri findet seine Erklärung vielleicht in der Tatsache, daß ein künstlerischer
Dilettant, nämlich ein Kardinal Massimo, der Entwerfer der Dekoration dieses vorgefundenen Raumes war. Titi nennt in der ersten

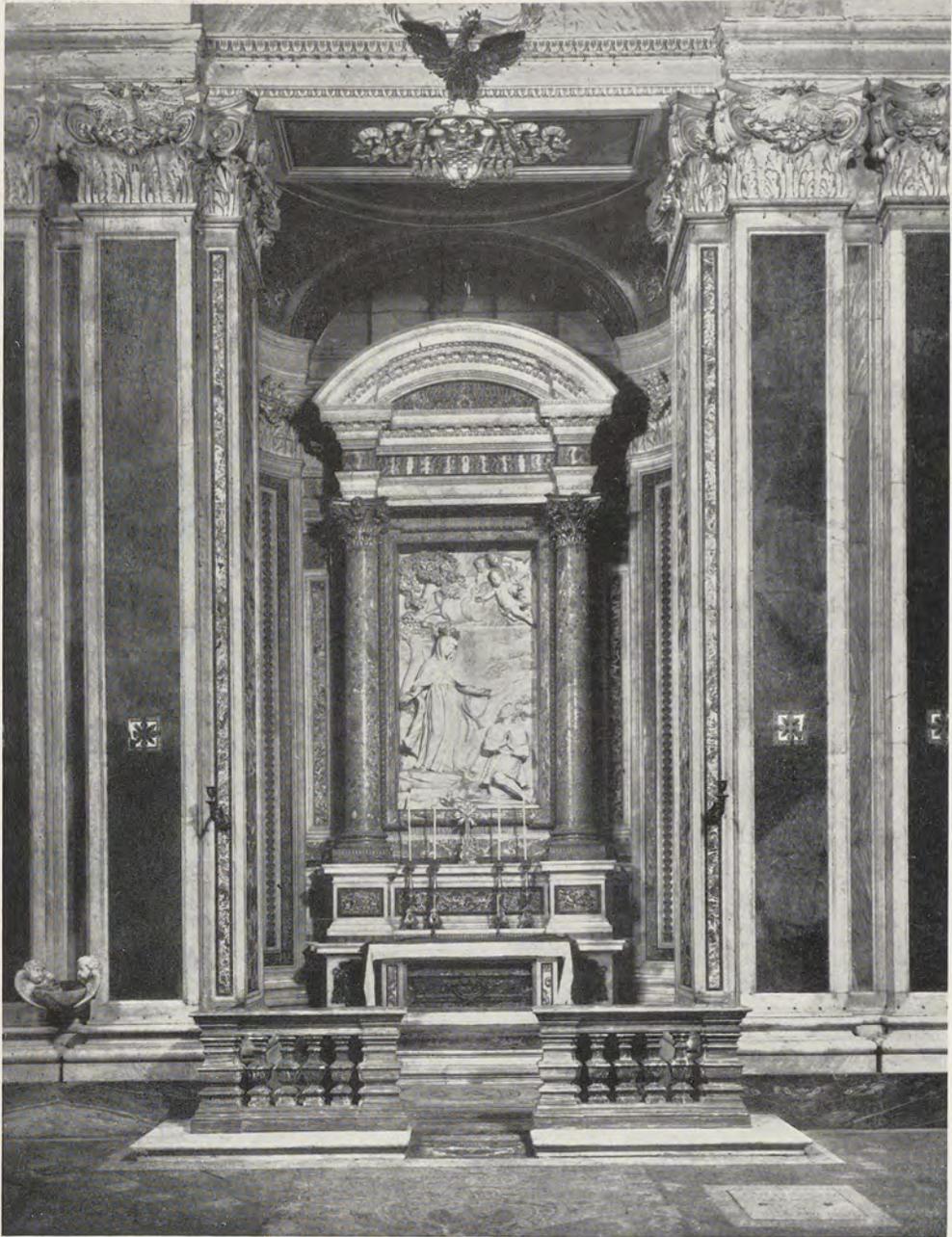


Abb. 296. Rom, S. Nicola da Tolentino, Capp. Gavotti mit Altar

Petrus die von Clemens X. neu kanonisierten Heiligen der Madonna vorstellt – und so sehr das Fresko des Baccicio-Gaulli in der Wandlünette darüber die Auflockerung der Körpermassen ins Kosmische auch fortsetzen mag, so wenig hat doch der Papst aus dem Hause Altieri, als er 1672 die Wände des überkommenen tonnengewölbten Raumes zu Ehren seines Vaters und seines Bruders (Lorenzo und Giovan Battista) ausschmücken ließ, an etwas anderes gedacht als an eine reiche Musterung glatter Wände mit hellen, flammenden Marmorplatten und an eine Aufstellung

Ausgabe seines Führers von 1674, p. 173, den Raum als „hoggi rimodernato“, „con pensiero nobile dell' Eminentissimo cardinale de' Massimi“. Als Altarbild wird hier, ebenso wie in der Ausgabe von 1686, ein Werk des Manieristen Niccolò Pomarancio genannt. Erst im Romführer des Verlages Michelangelo de Rossi, „Ritratto di Roma Moderna“ von 1689, heißt es auf Seite 401 „il quadro è di Cavaliere Maratti, le pitture superiori del Bacicci, le sculture di Cosimo Fancelli“. H. Voß datiert das Altargemälde des Carlo Maratta – der auch sonst für die Altieri, in ihrem Palazzo usw. tätig war – auf rund 1675. Vgl. „Die Malerei des Barock in Rom“. Berlin 1924, S. 602.

fester Grabmalgehäuse, die sich dem Altar unterordnen. Die beiden Ädikulä entsprechen dabei ziemlich genau dem Altar der Gavotti-Kapelle und sind sogar ähnlich wie der Formenapparat der dortigen Seitenwände in die Mauer hineingeschoben. Derselbe Cosimo Fancelli hat auch hier die Büsten gemeißelt und die der rechten Wand, die den Vater des Papstes Lorenzo Altieri vorstellt, sogar dem trefflichen Porträt des Giovan Battista Gavotti einigermaßen ebenbürtig gemacht. Nichtsdestoweniger bleibt das Ganze eine Zusammenstellung von Teilen, die ohne weiteres wieder auseinandertreten könnten, ohne ihre Lebensfähigkeit zu verlieren. Cortonas Werk war eine rhythmische Komposition, wo die Einzelheiten nur um des Ganzen willen und nur in der Gemeinschaft leben.

Unsere Untersuchung kann sich unmöglich auf alle Büsten erstrecken, die in römischen Kirchen und Kapellen zum Andenken von Verstorbenen aufgestellt sind. Ihrer sind sehr viele, und die Beziehung zum Altar beschränkt sich bei den meisten auf die räumliche Nachbarschaft. Wo die Fäden der Verbindung fester angezogen werden, da geschieht es auch im Spätbarock gewöhnlich durch Gebärden der Andacht, hier und da

aber gewissermaßen auch auf dem umgekehrten Wege, indem der Altar Kräfte aussendet, die auf die passiven Grabmäler einwirken. Seit den sechziger Jahren werden nach dem Willen Berninis die Rahmen zahlreicher Altargemälde von fliegenden Engeln gepackt, oft von flügelstarken Jünglingen, deren flatternde Gewänder den Sturm der Bewegung sehr anschaulich verdeutlichen; sie werden gepackt, um manchmal nur zwischen Säulen gehalten, hin und wieder aber auch, um kräftig nach vorne getragen zu werden. Was in der Kirche von Castel Gandolfo¹⁵⁰ wohl zum ersten Male gewagt wurde, sich hier aber noch mit ruhigem Schweben innerhalb des eigenen

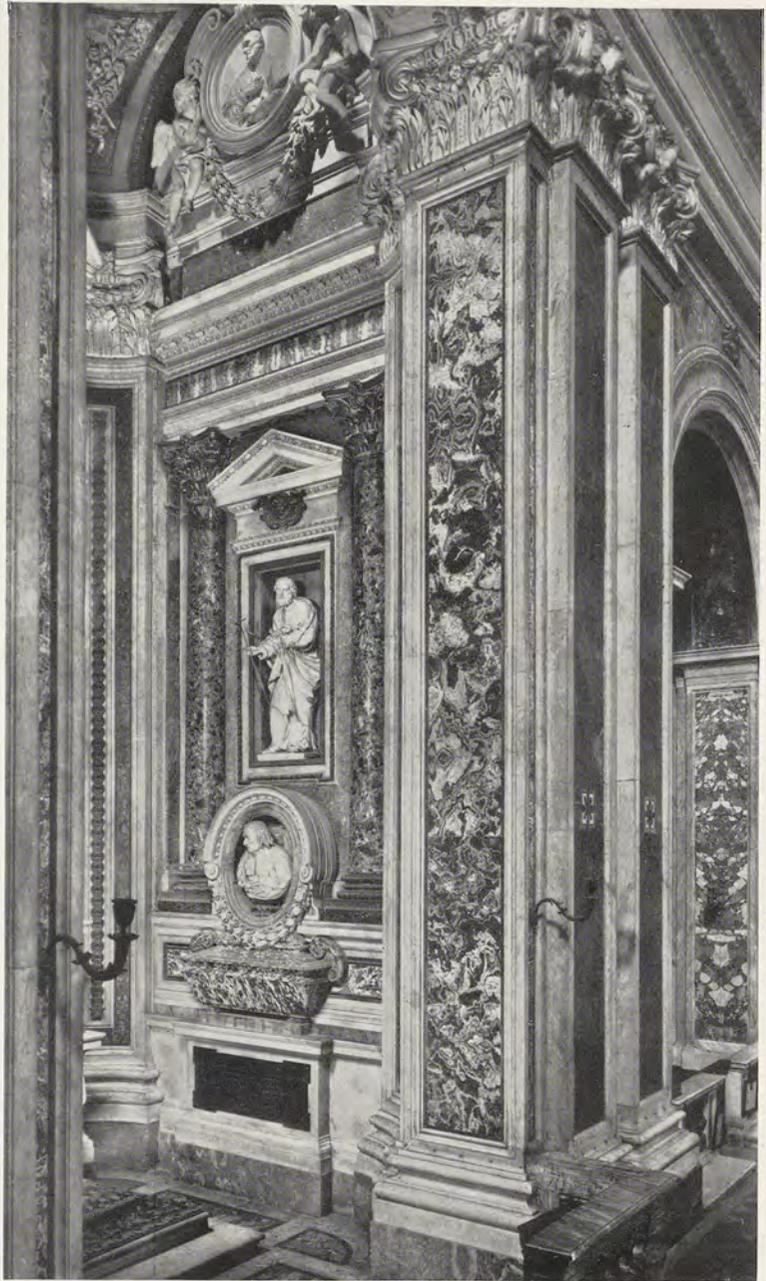


Abb. 297.

Rom, S. Nicola da Tolentino, Capp. Gavotti, rechte Seitenwand

¹⁵⁰ Der Hauptaltar der Kirche S. Tommaso da Villanova in Castel Gandolfo wurde von Bernini entworfen und von Antonio Raggi ausgeführt, wie es scheint 1662. Vgl. hierzu die Aktenpublikation von Vincenzo Golzio: Documenti Artistici sul seicento nell' Archivio



Abb. 298. Rom, S. Maria sopra Minerva, Capp. Altieri

Bereiches begnügte, das stürmt in mehreren Kapellen der siebziger Jahre wie ein plötzliches Wunder, sei es von oben, sei es aus der Tiefe, auf den Beschauer zu – auf einen Beschauer, der sich in Grabbüsten widerspiegeln mag, die an den Seitenwänden des Raumes das Heil aus der Mitte als erste empfangen. 1674 war in der kleinen Kirche S. Maria di Suffragio in der Via Giulia jene Kapelle eben begonnen, die sich der Römer Gaspare Marcaccioni¹⁵¹, der im selben Jahre starb, noch zu Lebzeiten zur Grablege bestimmt hatte (Abb. 299). Ein wundertätiges Marienbild war von ihm hierher gestiftet worden, dieses Bild aber in seinem kleinen rechteckigen Rahmen bekommt Gewicht erst durch die Jünglingsengel, die es angestrengt halten und an den Säulen des Altargebäudes vorbei nach vorne zu tragen gewillt scheinen. Nach diesem Wunderbilde blicken der gläubige Stifter und seine Gattin ganz schlicht in einfachen Marmorbüsten, die auf gelbe Füße gestellt sind. Auch die

Sarkophage aus schwarzem geflammtem Marmor und die quer darübergehefteten Inschriftkartuschen aus blassem gelbroten bedeuten an sich nicht viel und würden keineswegs genügen, um die Gabe, die der Altar spendet, mit geziemendem Dank zu beantworten. Carlo Rainaldi, den wir als den leitenden Meister der Kapelle betrachten dürfen, hat vielmehr das Ehepaar Marcaccioni auf indirektem Wege stark genug gemacht, um dem Segen standhalten und ihn ausbreiten zu können. Große Gemälde des Maratta-Schülers Guisepppe Chiari füllen die Wände über den Büsten mit rhythmisch reichen Kompositionen, die auch in der Farbe stark sind, und empfangen zugleich das heranschwebende Marienbild mit Schilderungen der Geburt der Gottesmutter sowie der Beschenkung ihres Sohnes durch die Heiligen Drei Könige.

1679 griff Carlo Fontana mit umgestaltenden Entwürfen in Carlo Rainaldis Chor von S. Maria dei Miracoli¹⁵² (Abb. 300) ein, also der einen der beiden Kuppelkirchen, die an der Piazza del

Chigi. 1939, p. 383 und 402/03. Vorangegangen waren in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre die gleichfalls auf Befehl Alexanders VII. von Raggi, Ferrara und Mari geschaffenen Stuckengel in S. Maria del Popolo, die aber die Bildrahmen noch stehend und nicht schwebend halten. Andere Voraussetzungen für das neue Motiv sind die Engelglorie bei der Cattedra Petri und die Posaunenbläser neben dem Chigi-Wappen der Scala Reggia.

¹⁵¹ Eine Compagnia del Suffragio bildete sich 1592. Ihre 1616 erbaute Kirche wurde nach 1670 von Carlo Rainaldi „da fundamenti“ erneuert. Die Cappella Marcaccioni war um 1674 eben begonnen, wie Titi in seiner ersten Ausgabe von 1674, p. 462, bezeugt. In der Ausgabe von 1686 werden auf Seite 391 schon alle Künstler aufgezählt, die an dem damals sicher vollendeten Werk beteiligt waren: Naldini (gest. 1691) als Bildhauer der Marmorbüsten und der Stuckengel; der Maratta-Schüler Giuseppe Chiari (1654–1727) als Maler der Mariengeburt und der Anbetung der Könige; der ebenfalls dem Kreise Marattas angehörende Niccolò Berettoni (1637–82) als Schöpfer der Gewölbefresken.

¹⁵² Über die beiden Kuppelkirchen an der Piazza del Popolo enthält wieder Titis Romführer von 1686, der unmittelbar nach Vollendung ihrer wesentlichen Teile erschien, die genauesten Angaben. Danach hat der Cavaliere Fontana dem rainaldischen Bau von S. Maria dei Miracoli die Kuppel, den Cupolino (über dem Hochaltar), diesen Hochaltar selbst und die seitlichen Grabmäler, alles nach seinem eigenen „Disegno“, hinzugefügt. Die Stuckengel am Altar sind von Antonio Raggi, der der eigentliche Spezialist dieser Gattung war. Die Bronze-

Popolo den Eingang zum Corso flankieren. Diese beiden Schmuckbauten entstanden auf Kosten des genuesischen Kardinals Girolamo Castaldi, der in jede der beiden Kirchen auch ein Marienbild stiftete. Jenes, dessen besondere Wunderkraft dem Gotteshause zwischen Corso und Via di Ripetta den Namen gab, sollte ihm selbst und seinem Bruder, dem Patrizier Benedetto, der 1681 starb, auch im Tode noch Segen spenden, und so wurden denn die Grabbüsten mit ihren Inschrifttafeln und sitzenden Tugenden an den Seitenwänden des Chors zwischen rechteckigen Türen und kräftig vortretenden Logenbalkons in ovale Nischen aufgestellt.

Um diese wiederum sehr schlichten, geradeaus blickenden Bronzeköpfe, die nur durch ihre Vergoldung, also ein rein optisches Mittel, aus den Höhlen heraustreten, in denen sie sonst unbewegt verharren, lassen die Wände eine solche Fülle von architektonischen und figürlichen Formen gegeneinander vordrängen und zugleich die Raumhöhe und Raumtiefe suchen, daß der Reichtum geschmeidiger Gliederung alles Dagewesene übertrifft. Carlo Fontana spricht nirgends so sehr als ein Prophet des 18. Jahrhunderts wie in dem einheitlichen Jubel dieses leicht beschwingten Chors, dessen weiße Wände mit kannelierten Pilastern und über vergoldete Kapitelle und ein vergoldetes Konsolengesims hinweg zu Gewölben emporstreben, deren Inbrunst zum Licht selbst die Farben von Fresken nicht mehr zu wünschen scheint, sondern sich nur noch mit wenigen hellen Stukkos schmückt. Aus dem Kuppelhimmel, der sich über dem Hochaltar an das Kreuzgewölbe des Vorchores anschließt, schwebt unter der Taube des Heiligen Geistes, von einem weißen Engel getragen, ein schlankes Kreuz herab, um sich auf dem Wolkengipfel des Hochaltars niederzulassen. Ein zweiter Engel begrüßt hier anbetend das Zeichen der Erlösung, ein dritter ruft seine Ankunft in die Tiefe hinab, während sich der geborstene Giebel mit österlichen Blumenkränzen schmückt. Zwischen den Säulenpaaren dieses Altares aber, die in grünem Serpentin festlich poliert erglänzen, spendet die Apsiswand aus sich selbst noch ein zweites Geschenk der Gnade: jenes wundertätige Marienbild, das sie zum Segensfluge durch die Welt aus ihrem mütterlichen Schoße entläßt. Vier große weiße Engel, die senkrecht aus der Wand hervorstürmen und zum Teil kopfüber fliegen, reißen das Gemälde aus seinen



Abb. 299. Rom, S. Maria di Suffragio, Capp. Marcaccioni

büsten der beiden Castaldi dagegen und ihre marmornen Tugenden und Putten sind Werke jenes Lucenti, dem wir schon am Grabmal Alexanders VII. begegnet sind. Kardinal Girolamo Castaldi starb 1685, im folgenden Jahre, als Titis dritte Auflage erschien, war das von ihm gestiftete Werk bis auf die Seitenkapellen der Miracoli-Kirche vollendet. Wie heilsam für die künstlerische Qualität das Eingreifen Carlo Fontanas war, läßt sich besonders in der Zwillingskirche S. Maria di Monte Santo ermessen, die Berninis Famulus Mattia de Rossi vollendete. Hier ist alles viel temperamentloser und weniger fest miteinander verbunden. Neben dem Altar, der sein Gnadenbild durch matte Engel kaum der Aufmerksamkeit zu empfehlen versteht, sind in breiten Nischen die Büsten von vier Päpsten ohne irgendwelche festen Bindungen als Zuschauer einfach hingestellt; die Wände des Vorchores aber haben nur flache Choretti ohne viel sonstigen Schmuck. Mit den beiden Kuppelkirchen beschäftigen sich im übrigen E. Hempel, Carlo Rainaldi, München 1919, S. 47–54 und Coudenhove-Erthal, C. Fontana, Wien 1939, S. 39–41.

büsten der beiden Castaldi dagegen und ihre marmornen Tugenden und Putten sind Werke jenes Lucenti, dem wir schon am Grabmal Alexanders VII. begegnet sind. Kardinal Girolamo Castaldi starb 1685, im folgenden Jahre, als Titis dritte Auflage erschien, war das von ihm gestiftete Werk bis auf die Seitenkapellen der Miracoli-Kirche vollendet. Wie heilsam für die künstlerische Qualität das Eingreifen Carlo Fontanas war, läßt sich besonders in der Zwillingskirche S. Maria di Monte Santo ermessen, die Berninis Famulus Mattia de Rossi vollendete. Hier ist alles viel temperamentloser und weniger fest miteinander verbunden. Neben dem Altar, der sein Gnadenbild durch matte Engel kaum der Aufmerksamkeit zu empfehlen versteht, sind in breiten Nischen die Büsten von vier Päpsten ohne irgendwelche festen Bindungen als Zuschauer einfach hingestellt; die Wände des Vorchores aber haben nur flache Choretti ohne viel sonstigen Schmuck. Mit den beiden Kuppelkirchen beschäftigen sich im übrigen E. Hempel, Carlo Rainaldi, München 1919, S. 47–54 und Coudenhove-Erthal, C. Fontana, Wien 1939, S. 39–41.

Wurzeln, um es durch die Hauptsache der Kirche nach vorne zu tragen. Die explosive Kraft dieses Vorstoßes bedurfte eines starken Widerhalles, um überzeugend zu wirken. Ihr antworten deshalb die Echos des Vorchors: die stürmisch bewegten weißen Stuckengel finden ihre optische Fortsetzung oder Vorbereitung in den ebenso erregten, ebenso beschwingten weißen Tugenden, die unter den Epitaphen sitzen; was am Altar aber in dunklem Grün gehalten war, das verdichtet sich an den Grabmälern zum Schwarz der Inschrifttafeln und Balkonbalustraden.

Schon mehrere Jahre früher hatte der Portugiese Gabriele Fonseca, der einst Leibarzt Innozenz' X. gewesen war, jene schöne Kapelle der Verkündigung Mariae in S. Lorenzo in Lucina¹⁵³ gestiftet, die zwar weder von Baldinucci noch von Domenico Bernini unter den Werken des großen Gian Lorenzo genannt, dafür aber von einigen Romführern ihm zugeschrieben wird. Ein anderer Entwerfer käme auch schwerlich in Frage; denn das ovale Altargemälde, das von Engeln getragen, frei herabzuschweben scheint, fügt sich logisch als drittes Glied in jene Kette berninischer Schöpfungen, die mit dem Hochaltar der Kirche von Castel Gandolfo beginnt und sich in der Cappella a Sylva in S. Isidoro fortsetzt. Kein zweiter römischer Künstler bemühte sich schon vor 1674 mit so freier Phantasie um immer neue Ausdrucksmittel für das plötzlich Erscheinende, das Visionäre; und kein anderer wäre damals schon bereit gewesen zur Erreichung jenes Zieles so viel von den ererbten tektonischen Formen zu opfern (Abb. 301).

In der Cappella Marcaccioni konnte der Säulenaltar seine architektonische Festigkeit noch ruhig zur Schau stellen, denn das wundertätige Bild bedurfte hier noch eines Ausgangshafens für seinen segenspendenden Flug. Der greise Fonseca sollte dagegen die Verkündigung an Maria in seinem Heiligtum ganz persönlich miterleben: als eine wundersame Herabkunft des Himmels auf die Erde! Was Guido Reni an seinem Altar in der Cappella dell'Annunciazione des Quirinalpalastes noch auf die abgeschlossene Welt eines Bildes beschränkt hatte, nämlich das Eindringen der Engelwolke in ein irdisches Gemach, das dehnte Bernini auf die ganze Kapelle aus und durch diesen realen Raum auf die unmittelbare Wirklichkeit. Die Laterne der Kuppel ist zum Einbruchstor geworden. Ein herumgewirbelter Kranz verteilt sich von dort in die Radian der Kuppelkassetten, die sich in Lichtstrahlen verwandeln. Cherubim schweben oben, halb Wölkchen, halb Kinderkopf; dann verdichtet es sich zu nackten jubelnden Putten; noch tiefer zu halbnackten, aber immer noch lichtweißen Jünglingen. Darunter aber rotiert, von schwarzen Engeln zur dunkeln Erde herabgetragen, der außen ebenfalls schwarze, innen goldene Ovalrahmen, in den Gimignani Guido Renis Komposition übersetzt hat. Diese war nur oben rundbogig geschlossen, dagegen unten rechteckig – jetzt mußte der schwingende Kontur das Ganze umfassen, die wirbelnden großen Engel aber mußten eine Diagonale bilden. Tiefer herab als in irgendeiner anderen Kapelle senken sich mit den Engeln auch die Zwickel der Kuppel: alles Obere sucht das Unten; der lilarote Marmor aber, in den die Wände gefaßt sind, sowie der schwarze, aus dem die Seitentüren und die vorne abschließende Balustrade bestehen, durchsetzen sich ebenfalls mit Elementen der Höhe, nämlich mit einem Wirbelsturm von lichten Flecken und Streifen.

Die Seitenwände wurden noch freiebiger als in der Cappella Marcaccioni großen Gemälden eingeräumt, damit das herabschwebende Verkündigungsbild seine Herrschaft gleich ausbreite,

¹⁵³ Titi beschreibt die Kapelle bereits in seiner Ausgabe von 1674, p. 401, indessen nur die Gemälde: den Altar als Kopie des Lodovico Gimignani nach Guido Renis Verkündigung in der Kapelle des Quirinal; das eine der seitlichen Bilder als ein Werk desselben Meisters, das andere als ein solches des Borgognone. Mehr gibt auch die Ausgabe von 1686 nicht. Dafür aber rühmt „Roma Sacra Antica e Moderna“ ein Führer von 1687 auf S. 121 als eine der schönsten Kapellen der Kirche: „quella dell'Annunziata del Sig. Medico Fonseca, architettura del Cav. Bernini“; und ebenso der Romführer des Verlages De Rossi, „Ritratto da Roma Moderna“ von 1689, p. 337. Abb. der Kapelle bei de Rossi, Disegni di Vari Altari e Cappelle, Tav. 49 und 50 (mit mehr Engeln als heute vorhanden sind).



Abb. 300. Rom, S. Maria dei Miracoli, Chor

sowohl für das Auge als auch für den Geist: denn das linke Bild ist der Maria Maggiore gewidmet, das rechte aber steht unter dem Spruch „non erit ultra in eis mors“ – das Heil, das in die Welt kam, erweist sich in seinen Folgen! Die Menschen aber, die das alles empfangen sollen, recken in der Tiefe aus engen Fenstern ihre Köpfe, alte, grobe und verwitterte, aber von heftiger Inbrunst durchstürmte. In der linken Ecke neben dem Altartisch hat es den alten Arzt gepackt (Abb. 302), der jäh nach vorne gerissen, sich so mächtig in die Brust greift, als ob er sein Herz herausreißen und Maria darbringen wollte. Der hergebrachte Gestus der Beteuerung einer innigen Gläubigkeit

hat durch Bernini seine feurigste Ausdrucksgewalt erhalten: das Blut dieses alten Mannes scheint in seinen Adern zu kochen, jede Falte des fleischigen Kopfes, jede Haarsträhne verrät es; sein Mantel, sein Pelzkragen aber sind wie ein aufbrandendes Meer; mit Ungestüm drängen sie dem Altar entgegen.

Die Gesinnung des Hausherrn sollte sich auf seine Familiaren übertragen. Schräg gegenüber, also in der rechten vorderen Nische, reckt sich eine Matrone vor mit gefalteten Händen und in zerwühlter Gewandung (Abb. 303), von einem geringeren Meister weniger überzeugend dargestellt¹⁵⁴, ohne mitreißende Kraft, aber doch berührt von der Kraft Berninis.

Die anderen Nischen blieben leer. Die rechte innere Ecke bekam wohl erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts einen jungen Kleriker zum Insassen. Als dieser sich aber anschickte, ebenfalls die Hände zu falten, erwies sich die leidenschaftliche Glut schon als verlodert und nur eine kühle „amtliche“ Andacht stellte sich ein. Die vierte Nische wurde erst im 19. Jahrhundert einem alten Geistlichen eingeräumt.

Daß der Stifter während seines Werkes vom Tode abgerufen wurde und etwaige Erben sich um eine würdige Vollendung nicht allzuviel bemüht haben, dürfte auch dadurch bewiesen werden, daß die Wand unter dem Altargemälde ein porphyrartiges Gestein mit rechteckiger Einlage von gelbem und grünem Marmor nur vortäuscht, in Wirklichkeit aber angestrichene Tünche ist. In allen anderen römischen Barockkapellen hat man echtes Gestein verwendet. Der Arzt aus fremdem Lande konnte wohl nur so lange er lebte, seine Stiftung fördern, die Sippe fehlte ihm und damit auch die fürsorgende Hand, die ihm eine ehrende Inschrift unter sein Bildnis gesetzt hätte.

Seine Schöpfung hat aber doch in Rom Eindruck gemacht und ist im folgenden Jahrzehnt einmal nachgeahmt worden. Es war wieder ein Mann aus bürgerlicher Familie, Giovan Battista Ciminio (Abb. 304), der in S. Antonio de' Portoghesi seinem Namenspatron, dem Täufer, eine Kapelle geweiht und sich auch sonst durch fromme Stiftungen ein gutes Andenken gesichert hatte, dem nach seinem Tode im Oktober 1682 seine Gattin Caterina Raymondi in diesem Raum ein schönes Grabmal setzen ließ: in ganz entsprechender Haltung und auch an entsprechender Stelle. Nur richtet sich die Gebärde der Gläubigkeit hier nicht gegen ein von oben herabschwebendes Wunder, sondern gegen einen festen Säulenaltar, der eine Darstellung der Taufe Christi umschließt¹⁵⁵. Die Kapelle ist aufs reichste mit farbigem Gestein geschmückt, besonders mit braunem Jaspis. Neben der Büste aber ist die Tür, die sich neben Fonseca öffnete, mit einer großen schwarzen Inschrifttafel geschlossen. An der anderen Wand reckt sich aus entsprechender Rundnische

¹⁵⁴ Nach Suboff hat Wittkower die Büste dieser namenlosen Frau – denn Inschriften fehlen in der Cappella Fonseca – dem Giuseppe Mazzuoli (1644?–1725) zugeschrieben, auf Grund der Ähnlichkeit mit den Grabporträts des Pietro de Vecchi und seiner Gemahlin Giulia Verdelli in S. Vigilio zu Siena. Diese ausgezeichneten Bildwerke sind freilich selber nur Zuschreibungen, indessen zeigen auch gesicherte Werke des sienesischen Bildhauers z. B. seine Caritas am Grabmal Alexanders VII. und sein hl. Philippus im Mittelschiff der Laterankirche besonders in den hart zerwühlten Falten einen recht ähnlichen Stil. Um Mazzuoli hat sich Suboff besonders bemüht. Vgl. *Jahrb. d. Preuß. Kunstsgn.* Bd. 49, 1928, S. 33–47, und *Allg. Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd. 24, 1930, S. 318/19.

¹⁵⁵ Inschrift bei Forcella, III, p. 545. Titi gibt in seiner Ausgabe von 1686 auf S. 369 eine Beschreibung der Kapelle mit den Namen der beteiligten Meister. Darnach hätte Giacinto Calandrucci aus Palermo, † 1707, ein Schüler des Francesco Maratta, der besonders durch seine Deckengemälde in S. Maria dell'Orto bekannt ist, das Altargemälde mit der Taufe Christi geschaffen. An den Seitenwänden, die auch hier großen Gemälden eingeräumt sind, hätte der Neapolitaner Ciccio Gratiani die Predigt des Johannes und ein ziemlich dunkler „Monsù Nicolai Lorenese“ die Geburt des Täufers dargestellt. Der architektonische Entwurf wäre von Cesare Corvara. Die Zuweisung der Büsten – die zweifellos von verschiedenen Bildhauern herrühren – an „Andrea Carrarino“, d. h. also an den schon 1656 verstorbenen Bolgi, ist bereits von Pascoli in seinem *Vitenwerk*, Bd. 2, p. 438, als unmöglich abgelehnt worden. Nach diesem hätte Ciminio in der Tat bei Bolgi eine Büste bestellt, keineswegs aber jene, die in seiner Kapelle aufgestellt wurde. Eine Verwechslung mit dem damals tätigen Francesco Cavallini aus Carrara dürfte wohl kaum vorliegen; denn dessen Büsten z. B. die der Cibò in S. Maria del Popolo sehen doch sehr anders aus. Eher könnte man bei dem männlichen Porträt an Francesco Aprile denken, falls dieser wirklich das Büstenpaar Pietro und Francesco Bolognetti in Gesù e Maria gemacht hat.



Abb. 301. Rom, S. Lorenzo in Lucina, Capp. Fonseca



Abb. 302. Rom, S. Lorenzo in Lucina, Büste des Gabriele Fonseca

die Halbfigur der Gattin Caterina Raymondi vor (Abb. 305), mit vor der Brust gekreuzten Händen aber hart abgeschnittener Büste, ziemlich nüchtern modelliert, wahrscheinlich von demselben wenig begabten Bildhauer, der auch den jungen Geistlichen der Fonseca-Kapelle dargestellt hat. Als ein drittes Werk dieses Mannes dürfte wohl das Grabmal der Elena Buoncompagni-Borghese (Abb. 306), gest. 1695, anzusprechen sein, das sich früher in der linken Kapelle von S. Lucia de' Ginnasi befand¹⁵⁶, nach Abbruch dieser Kirche aber in das rechte Seitenschiff von S. Alessio auf dem Aventin übergeführt wurde. Auf hohem Sockel

erhebt sich hier eine breite aber niedrige Wand, die sich in der Mitte über dem Sarkophag zu einem dreieckigen Giebel zuspitzt. Unter diesem faltet die Halbfigur der vornehmen Dame mit ziemlich affektierter junonischer Würde die Hände, über einem üppigen Samtkissen, wie es ähnlich auch der Caterina Raymondi untergeschoben ist. Putten bilden einen Klagechor, der aber eher an eine Kinderstube erinnert, wo zu vorgerückter Stunde weinerliche Schläfrigkeit herrscht.

Sehr charakteristisch für die Stifterbüsten neben den herabschwebenden Wunderaltären ist ihre Aufstellung nicht über Augenhöhe des Betrachters. Der Himmel wird von denen am inbrünstigsten empfangen, die ihn „de profundis“ ersehnen: Fonseca und Ciminio beten eher aus Höhlen, denn aus Logen. Als die Werkstatt Berninis sich zum erstenmal vor die Aufgabe gestellt sah, sozusagen in enger Kammer die Himmelskönigin zu empfangen, um ihren Segen auf die Besteller herabzuleiten, die sich im Leben wie im Tode ihr zuzueignen wünschten, da wurden deren Bildnisse zwar noch in leidlicher Höhe angebracht, dazu aber Begleitfiguren gesellt, die geradezu vom Erdboden aufflattern. 1663 erwählte sich das portugiesische Ehepaar Rodrigo Lopez y Sylva und Beatrix y Sylveira eine enge Kuppelkapelle¹⁵⁷ (Abb. 307) neben dem Chor der einsam gelegenen Kirche

¹⁵⁶ Die Inschrift bei Forcella, V, p. 406. Ein viertes Werk dieses „Meisters der hart abgeschnittenen Büsten“, für den die trocken prallen Formen, das volle kräftige Kinn, das perückenhafte Haupthaar usw. charakteristisch sind, ist wohl die Grabbüste der Giulia Ricci-Paravicina, gest. 1662, in S. Francesco a Ripa. Die plumpen Trauerputten sind denen der Elena Boncompagni ähnlich. Balducci, *Notizie de Professori del Disegno*, 1728, vol. IV, p. 521, gibt dieses Werk allerdings dem Ercole Ferrata.

¹⁵⁷ Besonders gründlich haben sich mit der Cappella Lopez a Sylva Brauer und Wittkower in ihrem Werk über Berninis Zeichnungen beschäftigt, S. 139–41 und Taf. 103, 174 u. 195 b. Der Versuch, die künstlerische Entwicklungsgeschichte aus den erhaltenen Skizzen zu

S. Isidoro zu der Stätte, wo es sich, wie die Inschrift beteuert, „im Leben der unbefleckten Jungfrau ganz zu eigen geben, im Tode aber zum ewigen Opfer ihr weihen wollte“. Maratta schuf das Gemälde der auf Wolken Herabschwebenden; ein ovaler Blütenrahmen schloß dieses ein; nackte Engelkinder bemühten sich, es herabzutragen; die ganze Wand aber und die Altarmensa verwandelten sich ebenfalls in Gewölk, indem sie sich mit wolkig gemasertem Alabaster verkleideten. Der überaus enge Raum mag dann den Gedanken eingegeben haben, die Stifter und ihre Angehörigen statt in Büsten nur aus ganz flachen Reliefs, gleichsam aus rechteckig gerahmten, freilich gemeißelten Gemälden die Madonna verehren zu lassen. Auch lag es sowieso in Bernini Art, die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten zu verwischen, ja dem Malerischen Geländegewinn auf Kosten des Dreidimensionalen zu gewähren. Sein Rivale Borromini tat übrigens zur selben Zeit das gleiche: in seiner Cappella Spada, der es an Raum keineswegs mangelte, bedeckten sich ebenfalls die Wände mit scheinbar aufgehängten Ovalrahmen, die Porträtköpfe in flachem Relief umschlossen. Nun ist es aber doch wieder für Bernini charakteristisch, daß er sich keineswegs mit der einfachen Problemlösung begnügte. Seine Stifter ließ er freilich beinahe zu Flachbildern werden (Abb. 308), sie damit zugleich verklärend und der gemalten Madonna anpassend. Um ihre Rahmen herum aber entwarf er schon sehr früh nicht nur prächtige Draperien aus schwarz-weißem Marmor, sondern auch große Begleitfiguren, die dann von seinen Schülern zu jenen Tugenden verdichtet wurden, die der 84. Psalm nennt. Jene starken Kräfte, die den Menschen erheben und von der Erde empor



Abb. 303. Rom, S. Lorenzo in Lucina, Büste einer unbekanntn Frau

erläutern, ist im großen ganzen überzeugend, nur dürften an der Ausführung des Werkes mehrere Hände beteiligt sein. Die Tugenden sind doch sehr viel derber empfunden als die zarten Porträtreiefs. Auf die Nachricht in Titis erster Ausgabe von 1674, p. 370, daß diese „un figlio del Cav. Bernini“ gemeißelt hätte, hat Fraschetti an Paolo Bernini gedacht. Brauer und Wittkower weisen aber auf S. 140, Anm. 3, darauf hin, daß dieser 1663 erst 15 Jahre alt war; der von ihnen vorgeschlagene Paolo Naldini ist indessen auch nur Hypothese. Von der übrigen Bernini-Literatur seien hier nur Fraschettis Buch von 1900, p. 300, 301, und A. Muñoz, *Roma barocca*, 1919, p. 309 (mit Abb. des linken Stifterreliefs) genannt. Ungewöhnlich interessant sind die Inschriften, die Forcella, IX, p. 11, Nr. 16 u. 17, abdruckt. Vor den beiden Stifterpaaren werden zunächst die Tugenden genannt, die sich nach Psalm 84 gegenseitig begrüßen. Dann heißt es bei Rodrigo und Beatrix, daß sie „Hoc Sacellum Virgini Sine Macula Conceptae Cui Se Vivi Addixere Post Mortem Devovere“ gestiftet hätten. Der Sinn aller Grabmäler mit dem Anbetungsmotiv ist damit wohl deutlich genug ausgesprochen. Ebenso interessant ist die Nennung des Künstlernamens in der zweiten Inschrift, wo sich Franziscus Nicolaus a Sylva und seine Gattin Ioanna als Sohn und Schwiegertochter „haeredes pietatis et domus“ vorstellen und ihre Inschrift mit einem stolzen Hinweis auf den Schöpfer des Denkmals schließen: „Immortale Bernini Equit. Ingenium Omnes Aeternat.“ Es ist dies das einzige Mal in römischen Grabinschriften, daß der „Verewigung“ durch einen berühmten Künstler dankbar gedacht wird. Dabei hat Bernini sicherlich nur Zeichnungen und keinerlei Meißelarbeit beigesteuert.



Abb. 304. Rom, S. Antonio dei Portoghesi, Grabmal des Giovan Battista Ciminio

ursprünglich rein abstrakte oder auch poetische Gedanken sich während des Prozesses der Versinnlichung belasteten; dieser Mangel an Übereinstimmung hat wohl keiner zweiten Schöpfung so zum Schaden gereicht, als gerade der Cappella Sylva, wo das Übermaß des Barock zwischen engen Wänden so bedrängt, daß es reichlichen guten Willens bedarf, um die kühnen Grundgedanken zu bewundern. Als Familienkapelle wurde der Raum überdies noch mit Zutaten einer jüngeren Generation bereichert. Die Ovalmedaillons über den Stifterbildern, die ursprünglich nur Wappen enthalten hatten, füllten sich mit den kräftigen Köpfen des 1722 verstorbenen „Römers“ Odoardo a Sylva und eines namenlosen Kavaliers in Allongeperücke und Panzer, der auf einem Stich von 1721 noch nicht wiedergegeben ist¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Fraschetti stimmt auf S. 301 eine bewegliche Klage über die „impudiche donne“ an.

¹⁵⁹ Vgl. Brauer und Wittkower, Taf. 195 und S. 140, Anm. 2.

ins Ewige tragen – sie antworten hier dem Gnadenbild, das in der Mitte schwebt. Barmherzigkeit und Wahrheit tragen Rodrigo und Beatrix, Gerechtigkeit und Friede den Sohn und die Schwiegertochter Francesco Niccolo und Giovanna y Sylva (Abb. 309), nicht viel anders, als es die Engel mit dem Gnadenbilde tun, nur ohne Flügel, nur sehr viel schwerer, ja im Gegensatz zu ihrem Sinn auch noch sehr verstrickt in die Sinnlichkeit dieser Erde. Die Wahrheit war ursprünglich nackt, die Barmherzigkeit drückte Milch aus ihren Brüsten, die beiden Frauen wirkten so fleischlich, daß selbst das plumpe schwarze Blech, womit man sie bald bekleidete, ihr verführerisches Lächeln nicht unschädlich zu machen vermochte¹⁵⁸. Was Bernini und seinen Schülern so oft zum Verhängnis geworden ist, die Diskrepanz zwischen der ersinnenden und der verkörpernden Phantasie, jenes Allzuviel an Fleischeslust oder auch bloß an materieller Schwere, womit



Abb. 305.

Rom, S. Antonio dei Portoghesi, Grabbüste der Caterina Ciminio



Abb. 306. Rom, S. Alessio,
Grabmal der Eleonora Buoncampagni (aus S. Lucia de' Ginasi)

conieri im Chor von S. Giovanni dei Fiorentini. Dieser prunkvolle Raum mit dem mächtigen Hochaltar (Abb. 311) aus weißgeflecktem, braunrotem Marmor geht bekanntlich auf Entwürfe des Pietro da Cortona zurück, deren Ausführung Borromini übernommen hatte, bis er am 2. August 1667 seinem Leben selbst ein Ende setzte¹⁶¹. Als Titus Führer durch die römischen Kirchen 1674 zum ersten Male erschien, war Ciro Ferri noch dabei, die oberen Teile des unvollendet gebliebenen Werkes auszuführen. Auf

¹⁶⁰ Forcella, VIII, p. 443/44. Über den Künstler ist nichts bekannt. In den alten Guiden wird diese Kapelle übergangen.

¹⁶¹ Über Borrominis Anteil an dem Werk vgl. Hempel, Borromini, S. 184. Ein Legat des Orazio Falconieri vom 23. Februar 1664 gab den Anlaß zur Berufung des Künstlers. Pietro da Cortona hatte aber schon Ende der dreißiger Jahre den Hochaltar begonnen. Seiner Formenwelt gehört das Ganze im wesentlichen an. Borromini spricht um so vernehmlicher aus den seitlichen Grabmälern, deren Bildhauer Titi 1674 auf S. 467 und 1686 auf S. 395 nennt. Die Tugenden auf den Giebelschragen des Altars werden in seiner Ausgabe von 1686 dem Michele Francese (Maille oder Augier*) sowie dem Leonardo Reti gegeben. Raggi, Guidi und Ferrata werden auch von Pascoli im Zusammenhang mit der Chorkapelle von S. Giovanni dei Fiorentini genannt, Vol. I, p. 250 u. 254. Vgl. im übrigen auch Muñoz in „Rassegna d'Arte“, XVI, 1916, p. 217 u. 219. Das linke Grabmal vor Hinzufügung der jüngeren Teile gestochen in de Rossis „Vari Altari e Cappelle“, Tav. 16.

Einen viel reineren, wenn auch gewiß nicht besonders tiefen Eindruck hinterläßt eine 15 Jahre jüngere Kapelle, wo die Beigesetzten ebenfalls in ganz flachen Reliefs und in geringer Höhe, dafür aber dicht neben dem Altartisch dargestellt sind. 1678 setzte eine lombardische Künstlerwitwe, Isabella Moroni, in der ersten Kapelle rechts von S. Maria del Suffragio¹⁶⁰ sowohl ihrem Gatten, dem Cremoneser Maler Petrus Martyr Neri (Abb. 310), der bereits am 12. November 1661 verstorben war, als auch ihrem Bruder, dem 1669 verschiedenen päpstlichen Münzmeister, Gaspare Moroni aus Mailand, schlichte aber fein gemeißelte Epitaphe mit Ovalmedaillons über Inschriftplatten, wobei die Herrn nach dem Altar blicken. Erinnerungen an die Kapellen Sylva und Fonseca vermischen sich hier wahrscheinlich mit solchen an ein jüngeres, höchst aufwendiges Werk, nämlich die Denkmäler der Fal-



Abb. 307. Rom, S. Isidoro, Capp. a Sylva

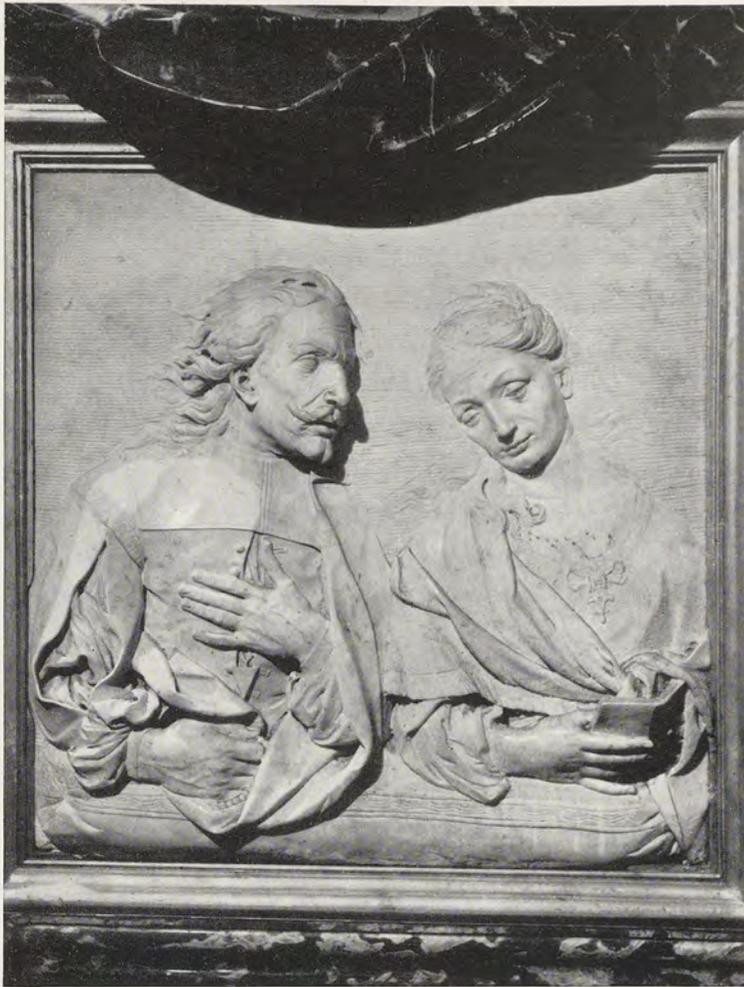


Abb. 308. Rom, S. Isidoro, Grabrelief des Rodrigo und der Beatrix a Sylva

trino Senese (wahrscheinlich identisch mit jenem Pietrino da Carrara, den Pascoli unter den Schülern des Naldini nennt), Francesco Aprile und Monsù Michele (Maille). Paolo Francesco und seine Gattin Vittoria Buffalo („Paoli marchionis de Bubalo filia“) bekamen erst 1733 und ihr Sohn Alessandro, der für ihre Denkmäler gesorgt hatte, zur selben Zeit ein Epitaph zu Füßen der älteren Grabmäler in Form von kleinen Sarkophagen mit Medaillons und Putten. Drei Generationen vereinigen sich also, ähnlich wie in der Cappella Gavotti, ja dem linken Grabdenkmal hat zuletzt sogar noch das 19. Jahrhundert eine kleine klassizistische Gruppe beige-steuert. Bis auf dieses letzte Stück fügt sich aber doch alles recht harmonisch zusammen, den Chor der Nationalkirche der Florentiner in eine der prächtigsten römischen Grabkapellen verwandelnd.

Der Hochaltar der Cortona und Borromini, Ciro Ferri und Raggi wahrt dabei noch ganz die hochbarocke Gravität, so nervös auch der Täufer schon sein Werk verrichtet. An den Grabmälern aber scheint schon das fröhliche 18. Jahrhundert zu Tanz und anmutigem Spiele angetreten zu sein. Ferrata und Guidi geben sich nirgends so beschwingt; die schönen „giovani“ aber, um deren weiche, nackte Glieder die wenigen Gewandstücke sich wie im Tanzrhythmus drehen,

der Bühne des Altars¹⁶², der von der Seite her aus unsichtbarer Quelle Licht empfängt, hatte Antonio Raggi schon die wirkungsvolle Gruppe der Taufe Christi mit dem segnenden Gottvater und vielen Engeln geschaffen. Auch die Seitenwände hatten bereits ihre Grabmäler erhalten, und Domenico Guidi hatte schon seine Caritas, Ercole Ferrata seine Fides hierher geliefert. Da diese „Tugend“ das Ovalmedaillon mit dem Reliefporträt des Kardinals Lelio Falconieri (Abb. 313), gest. 1648, auf einen Putto stützt, jene aber das Doppelporträt der Altarstifter Orazio Falconieri und Ottavia Sacchetti (Abb. 312) umklammert, so waren auch die Epitaphe, in denen Paolo Francesco Falconieri das Andenken seiner Eltern und seines Oheims festzuhalten suchte, bereits vorhanden. Die schlanken Epheben, die links und rechts Ovalrahmen für weitere Familienbildnisse bereit halten, werden aber erst in Titis neuer Ausgabe von 1686 erwähnt, und zwar als Werke des Filippo Carcani, Pie-

¹⁶² Daß nicht nur wir Heutigen, sondern auch die Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts solche Altäre als theatermäßig empfanden, bezeugt Bellori in seiner Vita des Alessandro Algardi (erste Ausgabe des Vitenwerkes 1672, p. 393), wo er den ähnlich aufgebauten Altar mit der Enthauptung des Apostels Paulus in der Barnabitenkirche S. Paolo zu Bologna als „isolato avanti il choro in forma del teatro“ bezeichnet.

halten die „medaglioni“, von denen die meisten niemals Porträts erhalten haben, so mühelos empor, als ob sie Tamburine schwängen oder Blendspiegel zu mutwilligem Scherz gegen den Hochaltar richteten. Hier versteht man, warum dem späten Barock die Ovalform so lieb war und warum man die Porträtbüsten zu Flachreliefs zerhauchte. Eine Kunst, die sich beständig im Rhythmus gewiegt, ja den Rausch gesucht hatte, verneinte zuletzt das Schwere. Wo die Kraft nur irgend ausreichte, suchte man „Welle und Spiel“; die bildende Kunst neigte sich zum Leichten, aber es begann zur gleichen Zeit auch das klassische Zeitalter der europäischen Musik.

Wenn zu den Wunderaltären der sechziger und siebziger Jahre die Menschen aus der Tiefe emporgeblickt hatten, so erhoben sie sich in den folgenden Jahrzehnten wieder in freiere Höhen: Genien, Engel und Viktorien, ja manchmal der Tod selber übernahmen die freundliche Pflicht des Emporhaltens und Hinauftragens. Es konnte vorkommen, daß auch Heilige in solchen Ovalmedaillons Platz nahmen, um auf Engelarmlen aufzusteigen und einem Dritten aus ihrer Schar, dem ein Altar geweiht war, in seiner Verzückung beizustehen. 1682–84 wurde in S. Maria in Aracoeli die 6. Kapelle rechts auf Kosten des Erzbischofs von Urbino, Kardinal Jacopo de Angelis, dem Franziskanerheiligen Petrus von Alcantara geweiht¹⁶³, wobei Michel Maille aus Burgund nicht nur den ekstatischen Frate vor dem Kreuz scheinbar frei schweben ließ, sondern

¹⁶³ Maggi Nicaud, *Le sculpture della Cappella de Angelis in S. Maria in Aracoeli*, in „L'Urbe“, IV, 1, 1939, Marzo, p. 13–18.



Abb. 309.

Rom, S. Isidoro, Grabmal des Francesco Nicolo und der Ioana a Sylva



Abb. 310.

Rom, S. Maria di Suffragio, Reliefporträt des Petrus Martyr Neri

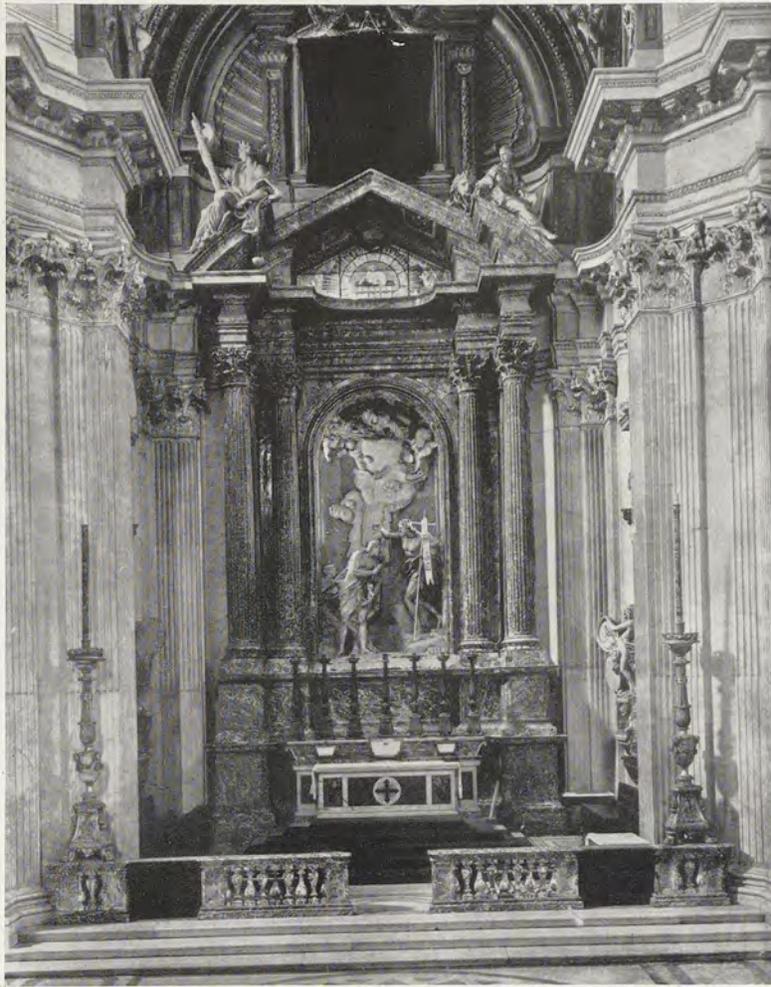


Abb. 311. Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, Hochaltar

an den seitlichen Wänden auch noch große Stuckengel aufstellte, die die Reliefbilder des hl. Stephanus und des hl. Rainer (Abb. 314 und 315) hoch emporheben. Die Gebärden des Gebets und der gläubigen Hingabe, die diese Verklärten dabei zur Schau stellen, unterscheiden sich in nichts von denen gewöhnlicher Adoranten.

Das beweist die in denselben Jahren geschaffene Cappella Cibò in S. Maria del Popolo (1683/84)¹⁶⁴, mit deren Betrachtung unsere Untersuchung begann. Die Kardinalsbüsten Cavallinis haben ebenfalls ovale Rahmen, begnügen sich aber nicht mit dem flachen Relief, sondern stoßen kräftig ins Dreidimensionale vor, die eigene Bedeutung viel stärker betonend als etwa die Familie Falconieri. Alle Formen und Farben sind hier noch schwer und majestätisch – im äußersten Gegensatz zu der anderen, sogar ein wenig älteren Schöpfung des Carlo Fontana, dem benachbarten

Chor von S. Maria dei Miracoli. Nur die zerschlitzten Inskriptionskartuschen mit den weithin flatternden Zipfeln scheinen schon von einem Hauch der kommenden Leichtigkeit bewegt.

Die Kunst des 18. Jahrhunderts, diese so reiche Erbin, suchte gern die Abwechslung und setzte z. B. einem Grabmal mit Porträts in Flachrelief ein sonst ganz ähnliches, aber mit vollplastischen Büsten gegenüber. Das tat Giuseppe Mazzuoli, als er 1712–14 dem rechten Querhaus von S. Francesco a Ripa eine prunkvolle Grabkapelle anfügte und zu beiden Seiten des mächtigen Säulenaltars

¹⁶⁴ Zur Cappella Cibò vgl. die Anm. 4, 5 und 7. Titi 1686, p. 359, beschreibt sie als „hoggi ingrandita, rifatta ed ornata nobilmente con l'architettura del Fontana . . . il quadro dell'altare lo fa Carlo Maratta, pittore famoso; la cupola Luigi Garzi Romano; li laterali uno il Morandi, l'altro Monsù Danielle Tedesco.“ Die irrtümliche Zuschreibung des einen der beiden Märtyrerbilder im Vorjoch der Kapelle an Morandi wird von Titi in seiner Ausgabe von 1721, p. 417, berichtigt. Beide Bilder werden hier dem Daniel Seiter aus Wien gegeben. Vgl. hierzu auch H. Voß, *Malerei des Barock in Rom*, S. 332/33 sowie S. 589/90. Cavallinis Name für die Büsten fehlt bei Titi 1686, erscheint dagegen 1721. In koloristischer Hinsicht ist die Cappella Cibò eine der reichsten und schönsten von Rom, geschmackvoller als hier sind farbige Steine kaum jemals zusammengestellt und mit Gemälden zusammengestimmt worden. Dunkle Töne herrschen vor. Auf den hell gehaltenen Sockel, der im wesentlichen aus Pavonazetto besteht, folgen die schwarzen, nur wenig mit Weiß gefleckten Pilaster, vor denen die dunkelbraunen Jaspssäulen stehen. Andererseits sind freilich alle Kapitelle und alle Säulenbasen aus weißem Marmor. Die Sarkophage sind aus hellem Giallo Antico, nur die Inskriptionsplatten sind schwarz. Hellgelb sind auch die Ovalmedaillons für die weißmarmornen Büsten. Die Wand um das Altargemälde ist mit grau gelbem Alabaster ausgelegt, während die entsprechenden Flächen um die Grabmäler aus geflecktem grünem Serpentinmarmor bestehen. Das Kuppelgemälde ist sehr hell, während in der Unbefleckten Empfängnis, mit der Maratta den Altar geschmückt hat, das leuchtende Hellblau des Marienmantels und ein helles Erdbeerrot am Kleide des Johannes am stärksten sprechen.

links den Duca de Gallicano Stefano Pallavicini und dessen Bruder Kardinal Lazzaro, gegenüber aber ihren Schwager den Neffen von Papst Clemens IX., Giovan Battista Rospigliosi und seine Gattin Camilla Pallavicini¹⁶⁵ verherrlichte. Auf dreiteilige Sockel stellte er seine eleganten Sarkophage und ließ daneben sitzende Tugenden trauern. In lyraähnlichen Formen schwang sich die Prunkwand darüber empor; auf ihrem Gipfel aber nahm der Tod wie ein gespenstiger Vogel Platz, um links seine ältere Beute, die beiden im Flachrelief schon fast verblaßten Menschenbilder zu betrachten, rechts aber die schweren, vollplastischen Köpfe des Ehepaars Rospigliosi – wovon der Gatte 1714 noch lebte – in gewaltigem Fluge dem Altar zuzutragen.

23 Jahre später entstand im rechten Querhaus von S. Agostino, nach Paolo Posis Entwurf, durch die Hände des Bildhauers Pietro Bracci und anderer das Grabmal des Kardinals Giuseppe Renato Imperiali, gest. 1734¹⁶⁶. Hier wurden nur noch die Nebenfiguren als Statuen gebildet, der verklarte Tote aber flog in den Armen einer Viktoria noch körperloser als im Flachrelief, nämlich gemalt in hellen Farben, an der Pyramide seines Ruhmes vorbei zu himmlischen Höhen empor. Die Beziehungen zum benachbarten Altar – den ein Gemälde von Guercino schmückt – werden dabei kaum mehr betont. Das Lächeln des Kirchenfürsten richtet sich nur noch an den Beschauer.



Abb. 312.

Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, Chor mit Grabmälern der Falconieri

VIII

Daß die anmutigen Ovalmedaillons mit ihren geschmeidigen und leichten, manchmal nur noch hingehauchten Porträts dem eleganten Spätbarock, der in Frankreich und Deutschland das Rokoko

¹⁶⁵ Abb. beider Denkmäler bei Diego Angeli, *Roma barocca*, Parte IV, p. 227. (Italia artistica.) Der Romführer des Verlages Roisecco, *Roma Antica e Moderna*, 1750, I, p. 200, gibt die Künstlernamen: „I depositi della famiglia Rospigliosi con varie statue furono lavorati da Giuseppe Mazzoli . . . il quadro col S. Pietro d' Alcantara e Pasquale Bayon fu condotto da Giuseppe Chiari. Inschriften bei Forcella, vol. IV, p. 427. Die Kapelle schließt sich an das rechte Querhaus von S. Francesco a Ripa als prächtig dekoriertes Raum mit mächtigem Säulenaltar an. Eine flache Kuppel mit Laterne erhebt sich über einem gestreckten Grundriß. Die Längsseiten sind konkav ausgeschwungen und mit den großen Grabmälern gefüllt, die aus fliederfarbenen, gelben, grünen und dunkelbraun polierten Gesteinen zusammengesetzt sind. – Das Motiv der Büste, die von einem fliegenden Gerippe umklammert und im Fluge getragen wird, ist schon in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts nachzuweisen: Grabmal des Carlo Emanuele Vizzano aus Bologna, gest. 1661, in S. Maria sopra Minerva (Fot. Luce C. 9556).

¹⁶⁶ Abb. bei Giulio Magni, *Il Barocco a Roma*, Parte I, tav. 57. Inschrift bei Forcella, V, p. 103, 307. Paolo Posi als Entwerfer genannt im Romführer des Verlages Roisecco, *Roma Antica e Moderna* 1750 I, p. 552.



Abb. 313. Rom, S. Giovanni dei Fiorentini. Grabmal des Kardinals Lelio Falconieri und anderer Mitglieder dieser Familie

gebar, ganz besonders zusagen mußten, wird ohne weiteres einleuchten. Ebenso begreiflich aber wird es sein, daß gerade der Genius Roms, mit seinem eingewurzeltten Gefühl für Würde und Bedeutung, dieser Gattung auch viel Widerstand entgegengesetzt hat. Die hohen geistlichen Würdenträger, um deren prunkvolle Denkmäler sich die Bildhauer der Stadt vor allem zu bemühen hatten, konnten eine allzu weit gehende Minderung ihrer Gewichtigkeit nicht zulassen. Der ewige Gottesdienst, dem sie sich über ihren Gräbern weihten, verlangte gebieterisch seinen Ernst, seine Majestät, seine Realität. Als spezifisch römischer Typus behauptete sich deshalb auch am Ausgang des 17. und durch das 18. Jahrhundert, ja sogar noch im 19. und bis in die Gegenwart hinein, das Grabmal mit rundplastischen oder fast rundplastischen Adoranten. Bezeichnend für den Barock ist hierbei die Neigung, illusionistisch vorzugehen: die Plastik arbeitete zwar keineswegs nur für das Auge, sondern gab auch dem Tastsinn, dem ganzen Körpersinn, reich-

liche Nahrung. Sie erwartete aber doch vom Betrachter, daß er ihre Kompositionen als feststehendes Bild oder von einem bestimmten Standpunkt als Bühnenszene genösse und nicht etwa zu taktloser Kontrolle hinter den Kulissen herumspürte. Was Passeri mit reichlicher Übertreibung schon an Fancellis Kardinal Santorio bewundert hatte, daß er als Büste den Eindruck einer ganzen Statue erwecke, das läßt sich mit viel besserem Recht von mehreren Grabfiguren der achtziger Jahre und von einigen des 18. Jahrhunderts behaupten. Die Drapierung des Betpultes, die schon dem Kardinal Gregorio Nari, gest. 1634, so vortrefflich geholfen hatte, als Halbfigur einen Knienden vorzutauschen, sie wurde nun das Hauptmittel zur Erzeugung der Illusion: die Schleppe, die das geistliche lange Gewand beim Niederknien seines Trägers bildet, wurde den Büsten zwar vor-enthalten, dafür aber nicht ohne Witz dem Betpult vorgehängt, wodurch dieses mit seinem Herrn zu einer optischen Einheit verschmolz.

Herren weltlichen Standes eine solche Ausstattung zu schenken, lag weniger nahe: ihre Vornehmheit, ihre hohe Geburt, traten am besten dann in Erscheinung, wenn man die prunkvoll gekleidete Büste einem entsprechenden Gefolge gebieten und von einem hohen Aufstellungsort herabblicken ließ. Domenico Guidi hat dieses Problem wohl am klarsten erkannt und in seinem Grabmal des Grafen Gaspare Thiene, gest. 1676 (Abb. 316) in S. Andrea della Valle¹⁶⁷, vortrefflich gelöst. Der Sproß jener vornehmen Familie aus Vicenza, welcher auch der Stifter des Theati-

¹⁶⁷ Domenico Guidi ist als Schöpfer des Grabmales Thiene sowohl durch Titi, 1686, p. 117, als auch durch Pascoli, I, p. 254, überliefert. Auch der Stil des Werkes spricht eindeutig für ihn. Warum Brinckmann in seinen „Barock-Bozzetti“, Bd. I. S. 132/133, den Antonio Raggi bemüht hat, ist unverständlich. Auch die schöne Terrakottafigur im Frankfurter Liebig-Haus hat mit der Veritas in S. Andrea della Valle nur eine allgemeine Ähnlichkeit. Das Denkmal ist abgebildet bei Corrado Ricci, *Architettura barocca in Italia*, Bergamo 1912, p. 113 und bei S. Ortolani, *S. Andrea della Valle*, Roma 1923, p. 19 (Chiese di Roma Illustrate, Nr. 4).



Abb. 314. Rom, S. Maria in Aracoeli,
Capp. de Angelis mit Darstellung des hl. Stephanus



Abb. 315. Rom, S. Maria in Aracoeli,
Capp. de Angelis, mit Darstellung des hl. Rainer

nerordens S. Gaetano entstammte, konnte kaum wirkungsvoller geehrt werden, als wenn er in der Kirche jener Geistlichen, die sein heilig gesprochener Ahne so erfolgreich organisiert hatte, einem Seitenportal schräg gegenüber sein Denkmal erhielt; und zwar hoch über der Türe, durch die die Flucht der Seitenkapellen in die kreisrunde letzte vor dem Querhaus einmündet. Über dieser rundbogigen Öffnung wurde zunächst eine Inschriftkartusche befestigt, darüber ein horizontaler Türsturz gespannt, auf diesen der schmale Sarkophag gestellt und die übrigbleibende Lünette dann mit der Büste gefüllt. Von der Allongeperücke umwallt – die in der römischen Grabplastik deshalb nur selten vorkommt, weil die hohe Geistlichkeit sie nicht zu tragen pflegte – blickt der aristokratische Kopf mit ein wenig schmerzlicher Neigung nach dem Seiteneingang der Kirche, um die Eintretenden gleichsam als Sohn des Hauses zu begrüßen und durch die Gebärde seiner Linken, die durch den schön drapierten Mantel betuernd an die Brust greift, zur gläubigen Hingabe aufzufordern. Die Horizontale des langen Sarkophages unterstreicht diese Gebärde um so nachdrücklicher, als sie unmittelbar darunter von dem Türsturz noch einmal und noch energischer wiederholt wird. Die Lünette aber erweitert sich zu einer nach vorne breiter werdenden Nische, die das Reich des Grafen ausdehnt und das Einladende seines Gestus unterstützt. Seinem Herrtentum aber dienen die in feierlicher Symmetrie und doch zugleich anmutig dastehenden jugendlichen Tugenden, die auf hohen Postamenten die Tür flankieren und überragen. Das späte 17. Jahrhundert hat wenige Grabmäler geschaffen, die in ihre Umgebung so harmonisch eingefügt wären und bei allem geforderten Reichtum doch so wenig unruhig wirkten. In der Reihe jener Adoranten, die sich nicht einem Altar, sondern einem Kircheneingang zuwenden, ist der Graf aus Vicenza wohl die vornehmste Erscheinung.



Abb. 316. Rom, S. Andrea della Valle, Grabmal des Grafen Gaspare Thiene

durfte den sonst hier üblichen Sarkophag um so eher verdrängen, als die steile Pyramide im Rücken des Prälaten schon als Hinweis auf die Stätte der Beisetzung aufgefaßt werden will¹⁶⁹. Diese antike Form des Prachtgrabes war bekanntlich schon ca. 1514 von Raffael für die Brüder Agostino und Sigismondo Chigi in ihrer Kapelle zu S. Maria del Popolo wieder verwendet worden¹⁷⁰, doch ohne daß das Motiv irgendwo Nachahmung gefunden hätte. Auch die Erneuerung und Ausschmückung der Pyramiden durch Bernini in den Jahren nach 1655 hatte zunächst keine Folgen – es sei denn in den vergänglichen Trauerdekorationen, die zum Begräbniszeremoniell hoher Herrschaften gehörten. Erst

In der Nähe eines Portals, der Porta Santa von S. Maria Maggiore, erhielt auch der Domherr dieser Basilika, Agostino Favoriti (Abb. 317) aus Sarzana, der sechs Jahre nach dem Grafen Thiene im November 1682 aus dem Leben schied, in hoher Pfeilernische sein prunkvolles Grabmal, und zwar auf Kosten eines deutschen Freundes, des Fürstbischofs von Paderborn und Münster, Ferdinand von Fürstenberg, der in der Inschrift versichert, daß er dem „unglaublich Enthaltsamen im Leben niemals etwas hätte schenken dürfen“¹⁶⁸. Wie Titi nur wenige Jahre später meldet, zeichnete der Maler Ludovico Gimignani, der Sohn des Giacinto (1643–97), den Entwurf, wonach dann der Bildhauer Filippo Carcani, ein Schüler des Ferrata, die Statuen meißelte.

Der hohe Sockel, dessen seitliche Vorsprünge sitzenden Begleitfiguren zum Postament dienen, ahmt in geschmeidigeren Formen Vorbilder in der Art des Grabmals Lorenzo Imperiali, gest. 1673 in S. Agostino, nach; das elegante Betpult aber, das sich darüber erhebt,

¹⁶⁸ Inschrift bei Forcella XI, p. 83. Titi 1686, p. 241, nennt die Namen der Künstler und des deutschen Stifters, den er, wie in Italien nicht anders zu erwarten, in Fustenberg korrumpiert. Die Farbenzusammenstellung am Grabmal Favoriti zeigt schon jene Wendung zum Hellen und Heiteren, die für das 18. Jahrhundert charakteristisch werden sollte. Der untere Teil des Sockels ist aus geflecktem grauem Marmor, die Hauptpartie um die schwarze Inschrifttafel aus einem schönen, dunkelroten gefleckten Jaspis (?). Die quadratischen Felder, denen die Musikinstrumente aufgelegt sind, sind gelb. Der untere Teil des Betpultes besteht aus Verde antico, der geschwungene obere Teil aus graugelbem Alabaster mit hellgrauem Wappen. Die Pyramide ist aus gelbem Marmor. Der Hintergrund der Nische ist hellgrau bemalt. Das viele Weiß der Statuen hat fast zu sehr die Vorherrschaft. Ein kleines Terracottamodell der Figurengruppe in römischen Privatbesitz abgeb. bei E. A. Brinckmann, *Barock-Bezzetti I*, S. 135.

¹⁶⁹ Vgl. Quinto Tosatti, *L' Evoluzione del Monumento Sepolcrale nell' Età Barocca. Il Monumento a Piramide*. In „*Bollettino d' Arte*“, 1913, p. 173–86. Die hier als frühe Beispiele von Pyramidengräbern besprochenen Denkmäler der Barberini in Palestrina sind nicht von 1676, sondern erst von 1704.

¹⁷⁰ Archivalische Nachrichten und eine Zeichnung von Dosio beweisen, daß schon Raffael für die Grabmäler der Brüder Chigi die Pyramidenform gewählt hatte. Die Nachweise erbrachte Domenico Gnoli: *La Sepoltura d' Agostino Chigi nella Chiesa di S. Maria del Popolo*. In „*Archivio Storico dell' Arte*“, 1889, p. 318 f.

in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts begann der Siegeszug der Pyramide auch in der dauerhaften Grabplastik. Das Denkmal Favoriti steht an erster Stelle, 1685 folgten die unfigürlichen Grabmäler der Cappella Capizucchi in S. Maria in Campitelli, 1687 erhielt Kardinal Slusius in S. Maria dell'Anima dieses Attribut – im 18. Jahrhundert eroberte es sich Europa! Am Grabmal Favoriti begleiten die langen Schrägen den Kontur der Hauptfigur mit mathematischem Ernst und vereinigen sich zum steilen Gipfel gerade über ihrem Scheitel. So eingefaßt bekommt der Geistliche eine erhöhte Bedeutung. Aus breiter Nische zur Porta Santa zurückblickend – gleichsam fragend, ob sich die Versiegelte nicht bald wieder öffnen wolle – wendet er sich mit der Hauptbewegung seines Oberkörpers doch in die Kirche hinein, die Gläubigen, die an ihm vorbeiziehen, in diese hineinweisend und weiterleitend. Ja man gewinnt den Eindruck,



Abb. 317. Rom, S. Maria Maggiore, Grabmal des Agostino Favoriti

als ob er seinen Betstuhl verlassen und zu dem Gottesdienst in den Chor hinwegeilen wolle: der lange Fransenteppich hat sich ganz nach der linken Seite verschoben und enthüllt damit nicht nur das Wappen des Domherrn, sondern gleichsam auch jene Absichten, die in das Innere der Kirche zielen.

Das nackte Bübchen, das dem Beschauer ein geöffnetes Buch hinhält, damit er darin ein rühmendes Zeugnis für die Gleichgültigkeit Favoritis gegen irdische Güter läse, scheint die Verschiebung der Draperie verursacht zu haben: als holder Schnörkel der Asymmetrie lockert es aber zugleich die immer noch strenge Komposition ins Freiere auf.

Im Februar 1683 starb der Kardinal Giovan Battista De Luca (Abb. 318) aus Venosa in Apulien, der in der Kirche der Süditaliener, Spirito Santo dei Napolitani, sein Grabmal mit Figuren von Domenico Guidi erhielt¹⁷¹. Die stehenden Allegorien sind nicht viel mehr als Variationen der etwas sorgfältiger ausgeführten am gleichzeitigen Grabmal des Landgrafen von Hessen in Breslau. An der Höhe ihres Sockels kann man ermessen, wie sich Guidi die Aufstellung jener Tugenden

¹⁷¹ Inschrift bei Forcella, VII, p. 332. Das Denkmal wird bei Titi 1686 noch nicht erwähnt, wohl aber in der Ausgabe von 1721, p. 107. Guidis Name fehlt hier und erscheint erst bei Roisecco, Roma Antica e Moderna, 1750, T. I, p. 633. Der Stil spricht eindeutig für diesen Meister. Die stürmisch durcheinandergeworfenen, sehr scharf modellierten Gewandfalten der rechten Allegorie erinnern besonders an seine großen Altarreliefs in S. Maria della Vittoria und S. Agnese in Piazza Navona. Die Kirche selbst wurde nach Roisecco 1572 erbaut und im späteren 17. Jahrhundert von Carlo Fontana erneuert. In ihrem heutigen Zustande, wo die Dekoration stark das Gepräge des 19. Jahrhunderts trägt, erinnert nichts mehr an diesen Architekten.



Abb. 318. Rom, Spirito Santo dei Napoletani, Grabmal des Kardinals Giovan Battista De Luca

über dem Betkissen aber lückenlos und höchst lebendig mit dem Pultteppich verbunden ist, so wird hier die Illusion zu einer besonders zwingenden, verschmelzen Figur und Draperie zu einer einzigen stürmischen Welle. Die jähe Wendung des Beters aus der Frontalstellung ins Profil, die daraus sich ergebende scharfe Schrägstellung der durch die Knöpfe des geistlichen Habits noch besonders hervorgehobenen Mittelachse des Körpers; die durch die Kissentreddeln vermittelte Weiterführung dieser Diagonale nach beiden Enden des Teppichs, wo sie sich zu Parallelen verdoppelt; die weitere Auseinanderverspannung dieser Energiemasse durch Pfeiler und Nebenfiguren, von denen die vordere, die Justitia, nicht zufällig mit der Rechten gebieterisch in die Richtung nach dem Chore weist – alles dies ergibt einen sehr starken Bewegungsimpuls, der sich des Besuchers schon bei seinem Eintritt in die Kirche bemächtigt und ihn wie auf Wogen bis zum Hochaltar trägt. Da das Grabmal die kleine Kirche sowohl formal wie koloristisch¹⁷² ohne Rivalen beherrscht, erweckt es den Eindruck, als ob der ganze Raum nur seinetwegen da wäre. Wenn die Ausschmückung des obersten Teiles der rundbogigen Nische

¹⁷² Das Grabmal hat einen unten dunkelgrauen, dann gestreift graugrünen, endlich gefleckten roten Marmorsockel. Die schwarze Inschrifttafel ist in gelbem Marmor gefaßt, die Figuren sind wie immer weiß. Der Kardinal hebt sich von einer gefleckten graugelben Alabasterplatte ab. Sein Gehäuse besteht aus feingeflecktem fliederfarbenem Pavonazetto. Das Kolorit ist also überwiegend hell, aber dabei sehr lebhaft.

des deutschen Fürstbischofs gedacht hat: die niedrigen Postamente in der Elisabeth-Kapelle sind von örtlichen Steinmetzen geschaffen und rücken die Nebenfiguren allzu weit von der Hauptfigur ab. Der Aufbau des Grabmals De Luca ist im übrigen einfach und streng, und die Bildhauerwerkstatt könnte ihn aus eigenem Vermögen, ohne die Mitwirkung eines Architekten oder Malers, geschaffen haben. Nur die Hauptfigur und der Ort der Aufstellung gaben dem Denkmal eine besondere Bedeutung. Zu groß, um in einer der Seitenkapellen der nach dem gewöhnlichen römischen Schema, aber in bescheidenen Größenverhältnissen erbauten Kirche untergebracht zu werden, hat es sich vor die mittlere der rechten Seitenkapellen gestellt und diese mit seiner bewegten Prunkwand geschlossen (Abb. 319). Aus flacher Nische heraus kann sich nun die Andachtsgebärde des niedergeknieten Kardinals mit ungeheurer Kraft dem Hochaltar zuwenden. Als niedergekniet erscheint auch diese Figur nur für unser Auge, da aber das Betpult von der Rückwand durch einen breiten Spalt getrennt, die Büste



Abb. 319. Rom, Spirito Santo dei Napoletani, Innenraum mit Grabmal De Luca

mit radialen Streifen im Zusammenhang mit dem übrigen als Rotation empfunden wird, so setzt sich dieses Vorwärtsrollen durch die folgenden Rundbögen fort, und auch die Zwickel über den runden Fenstern, die in das Tonnengewölbe einschneiden, scheinen leidenschaftlich mitzuarbeiten, um das *eine* Ziel zu erreichen. In den Kapellen war der Abstand zwischen den Betern und dem Altar immer ziemlich gering; in *Gesù e Maria* wurde die Brücke von den Andächtigen zum Zielpunkt ihrer Andacht gleichsam über Pfeiler geschlagen, von Grabmal zu Grabmal mit packender Steigerung der Motive. In der Kirche der Neapolitaner klafft zwischen dem Denkmal des Kardinales und dem Hochaltar, worauf es bezogen ist, eine sehr breite Raumklüft. Diese siegreich zu überwinden, bedurfte es mittelbar der Hilfe fast sämtlicher architektonischer Formen, vor allem ändern aber doch einer Hauptfigur, die als Kraftzentrum so explosiv war, daß ihre Dynamik alles übrige unterwerfen und mitreißen konnte.

Wenn im ruhigen Organismus einer griechischen Statue des klassischen Zeitalters der Kopf kaum mehr bedeutet als das bestätigende letzte Wort in einem schön gebauten Satze, so ist er umgekehrt bei der barocken Affektfigur die letzte Steigerung des Ausdrucks, die Schaumkrone auf der Welle, der lauteste Ton in ihrem Brausen. In diesem Sinn ist der Kopf des Giovan Battista De Luca (Abb. 320), sind zugleich seine Hände starker Beachtung wert: es sind eindeutige Schöpfungen jener christlichen Kunst, die den Menschen nur als Seele begreift und die Seele nur als Unruhe zu Gott.

Wenn wirklich, wie ein Romführer des 18. Jahrhunderts angibt, die Büste des niederländischen Kardinals Johann Walter Slusius in S. Maria dell Anima von Ercole Ferrata¹⁷³ wäre, so müßte man diesen Künstler in seinem letzten Wettkampf mit dem alten Gegenspieler Domenico Guidi als unterlegen betrachten. Denn die Lösung, die hier für das gleiche Problem gefunden wurde, ist ohne Zweifel schwächer und in ihrer Wirkung sehr beschränkt. Der Geistliche aus Lüttich, der sein Ansehen und den roten Hut seiner großen Gelehrsamkeit und Uneigennützigkeit verdankte, gebietet keineswegs über jene Raumfülle wie sein Mitbruder aus Apulien, sondern muß sich als ein rechter Stubengelehrter mit wenig Platz begnügen. In der zweiten jener halbbrunden apsisartigen Kapellen, die die Seitenschiffe der „Anima“ in voller Höhe begleiten, ist ihm der enge Raum zwischen dem Eingangspfeiler und dem breiten Säulenaltar mit dem Gemälde des Giacinto Gimignani überlassen, während gegenüber schon zwei andere, ihm nahestehende niederländische Geistliche wie Zwillinge dicht nebeneinander dargestellt sind: rechts sein 1659 verstorbener Oheim Gualterus Gualterius, dem Slusius selbst das Denkmal gesetzt hatte und links der von jenem einst geehrte Johann Savenier aus Lüttich, der bereits 1638 verschieden war¹⁷⁴ (Abb. 322). Auch hier sind also drei Generationen in einer Kapelle beisammen, aber wie wenig bemühen sie sich um eine überzeugende Einheit!

Als der Kardinal sein Denkmal erhielt, ließ sein Bruder und Erbe, wie eine Inschrift meldet, die beiden älteren Büsten, die sich wahrscheinlich gegenübergestanden haben, unter ein gemein-

¹⁷³ Titi übergeht in allen seinen Ausgaben das Denkmal Slusius, ebenso De Rossi, *Ritratto di Roma Moderna*, 1689. In dem Führer „*Descrizione di Roma Moderna*“, 1697, p. 330, wird es erwähnt, aber ohne Künstlernamen. Erst der Führer des Verlages Roisecco, *Roma Antica e Moderna*, 1750, T. II, p. 81, nennt den Ercole Ferrata, wohl gestützt auf die Notiz bei Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno*, vol. IV, Firenze 1728, p. 521. Da aber nun die Inschrift (Forcella, III, p. 488) das Todesdatum des Kardinals auf den Juli 1687 festlegt, Ferrata aber schon ein Jahr früher, am 10. Juli 1686, verschied, so müßte die Büste schon zu Lebzeiten des Dargestellten gemeißelt worden sein. Das hätte nichts Unwahrscheinliches, nur könnte dann der Künstler auf die sonstige Gestaltung des Denkmals keinen Einfluß gehabt haben; denn nach Angabe der Inschrift ist dieses vom Bruder und Erben des Kardinals, dem Petrus Aloysius Slusius, Rat des Kurfürsten von Köln und Bischofs von Lüttich, also erst nach dem Tode des Dargestellten, gesetzt worden. Über die Persönlichkeit des Slusius, des letzten in der Anima bestatteten Kardinals vgl. Schmidlin, *Geschichte . . . der Anima*, besonders S. 490.

¹⁷⁴ Die Inschrift unter der Büste des päpstlichen Protonotars Savenier bei Forcella, III, p. 483, die des Provisors der Anima Gualterius ebenda S. 485. Über die Persönlichkeit der beiden Herrn vgl. Schmidlin a. a. O., besonders S. 499–501.

sames Dach bringen und zu Ehren des jüngeren Verwandten zusammenrücken. Nun stoßen sich im engen Raum die Gebärden von Gebet und Glaubensbeteuerung, die sich ursprünglich ergänzen sollten, und die Anpassung an Slusius durch die gleiche Umrahmung der Nischen, die gleichen Pyramiden an der Rückwand, die Ausstattung mit demselben Aufwand überhaupt, kann doch die Unterschiede der Grundhaltung keineswegs ausgleichen. Denn Gualterius und Savenier sind für die Vorderansicht bestimmt und treten deshalb heute in viel zu geringe Beziehung zu dem benachbarten Altar. Man hat sie zu einem intimen Zwiegespräch gezwungen, dieses wirkt aber ungehörig bei ihren gottesdienstlichen Gebärden. Auf der anderen Seite Slusius ist ganz Hingabe an den Altar, ganz Versenkung in das Bild der Heiligen Familie (Abb. 321). Nur die Profilansicht ist hier sinnvoll, und auch nur diese wird vom Beiwerk, besonders vom Fransenteppich, der sich gegen den Altar hin senkt, unterstützt. Wie man aber mit geringem Feingefühl dieses Tuch zugleich



Abb. 320.
Rom, Spirito Santo dei Napoletani, Kopf des Kardinals De Luca

zum Tragen der langatmigen Inschrift ausgenutzt hat, so hat man es auch keineswegs fertig gebracht, die Vorderansicht unschädlich zu machen. Im Gegenteil, diese drängt sich nicht nur dem zelebrierenden Priester am Altar, sondern auch dem Besucher, der vom Eingang kommt, geradezu zwingend auf. In ihr aber verschieben sich Büste, Pyramide und Pult zu einem sinnwidrigen Zerrbilde, gleich Theaterkulissen, die nicht vom Zuschauerraum, sondern von der Bühne aus betrachtet werden.

Wie eine Korrektur dieser Mißstände mutet ein Grabmal in der zweiten Kapelle rechts in S. Andrea delle Fratte an, das nach dem Wappen und der Inschrift im Fußboden vor der Kapelle dem 1704 verstorbenen Kardinal Pietro Alvisi (Pierluigi) Carafa¹⁷⁵ (Abb. 323) gesetzt worden ist. Der päpstliche Palastarchitekt Paolo Posi soll es entworfen haben, und architektonisch empfunden ist denn auch die Einfügung in die Umgebung, die beim Grabmal Slusius so viel zu wünschen übrig ließ. Wie in so vielen römischen Kirchen sind auch in S. Andrea della Fratte die Seiten-

¹⁷⁵ Forcella VIII, p. 288, Nr. 580. In dieser Inschrift, die in den Fußboden des Kirchenschiffes vor der Kapelle eingelassen ist, heißt es, daß der Kardinal selbst sich seine Begräbnisstätte ausgesucht hätte. Wenn wirklich, wie Francesco Milizia in seinen *Memorie degli Architetti Antichi e Moderni*, Parma 1781, p. II, p. 371, meldet, der päpstliche Palastarchitekt Paolo Posi aus Siena den Entwurf geliefert hätte, so würde das eine sehr späte Entstehungszeit ergeben. Denn Posi lebte von 1708–76 und schuf die anderen „Mausolei“ seiner „bizarren“ Phantasie (so bezeichnet es Milizia), nämlich die Grabmäler des Renato Imperiali in S. Agostino, gest. 1737, und der Principessa Chigi-Odescalchi, gest. 1771, in S. Maria del Popolo frühestens ein Menschenalter nach dem Tode des Carafa. Die römische Guidenliteratur übernahm den Namen Posi erst von Milizia, z. B. der Marchese Melchiorri, Guida di Roma, 1840, p. 335. Der Name des ausführenden Bildhauers wird nirgends genannt.



Abb. 321. Rom, S. Maria dell' Anima
St. Annakapelle mit Grabmal des Kardinals Slusius

kapellen untereinander durch rundbogige Türen verbunden, die indessen hier nur schmal und ziemlich niedrig sind. Wenn nun das Betpult mit dem Adoranten über solch eine Türe gesetzt wurde, so kam der Carafa an sich noch in keine größere Höhe als Slusius in der Anima, der über dem Kapellensockel, dem schwarzen Scheinsarkophag und dem sehr steilen Betpult auch schon stark emporgerückt erschien und durchaus von oben auf das Christkind und die heiligen Frauen herabblickte. Aber indem über der Türe, die eine blinde Zwillingsschwester bekam und mit geflügelten Schädeln ausgeschmückt wurde, eine konvexe Plattform mit zwei Stufen aufgesetzt wurde, konnte das daraufgestellte Betpult trotz seiner vollplastischen Ausführung wieder gegen die Wand zurückgeschoben und mit dieser zum Bilde einer wirklichen Loge verschmolzen werden. Die Büste des Kardinals, die sich gegen den Altar verbeugt, setzt sich nicht nur in dem gelben Teppich, der sich nach derselben Richtung ausbreitet, sondern ausnahmsweise auch in einer Schleppe fort, die ihre Kurven bis zum anderen Rande der Nische entsendet. Durch das Spiel dieses Faltenwerkes

verbindet sich die Figur viel besser mit der Pyramide als die Büste des Slusius, die nur hart davor gesetzt war und deren Teppich steif herabhing.

Dem Besucher zugewandt, der vom Kircheneingang herkommt, sagt Carafa sein Wesentliches im Dreiviertelprofil, doch ohne in den anderen Ansichten sich selber zu schaden. Weniger prächtig in der Materialwirkung¹⁷⁶ als der Vorgänger in der Anima lebt er mit seiner Umgebung in viel besserem Einklang und ist schon deshalb die weit harmonischere Erscheinung.

Über Türen aufgestellt sind auch die stattlichen Grabbüsten der vornehmen französischen Kardinalen Henri de la Grange d'Arquien (Abb. 324), gest. 1707, und Joseph Emanuel de la Trémouille, gest. 1720, am Ende der Seitenschiffe von S. Luigi dei Francesi¹⁷⁷. Beide betuern mit

¹⁷⁶ Während die Grabbüsten der Cappella S. Anna in S. Maria dell' Anima über einem Sockel in Gelb und Schwarz, polierten dunklen Zwergsarkophagen und stark glänzendem schwarzen Inschriftteppich sich von grünen Hintergrundplatten und hochroten Pyramiden abheben, ist das Grabmal Carafa viel blasser gehalten. Der Kapellensockel ist hier ebenso wie der Hintergrund der Nische hellgrau. Das Betpult ist etwas dunkler, die Pyramide in ziemlich dumpfer Porphyrfarbe gegeben. Auch der graugefleckte dunkelrote Stein, der die Nische umrahmt, macht keine besonders starke Wirkung, am lautesten spricht das glänzende helle Gelb des Pultteppichs, das zu dem ähnlichen, aber etwas dunkleren Gestein der Eckpilaster und der Altarsäulen überleitet.

¹⁷⁷ Henri de la Grange d'Arquien, der als Reiteroberst alt geworden, wurde auf Bitten seiner Tochter Maria Casimira Sobieska, Königin von Polen, von Innocenz XII. 1695 zum Kardinal gemacht und wohnte, als seine Tochter mit ihren Söhnen 1699 den Palazzo Zuccari in Rom bezogen hatte, dieser gegenüber in einem Hause der Via Sistina. Dem Zeremoniell des päpstlichen Hofes verstand sich der alte

der Hand auf dem Herzen ihre gläubige Andacht; beide handhaben Gebetbücher und stützen sich auf Kissen. Von ihren Betpulten wallen breite Fransentücher herab, pompös begleitet von den großen Voluten, in welche die umrahmenden Pilasterbänder auslaufen. Ein geflügelter Totenkopf grinst unten, die Wappen prahlen zu Häupten; mit kontrastierenden Gebärden wenden sich beide nach der Richtung, wo im benachbarten Chor die Messe zelebriert wird. Aber sie können weder



Abb. 322. Rom, S. Maria dell' Anima, Grabbüsten der Prälaten Savenier und Gualterius

den Altar noch einander sehen: als Gegensätze komponiert, ergeben sie doch kein gemeinsames Bild; sie sind zusammengedacht, nicht mehr zusammen schaubar.

Dieser rationale Zug würde zu einem französischen Künstler passen, so römisch in ihrem Typus diese Grabmäler sonst auch sind. Auch der Verzicht auf alles Bunte, die Beschränkung auf Weiß und Grau, entspricht recht gut einer mehr überlegenden als sinnlich erlebenden Gesinnung.

Im selben Jahre (1607) wie der alte de la Grange verstarb auch der Fürst Antonio Publicola di Santacroce (Abb. 325), geheimer Rat der Kaiser Leopold I. und Joseph I., der in der Nähe seines Familienpalastes in S. Maria in Publicolis¹⁷⁸ sein Grabmal erhielt, jener kleinen Kirche, die in ihrem Namen an die Stiftungen jener römischen Adelsfamilie erinnert, die sich der Abstammung vom antiken Valerius Publicola rühmte. Die Verhältnisse lagen hier ähnlich wie in Gesù e

Soldat nicht zu fügen, auch kümmerte er sich nie um die vorgeschriebene Kleidung. Seine Allongeperücke könnte wie ein Hinweis auf diese Extravaganzen aufgefaßt werden, da sie sonst bei keinem römischen Kardinal zu finden ist (mit Ausnahme nur noch des Francesco Barberini in der Familienkapelle S. Rosalia zu Palestrina). Die Inschrift (Forcella III, p. 49) behauptet, daß er 105 Jahre alt geworden wäre. In Wirklichkeit hat er es auf 98 gebracht. Vgl. D'Armailhaq, *L'Église Nationale de S. Louis des Français à Rome*, 1894, p. 141, und W. Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XII), S. 49–52. Wenn wirklich, wie D'Armailhaq zur Erwägung stellt, Pierre Lestache die beiden Denkmäler gemacht haben sollte, so würde deren Entstehung kaum vor Mitte der zwanziger Jahre denkbar sein. Denn der 1688 oder 1689 in Paris geborene Künstler kam im März 1715 als Pensionaire der Académie de France zum ersten Male nach Rom, als fertiger Meister aber erst 1722, um dann bis zu seinem Tode 1774 in der ewigen Stadt zu bleiben. Gesicherte Werke seines Meißels sind vier Fassadenfiguren an der französischen Nationalkirche. Vgl. Stanislao Lami im *Dictionnaire des sculpteurs de l'École Française au XVIII^{me} siècle*, Tome II, Paris 1911, p. 76/77. Das Grabmal de la Trémouille (Inschrift Forcella III, p. 50) ist abgebildet bei D'Armailhaq, p. 149 (das des de la Grange ebenda, p. 140). So ähnlich es im Aufbau ist, so braucht die Büste doch keineswegs von demselben Bildhauer gemeißelt zu sein. Sie ist ohne Zweifel die schwächere Leistung. In der römischen Guidenliteratur werden die beiden Grabmäler nirgends erwähnt.

¹⁷⁸ Die Inschrift der beiden Grabmäler Santacroce bei Forcella, IV, p. 455 u. 458. Bei Titi, Ausgabe 1708, heißt es: „il disegno dei Sepolcri e li Ritratti sono di Giovan Francesco Grimaldi Bolognese.“ Derselbe Künstlername wird festgehalten bei Titi, 1721, p. 93/94. In *Descrizione di Roma Moderna*, 1719, p. 233, werden nun aber „Sepolcri di Marmo“ als Opere des Grimaldi genannt; bei Roisseco, 1750, Tomo I, p. 584, und Melchiorri, 1840, p. 417, wird nur das Grabmal des Scipione Santacroce von Grimaldi abgerückt und dem Maini gegeben. Giovan Francesco Grimaldi geboren 1606 starb aber schon im November 1680 in Rom. Von ihm mögen die gemalten Porträts der Santacroce neben dem Hochaltar sein; wie er aber am Grabmal des Fürsten Antonio Santacroce und seiner Gattin Hieronyma Nari beteiligt sein sollte, ist nicht recht erfindlich. Lione Pascoli nennt in einer ungedruckten Biographie des Bildhauers Lorenzo Ottone, mit dem er persönlich befreundet gewesen zu sein scheint – das Manuskript befindet sich in der Biblioteca Comunale zu Perugia – diesen Künstler als Schöpfer. Vgl. Wittkower im *Rep. f. Kunstwiss.*, Bd. I, 1929, p. 12–14, sowie denselben im *Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd. XXVI, 1932, p. 94.



Abb. 323.

Rom, S. Andrea delle Fratte, Grabmal des Kardinals Pierluigi Carafa

Maria, d. h. das Adelshaus, das sich durch seine Mildtätigkeit eine Art von Patronatsrecht erworben hatte, konnte das ganze Kirchenschiff für seine Interessen beanspruchen und brauchte sich nicht nur mit einer Kapelle zu begnügen. Der Künstler, den die Witwe Hieronyma Nari mit der Ausführung des Grabmales, das sie selbst an der Seite des Verstorbenen zeigen sollte, betraute, empfahl sich vielleicht gerade dadurch, daß er am großen Werk von Gesù e Maria mitgearbeitet hatte. Lorenzo Ottoni (1648–1736) hatte dort die Heiligenfiguren über den beiden Büstenpaaren in der vorderen Kirchenhälfte beige-steuert und nahm sich nun auch das eine von diesen, nämlich Ercole und Alvisè Bolognetti, zum unmittelbaren Vorbilde. Gleich neben dem Eingang wurde die linke Wand zu einer breiten rechteckigen Nische ausgehöhlt und deren Mauer dann noch weiter für einen eingefügten Beichtstuhl abgetragen. Auf den Giebelfragmenten, die diesen bekrönen, wurden trauernde Putten gelagert, die in ihrer Haltung denen des Bolognetti-Denkmales ziemlich genau entsprechen. Für die Büsten des Fürstenpaares wurde eine Loge mit obligaten Betkissen

eingerrichtet und die einfassenden Pilaster durch ein inneres Säulenpaar bereichert. Gegen die vier Säulen der Bolognetti bedeutet dies eine Vereinfachung, dafür aber wurde die Loge zu einem Halbrund erweitert und mit einem baldachinartigen Rundbogen geschlossen. Darüber steigt stolz ein umkränztcs Wappen empor, das Grabmal mit dem Gesims der Kirche verklammernd. Um den hohen Rang der Stifter noch weiter zu betonen, ihr Prunkbedürfnis noch mehr zu befriedigen, wurde außerdem aber noch ein prächtiger Teppich über die Logenbrüstung gebreitet und bis in die Region des Beichtstuhles herabgezogen. Das Schwarz dieser Draperie erinnert zugleich an das Bahrtuch, und der grinsende Totenkopf, der sich darunter enthüllt, darf als Gegenstück der Tiefe zu dem Wappen in der Höhe ebensowenig fehlen wie bei den französischen Kardinälen. Auch die mächtig wallende Allongeperücke trägt zum fürstlichen Aufwand das Ihre bei, und der Beteuerungs-gestus des Geheimen Rates, das andächtige Lesen seiner Gemahlin, sind nicht nur voller Devotion, sondern auch voll vornehmer Würde. Trotzdem ist die Wirkung dieses gut gearbeiteten Grabmales weniger stark als bei seinem Vorbilde. Vom Eingang her den Kirchenraum überschauend, zeigt sich der Fürst gewiß als Hausherr, aber in die Ecke gepreßt, leidet sein Denkmal doch an Enge. Vor allem aber fehlt ihm die Einbeziehung in jenen Rhythmus, der die Reihe der Bolognetti-Gräber in eine feierlich-poetische Strophe verwandelte. Die Architektur hat

dem Grabmal wohl Platz gemacht, aber sie verweigert ihm die Hilfe; und die Fortsetzung fehlt, das fürstliche Ehepaar bleibt einsam. Der römische Aristokrat, der sich seiner Beziehungen zum Wiener Hofe so nachdrücklich rühmt, scheint der Heimat ein wenig entfremdet. Wie der Zöllner im Gleichnis des Evangeliums hat er fast scheu an der Türe haltgemacht, um mit der Hand gegen die Brust sein „Gott sei mir Sünder gnädig“ zu stammeln. Viel behäbiger gibt sich die Gattin, die das Denkmal gestiftet hat. Gegenüber aber bekam mehr als ein Menschenalter später der Sohn dieses Paares, Fürst Scipione Publicola di Santacroce, gest. 1747 (Abb. 326), in ähnlicher Umgebung ein sehr anders geartetes Epitaph: ein Flach-Relief-Porträt von der eleganten Hand des Giovan Battista Maini, wobei der ovale Rahmen sich sehr geschmeidig in die halbrunde Nische schmiegt, während die Inschrift, die nicht mehr auf einen Teppich, sondern auf ein trapezförmiges Postament geschrie-

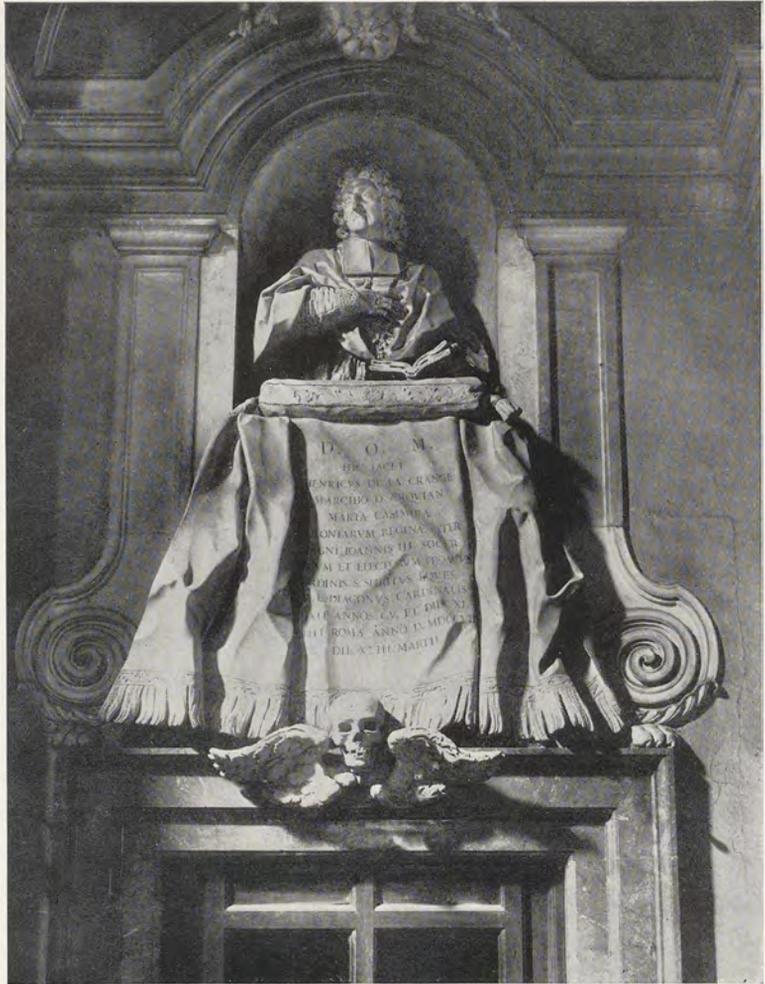


Abb. 324.

Rom, S. Luigi dei Francesi, Grabmal des Kardinals de la Grange d'Arquien

ben ist, von einem weit ausgezogenen Tuch und zwei asymmetrischen Putten sehr anmutig eingefasst wird. Wo das Tuch von dem fliegenden Bübchen an das Relief-Porträt herangerückt wird, verwandelt es sich wie im Spiel in einen flügelstreichenden Pelikan, der sich mit dem Schnabel das Herz für seinen Jungen öffnet. Dieses einzige religiöse Motiv in dem sonst so mondänen, leicht hingeworfenen Arrangement ist zugleich das schönste Signet, welches das landfremde Rokoko wie einen leichten Kuß der römischen Grabplastik aufgedrückt hat.

Zwei andere Ehepaare der römischen Aristokratie haben ihre Kapellen in Grabmälern erhalten, die zu den Hauptwerken des frühen Settecento in Rom gerechnet werden müssen und zugleich zu den wichtigsten Beispielen jener konservativen Gesinnung, die nun für lange Zeit das Kennzeichen der Papststadt wurde. Im vorderen Teil von S. Maria in Campitelli ließ sich der Principe Don Angelo Altieri¹⁷⁹ durch den päpstlichen Architekten Sebastiano Cipriani aus Siena

¹⁷⁹ Der Romführer des Verlages de Rossi, *Descrizione di Roma Moderna* von 1719, p. 582, beschreibt als erster die Kapelle mit den Künstlernamen des Sebastiano Cipriani für die Architektur, des Passeri für die Gemälde, des Lorenzo Ottoni für das Altarrelief. Pancirolo führt in seiner – von Fr. Posterla und Giov. Fr., Cecconi neu bearbeiteten – *Roma Sacra e Moderna* von 1725, p. 21, noch die Namen des Mazzoli, Fucina, Lavaggi, Rondini (wohl identisch mit dem Rondone der Cappella Ginnetti) und des Giuseppe Napolini für die übrigen Skulpturen hinzu. Der Anteil des wichtigsten dieser Meister, des Mazzoli, wird von Pascoli, II, p. 482, in seiner Vita dieses Künstlers auf die beiden Bildnisbüsten und den „Putto che si ravvolge in un panno“ präzisiert. Graf Suboff in seinem Artikel Mazzuoli im *Allg. Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd. XXIV, 1930, S. 319, läßt die Cappella Altieri „nach 1709“ entstanden sein.



Abb. 325. Rom, S. Maria in Publicolis
Grabmal des Prinzipe Antonio di Santacroce und seiner Gemahlin

einen schlecht beleuchteten Nebenraum in eine Grabkapelle (Abb. 327) verwandeln, wobei eine nicht kleine Schar von Künstlern aufgeboten wurde, um mit Säulen, Sarkophagen und Pyramiden, mit einem Marmorrelief und Marmorbüsten, mit vergoldeten Stuckkränzen und Stuckengeln, mit Freskogemälden in der Flachkuppel, in den Zwickeln und in der Lünette, mit einer Fülle kostbarer Gesteine ein Höchstes an Pracht zu erreichen; einer Pracht, die dem übrigen Europa wohl immer noch imponieren konnte, trotzdem ihr Geschmack nicht mehr ganz so sicher war wie früher, die aber als einzigen neuen Gedanken nur den melancholisch präziösen Verzicht auf jede Namensnennung und jede rühmende Inschrift anzubieten hatte; denn auf den Sarkophagen aus dunklem Porphyrt stehen nur die lapidaren, dumpfen Worte: *Nihil et Umbra*. Über dem Bekenntnis zur Nichtigkeit beugt sich an der linken Wand vor einer purpurroten Pyramide die grämliche Büste des Don Angelo (Abb.

328) gegen den Altar vor, wo zwei heilige Frauen, Galla und Lodovica Albertoni vor der in Wolken erscheinenden Heiligen Familie knien. Ein Putto mit gesenkter Fackel unterstützt vorne die Bewegung des Fürsten, während sich hinter ihm ein anderer in ein großes Tuch verwickelt, mit dem er sich gleichzeitig die weinenden Augen trocknet. Dieser Putto und die Büste sind nach Pascoli Werke des Giuseppe Mazzuoli, der auch an der anderen Wand das Porträt der Donna Laura di Carpegna (Abb. 329) gemeißelt hat: ein etwas scharfes, aber höchst persönliches Damengesicht, das mit eleganter Wendung nach Besuchern ausschaut. Die Bildhauer der übrigen Putten werden in einem Romführer von 1725 aufgezählt, das Altarrelief aber wird in diesen Quellenschriften dem Lorenzo Ottoni gegeben, den wir schon am Denkmal des Don Antonio di Santacroce kennengelernt hatten. Die gemäldeartige Komposition mit viel Wolken und Cherubim gehört zu jener römischen, seit 100 Jahren eingebürgerten Gattung, die gewöhnlich an die Mitwirkung benachbarter Gemälde appelliert. Und diese bleibt denn auch nicht aus, sondern Giuseppe Passeri, der Neffe des Künstlerbiographen, hat die oberen Teil der Kapelle reichlich mit Engelscharen bevölkert, die der Heiligen Familie zujubeln, dabei aber leider zu groß geraten sind. Alles leuchtet in Weiß und Gold und in polierten Gesteinsorten, in deren reichen Farbenkonzert der dunkelrote Porphyrt, der grüne Serpentinmarmor, der Giallo Antico und ein gelber Alabaster

die stärksten Stimmen haben. Die Farbenfülle und das Damenporträt sind die besten Vorzüge dieser Kapelle. Man verzeiht ihr dafür den ziemlich harten Zusammenklang der Büsten und der Pyramiden und einige im 17. Jahrhundert kaum jemals vorkommenden Ungeschicklichkeiten, wie den hilflos, in seiner Vereinzelung über Donna Laura schwebenden dicken Putto. Das Ganze, das 1719 jedenfalls schon vollendet war, bleibt im Banne der Vergangenheit: das Verhältnis der Grabbüsten zu ihren Sarkophagen und zum Altar, zueinander und zum Beschauer lebt von Gedanken des mittleren 17. Jahrhundert und geht z. B. über die Cappella Raymondi in nichts Wesentlichem hinaus. Die Ausschmückung der oberen Partie mit vergoldeten Stuckkränzen, die uns in älteren Kapellen noch nicht begegnet war und von Kräften geschaffen sein dürfte, die in S. Maria dell'Orto mitgearbeitet hatten, bringt gewiß nicht nur Reichtum, sondern auch eine gewisse Lebhaftigkeit und Leichtigkeit in den Raum, kann aber an Modernität keinerlei Vergleiche mit gleichzeitigen Ornamenten in Frankreich und Deutschland aushalten. Der Schönheitswert einer Kunstschöpfung wird durch die Feststellung wenig berührt, daß sie konservativ oder gar reaktionär wäre. Die historische Stellung der römischen Kunst im 18. Jahrhundert, die mit dem vornehmen Ruhesitz einer alten Fürstin verglichen werden könnte, wird durch eine Gegenüberstellung der Cappella Altieri mit ihren Zeitgenossinnen in Deutschland aber doch sehr klar beleuchtet. Man braucht hierbei nicht einmal an so geniale Schöpfungen wie Prunners Dreifaltigkeitskapelle zu Paura bei Lambach in Oberösterreich (begonnen 1714) zu denken oder an die großartigen Entwürfe in dem Stichwerk von Paulus Decker. Es genügt schon eine Erinnerung an einen verhältnismäßig so konservativen Raum wie Eosanders Schloßkapelle zu Charlottenburg¹⁸⁰, um zu verspüren, wo die Luft eines neuen Zeitalters weht.

Die andere Kapelle des frühen 18. Jahrhunderts, die in den Grabbüsten eines Ehepaares eindrucksvolle Bilder des weltlichen römischen Adels dieses Zeitalters darbietet, bedeutet als Raum-



Abb. 326.

Rom, S. Maria in Publicolis, Grabmal des Principe Scipione di Santacroce

¹⁸⁰ R. Guby, Die Dreifaltigkeitskapelle in Paura bei Lambach, in „Jb. d. kunsth. Instituts“, Wien 1919, S. 66–129. Paulus Decker „Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis“, 1. Teil, Augsburg 1711, T. 55–57. Das Lebenswerk der L. v. Hildebrandt u. F. v. Erlach bietet Vergleichbares, z. B. die Kapelle im Palais Schwarzenberg, Wien, die 1704 als Architektur fertig gewesen sein dürfte; Eosanders Schloßkapelle in Charlottenburg bekanntlich 1706. Der gattungsmäßige Unterschied zwischen den kirchenartigen „Kapellen“ deutscher Barockschlösser und den mit dem gleichen Namen bezeichneten Seitenräumen italienischer Kirchen soll nicht verkannt werden.

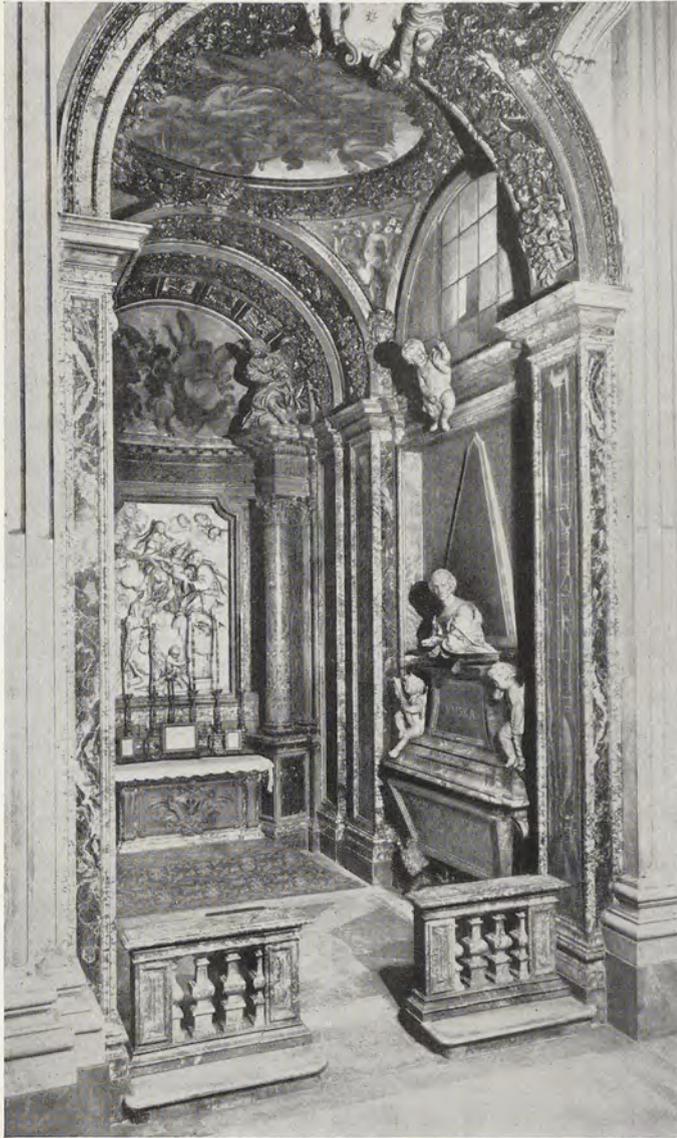


Abb. 327. Rom, S. Maria in Campitelli, Capp. Altieri

schöpfung noch weniger, da hier nur einem der bekannten platt abschließenden tonnen- gewölbten Seitenräume römischer Saalkir- chen des 16. Jahrhunderts ein kostbares neues Marmorkleid angezogen worden ist. Innocenzo Muti-Bussi, der den römischen Patrizier Giovan Andrea Giuseppe Muti und seine Gemahlin Maria Colomba beerbt hatte, ließ für dieses Paar in der Pfarrkirche S. Marcello eine Grabkapelle¹⁸¹ (Abb. 330) unter dem Patronat der heiligen Degna und Emerita durch den Architekten Fran- cesco Ferrari herrichten, wobei im Altarge- mälde von Pietro Barberi das Martyrium der beiden Jungfrauen, in den stuckumrahm- ten Deckenfresken von Ignaz Stern ihre Glo- rie dargestellt wurde. An den beiden Schmal- seiten aber wurden auf hohen Sockeln por- talartige Aufbauten für teppichbehängte Betpulte (Abb. 331) errichtet als Stätte der ewigen Andacht für das zu ehrende Paar. Auf Sarkophage und Pyramiden wurde ganz ver- zichtet: nicht an den Tod sollte erinnert wer- den, sondern ein überzeugendes Leben sollte sich durch Gebet und Gelübde dem Ewigen weihen. Die Motive der Darstellung konn- ten die hergebrachten bleiben; denn die sehr adelige Kunst, die sich in dieser Kapelle betätigt, hat sich als Erbin und treue Bewah- rerin, nicht als Erobererin gefühlt. Neube- seelung, letzte Verfeinerung, waren die Auf-

gaben, die sie sich stellte. Diese Aufgaben aber hat der Bildhauer Bernardino Cametti aus Gattinara in Piemont (1682–1736) so meisterhaft gelöst, daß seine Grabmäler Muti den Ruhm beanspruchen dürfen, die besten des römischen Settecento zu sein. Die virtuose Technik, die in der Wieder- gabe des Menschen, einer jungen schönen Dame (Abb. 333) und eines würdigen älteren Herrn (Abb. 332), in der Wiedergabe ihrer Haare und der Stoffe ihrer Kleidung, der schweren Tep- piche über ihren Pulten, in der Verwandlung der Büsten in scheinbar ganzfigurige Statuen ein Höchstes an täuschendem Schein zu erreichen gewußt hat, zeigt das barocke Raffinement auf dem höchsten Gipfel der Vollendung, bleibt aber durch einen Abgrund getrennt von jenem prosai- schen Verismus des 19. Jahrhunderts, der auf den berühmtesten Friedhöfen von Mailand, Genua usw. die italienische Grabplastik in ihren tiefsten Verfall gebracht hat. Das Einzelne mag sich

¹⁸¹ Roisecco, *Roma Antica e Moderna*, 1750, Tomo II, p. 264, nennt die Künstlernamen Pietro Barberi, Ignaz Stern und Bernardino Cametti. Titi in seiner Ausgabe von 1763 verschweigt diese, nennt dafür aber den Architekten Francesco Ferrari. Beim Marchese Melchiorri, *Guida Metodica di Roma*, 1840, p. 268, sind sämtliche Künstlernamen beisammen. Die Inschriften bei Forcella II, p. 320. Vgl. endlich auch Lina Muñoz-Gasparini, *S. Marcello al Corso (Le Chiese di Roma Illustrate, Nr. 16)*, p. 35.



Abb. 328.

Rom, S. Maria in Campitelli, Grabmal des Principe Angelo Altieri

Rom der Zeit Watteaus, das in der Cappella Muti zu uns spricht. Die römische Sitte, koloristischen Reichtum mit echten Gesteinen zu erzielen, hat auch hier keinerlei Zugeständnisse an Künstliches gemacht und doch ein Farbenbukett erreicht, das wenigstens in seiner zarten Kleinteiligkeit an jenen Maler erinnert. Wo die Form am schwersten, da ist auch die Farbe am stärksten: die Teppiche bestehen aus jenem sizilianischem Jaspis, dessen breit geflecktes Braun hier durch Vergoldung der Fransen zu besonderer Pracht gesteigert erscheint. Der unterste Teil des Sockels ist rötlich gestreift, die ganze übrige Architektur der Grabmäler aber zeigt jenen mannigfaltig gefleckten Pavonazetto, dessen helle Schönheit zwischen Elfenbein und blassem Flieder spielt und den das 18. Jahrhundert in Rom ganz besonders geliebt hat. Mit diesem fein vibrierenden, fast flimmernenden Kolorit antworten die Grabmäler dem aus

noch so sehr an die Wirklichkeit heranschmeicheln, es fällt doch nirgends aus der Rolle, spielt vielmehr geistvoll im Schauspiel mit, und zwar in einem Schauspiel in Versen, die sich klangvoll aufeinander reimen; denn das alte römische Thema des Denkmäler-Vis-à-Vis, das sich gegenseitig ergänzt und auf ein Drittes bezieht, ist in der Cappella Muti so reich und flüssig komponiert worden, daß man Musik des 18. Jahrhunderts zu hören vermeint. Wie hier Köpfe sich vorbeugen und weiche Schultern sich neigen; wie adelige Hände sich falten oder zur Hingabe öffnen; wie Locken herabwallen oder aufgelöst niederrieseln; wie das Faltenwerk wohligh wogt, um endlich in den Teppichen zu einem Fortissimo anzuschwellen und gegen den Altar hin zu münden – dies alles ist von dem Piemontesen mit der Grazie Frankreichs erlebt, aber zugleich mit römischer Großartigkeit vorgetragen worden. Es ist das



Abb. 329. Rom, S. Maria in Campitelli, Grabbüste der Donna Laura Altieri-Carpegna.

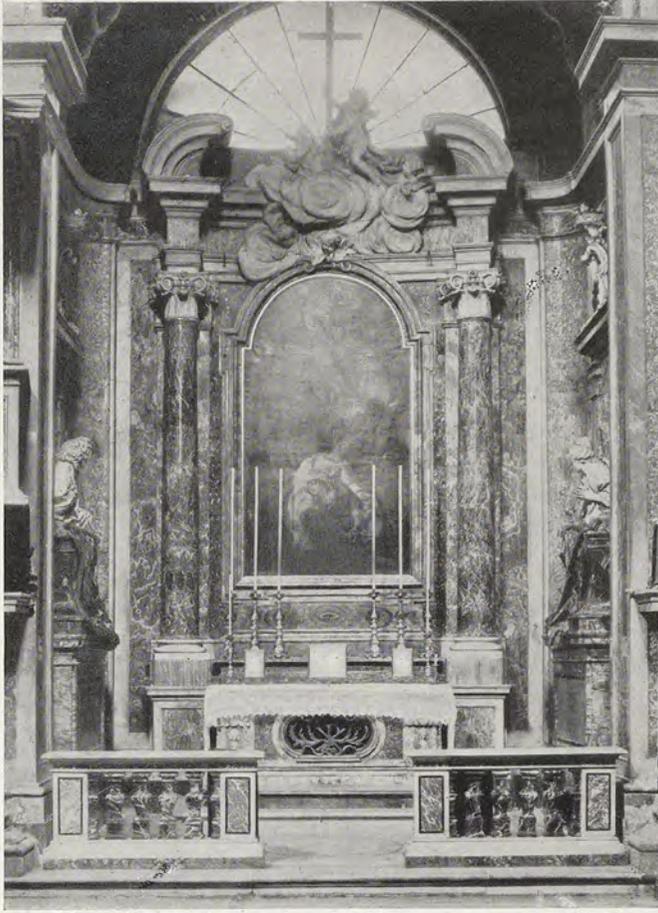


Abb. 330. Rom, S. Marcello, Capp. Muti

ähnlichem Stein gemeißelten Altartisch, dessen Mitte aber zu einem vergoldeten Gitter durchbrochen ist und der beiderseits grüne Flächen und an den seitlichen Abschnitten hellgelbe aufweist. Die Säulen des Altars sind aus weißgeflecktem hochrotem Marmor, ihre Kapitäle und Basen sind weiß, während die konkaven Eckpilaster der Kapelle wieder aus einem gefleckten rötlichgrauen, in der Farbe abklingenden Stein bestehen.

Ein hellblaues Mosaik bildet den Hintergrund der weißen Büsten, mattgelber Alabaster, der hinzuschmelzen scheint, füllt die neutralen Wandflächen (wie neben dem Altar der Cappella Cibo). Dieses ganze zarte Kolorit verlangt, um leben zu können, die Hilfe des Lichtes bestimmter Stunden des Tages; wenn trübe Dämmerung herrscht, verliert es jede Stimme. Nichts Lautes und Grelles ruft den Besucher in diese Kapelle. Nur dem still und langsam Betrachtenden offenbart sie ihr Wesen. Einem solchen aber prägt sie sich auch unvergeßlich ein: als das Meisterwerk des römischen Barock, nicht lange vor seinem Ende.

Als Charakterfigur des 18. Jahrhunderts dem Ehepaar Muti vergleichbar, ebenso geschmeidig in seiner Würde, ebenso elegant in seiner Devotion, ist Silvio de Cavalieri¹⁸², der als Geistlicher ganz allein oder nur in Gesellschaft von zwei Putten in der Kapelle des Erzengels Michael zu S. Eustachio betet (Abb. 334). Am 3. Januar 1717 verschieden, erhielt der Sekretär der Propaganda Fide und Titularerzbischof von Athen sein Denkmal von seinen Erben schon ziemlich bald nach seinem Tode von unbekanntem Künstlern, die das Grabmal des Fürsten Antonio Santacroce recht genau studiert haben müssen, um es ins Weiträumige zu korrigieren. Daß ein Architekt mitbeteiligt gewesen, beweist nicht nur die prachtvolle Loge, die in vollendeter Illusion tief in die Wand eingehöhlt erscheint, sondern auch das besonders schöne Verhältnis, das diese vornehme Betstube zu dem schräg davorstehenden Altar gewann. Leider ist die viereckige Kapelle, eine der größten an römischen Kirchen, für einen Conte Pietro Canale, der 1871 hier begraben wurde, im trockenen Stil Pius' IX. verändert worden. Als Altarbild wurde damals eine Kopie des berühmten Gemäldes von Guidi Reni in der Kapuzinerkirche hier aufgestellt; einige andere neuen Bilder kamen an den Seiten hinzu, und auch das Hauptgesims und das Gewölbe wurden neu dekoriert, so leer und gleichgültig wie nur irgend möglich. Die Altarsäulen und die Wandpilaster scheinen aber nur wenig verändert worden zu sein, und das Grabmal blieb unberührt mit seinem köstlichen Kuppelraum aus reich vergoldetem rötlichen

¹⁸² Die sehr lange, für den Kunsthistoriker aber unergiebigste Inschrift des Silvio Cavalieri bei Forcella II, p. 408. Titi erwähnt in seiner Ausgabe 1721 „il bellissimo Deposito in pietre rare per il defonto Monsignor Silvio de Cavalieri“ als ein neu vollendetes Werk. Die übrigen Guiden schweigen sich aus. Die Künstler werden nirgends erwähnt. Man könnte an Ottoni denken, doch nennt auch Pascoli das Denkmal von S. Eustachio in seinem Verzeichnis der Werke dieses Künstlers nicht.



Abb. 332. Rom, S. Marcello, Grabfigur des Giovan Andrea Giuseppe Muti



Abb. 331.

Rom, S. Marcello, Grabmal des Giovan Andrea Giuseppe Muti

Ein anderer hoher Geistlicher, Kardinal Alvisè Prioli (Abb. 335) (gest. 1720), kann mit seinem viel größeren Gefolge von Begleitfiguren die gleiche Wirkung nicht erreichen, weil seine ebenfalls in die Ferne zielende Andachtsgebärde in der alten Säulenbasilika von S. Marco¹⁸³ die volle Kraft nicht entfalten kann. Als Paul II.

¹⁸³ Inschrift bei Forcella IV, p. 363. Die Guiden des 18. Jahrhunderts (Titi, Ausgabe 1721, p. 196, 1763, p. 181, Pancirolo-Posterla-Ceccconi, Roma Sacra e Moderna, 1725, p. 616, Descrizione di Roma Moderna, 1726, p. 560, Roisecco, Roma Antica e Moderna, 1750, Tomo I, p. 523) ignorieren sämtlich das Grabmal Prioli und nennen nur das Grabmal Vidman als Werk des Cosimo Fancelli, das des Kardinals Bragadin als Arbeit des Antonio Raggi und das des Basadonna als Schöpfung des Filippo Carcani. Titi verbalhornt dabei in seiner Ausgabe von 1763 diesen letzteren Namen in Carcassi. Erst Antonio Nibby, Roma nell'anno 1838, Parte 1 Moderna, p. 328, erwähnt auch das Prioli-Grabmal, aber ohne Künstlernamen. Auch die neuere Literatur über S. Marco ist in bezug auf unser Denkmal unergiebig. Vgl. Dengel, Dvořák, Egger, Der Palazzo Venezia in Rom, Wien 1909, Ph. Dengel, Palast und Basilika S. Marco in Rom, Rom 1913, S. 98, Federico Hermanin, S. Marco (Chiese di Roma Illustrate, Nr. 30), p. 30. Das Büchlein von Hermanin enthält Abbildungen der Grabmäler Vidman und Erizzo, S. 18 und 6.

Marmor und Verde antico, seiner gewaltigen Inschriftkartusche aus dunkelrotem Porphyrt und seiner grauen Draperie mit vergoldeten Fransen. Was mehr als 80 Jahre früher Giuliano Finelli für sein Denkmal Santorio zum ersten Male angestrebt hatte; was Bernini dann aufnahm und ziemlich launenhaft variierte – das Motiv des Oratoriums, in dem Verewigte niederknien und nach dem Altar hin beten – das hat hier endlich die volle Überzeugungskraft erlangt, so daß Einwendung und Zweifel gar nicht mehr aufkommen können. Da die Kapelle ihren Eingang dem Altar gegenüber hat, erblickt der Eintretende den betenden Prälaten zuerst im Profil und dahinter seinen Kuppelraum, in welchem sich die Büste als solche verraten müßte, wenn man nicht zur Vorbeugung eine wallende Schleppe angehängt hätte. Die ausnahmsweise wirklich weiträumige Cappella S. Michele wird von dem einsamen Geistlichen, der in ihr anbetet, ganz beherrscht: Roms Geist triumphiert auch bei verbindlichsten Gebärden.



Abb. 333.

Rom, S. Marcello, Grabfigur der Maria Colomba Vincentina Muti

Barbo (1464–71) den karolingischen Bau Gregors IV. (827–43) mit der heutigen Vorhalle, der schönen Kassettendecke usw. versah, da erweiterte er auch die Seitenschiffe durch nischenartige Kapellen, von denen jede zweite noch heute, wenn auch häßlich barockisiert, einen Altar enthält und dem Gottesdienst geweiht ist. Die Nischen dazwischen aber füllten sich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Grabmälern jener venezianischen Kardinäle, die ihren Titel von der Kirche getragen und zum Teil im benachbarten Palast als Gesandte residiert haben. Als gegen Mitte des 18. Jahrhunderts der Kardinal Angelo Maria Quirini (gest. 1754) den heutigen Zustand des Mittelschiffes und der Seitenkapellen schuf, da waren jene Grabmäler alle schon vorhanden und wahrscheinlich auch schon an ihren jetzigen Plätzen. Die Künstler des Denkmals Prioli – der Bildhauer war wahrscheinlich Bernardino Cametti – hatten zwei Gesichtspunkte zu berücksichtigen: ei-

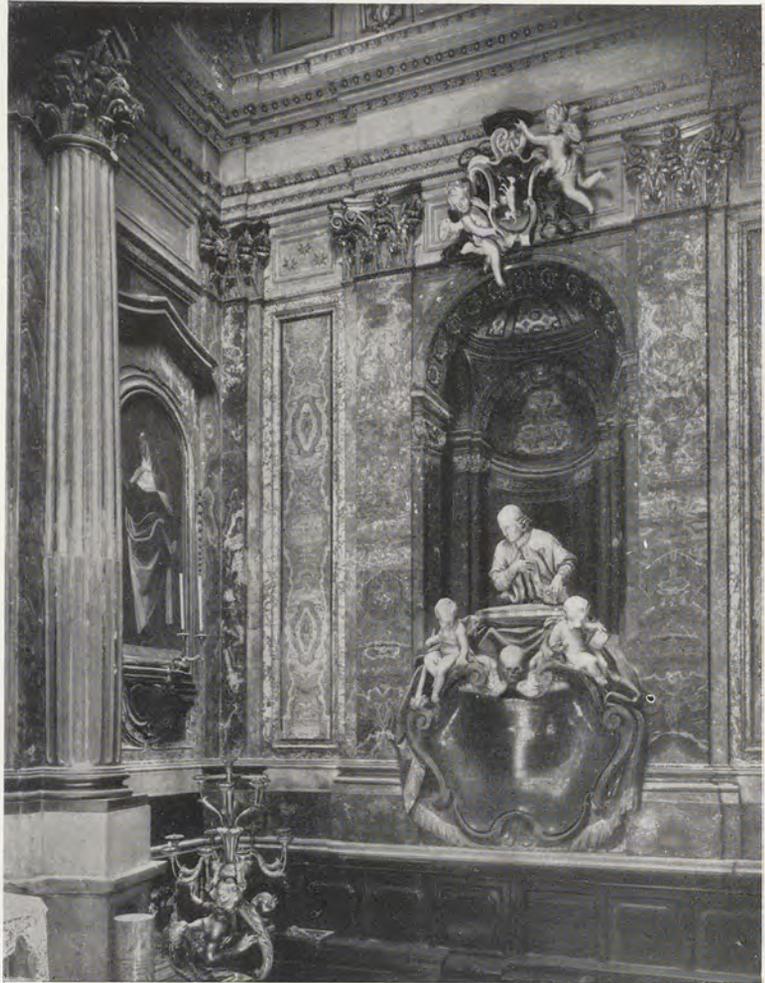


Abb. 334. Rom, S. Eustachio, Grabmal des Silvio de Cavalieri

nerseits mußte ihr Kardinal einem älteren Vis-à-vis im entgegengesetzten Seitenschiff, dem von Cosimo Fancelli über seinem Sarkophag und einem altarähnlichen Inschriftträger in Büstenform mit gefalteten Händen dargestellten Kardinal Christoforo Vidman (gest. 1661) eine gewisse Achtung bezeugen; andererseits aber und vor allem sollte doch seine Andacht dem Hochaltar gelten und durch die Arkaden der Basilika hindurch in das Presbyterium münden. Dem Beispiel Vidmans zuliebe und um diesem nicht nachzustehen, wurde auch Priolis Büste in ungewöhnlicher Höhe beinahe wie auf einer Kanzel aufgestellt, in einer rundbogigen Nische, die sich mit schrägen Wänden nach außen erweitert. Während aber Fancelli seinem Beter nur eine leichte Kopfwendung gegeben, an irgendeine Unterstützung dieses Motives aber keineswegs gedacht hatte, konnte der Spätbarock seine reichen Erfahrungen nutzbar machen, um die Richtung des Blickes höchst sinnfällig zu betonen. Die Hand, die sich an die Brust preßt und der einseitig verschobene Teppich waren altbewährte Mittel; die Diagonale, die von oben herabkam, konnte aber auch die Begleitfiguren erfassen und die sonst passiv dasitzenden oder stehenden Tugenden energisch aktivieren. Die Justitia links hilft nur durch eine Handbewegung mit, indem sie mit überlegener Miene den faszesträgenden Putto auf den Sarkophag hinweist, in dem der gerechte Kirchenfürst nun schlummert. Ganz anders aber nimmt sich Caritas die Seelenwünsche des Verschiedenen zu Herzen. Der Asymmetrie zuliebe ist sie sitzend gegeben; von heftigen Klagen



Abb. 335. Rom, S. Marco, Grabmal des Kardinals Alvise Prioli

erschüttert, vernachlässigt sie die beiden Kinder, die sie zärtlich zu behüten hätte; das Geschrei wird allgemein, die wilde Zerrüttung aber dient doch nur der höheren Absicht, folgt dem Impuls, der von oben ausgeht und führt ihn in die Tiefe und Ferne weiter. So wichtig aber die Funktion dieser Gruppe im Aufbau des Ganzen und seiner Zielsetzung auch sein mag, so wenig dürfte es doch gelingen, mit diesem Sturm in der Kinderstube, dieser aufgepeitschten Erregtheit irgendein Mitgefühl zu wecken. Die Tränenseligkeit des 18. Jahrhunderts feiert ein Fest – nichts weiter! Kaum vereinbar erscheint das laute und haltlose Gebaren mit der vornehmen Ruhe des Ehepaares Muti und doch ist gerade diese Gruppe ein Beweis, daß auch das Grabmal Prioli von Cametti herrühre. Die Zusammenstellung der drei Figuren und besonders der Stil der Gewandfalten rückt sie nahe an ein anderes gesichertes Werk des Piemontesen: die Statue der „Elemosina“¹⁸⁴ in der Ka-

pelle des römischen Pfandhauses [Monte di Pietà], die nichts anderes ist als eine stehende Caritas.

Von den Kardinälen, die in S. Marco begraben worden sind, zeigt sich übrigens noch ein dritter in Andacht versunken, der Nachbar Priolis in der Richtung nach dem Chor, Pietro Basadonna, der 1684 starb und in Filippo Carcani einen recht talentlosen Darsteller fand. Der Kardinal wird von zwei schlanken Tugenden, der stehenden Fides und der knienden Fortitudo, bedient. Seine Büste selbst aber ist kümmerlich geraten. Hoch oben in ihrer Nische blickt sie versunken vor sich hin, dem Altare abgewandt, verdorrt in ihrer Trauer. Gegenüber im anderen Seitenschiff ragt das stattliche Pyramidendenkmal des jungen Francesco Erizzo (gest. 1700), dessen elegantes Porträtmedaillon von schwebenden Engeln gehalten wird. Es ist als einziges von diesen Grabmälern venezianischer Herren in stärkeren Farben gehalten. Sonst herrschen Weiß und Grau mit viel

¹⁸⁴ Die „Elemosina“ in der Kapelle des Monte di Pietà abgebildet bei Magni, *Il barocco di Roma*, I, tav. 99 rechts. Was das Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler über den piemontesischen Meister mitteilt, ist unzureichend und zum Teil fehlerhaft. In Friedrich Noacks schriftlichem Nachlaß – jetzt im Besitze des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kunstwissenschaft im Palazzo Zuccari, Rom – finden sich Auszüge aus den Sitzungsberichten der römischen Accademia di S. Luca und der Congregazione dei Virtuosi, die einiges Interessante enthalten. Danach wurde Cametti, der sich bereits 1705 in Palestrina als „Romanus“ bezeichnet, 1708 bei den Virtuosi aufgenommen. In den Berichten der Accademia di S. Luca erscheint er zum ersten Male am 20. April 1719. Am 14. Januar 1720 wurde er zum Custode degli studi und zum Krankenbesucher gewählt; am 18. Januar 1722 zum Censor. In diesen Ämtern wurde er mehrfach wieder bestätigt. In einer Sitzung vom 1. Juli 1736 ist von seiner Krankheit die Rede. Am 5. August desselben Jahres wird mitgeteilt, daß er verstorben wäre. Als das letzte Werk seiner Hand ist das hintere Grabmälerepaar in S. Rosalia in Palestrina zu betrachten.

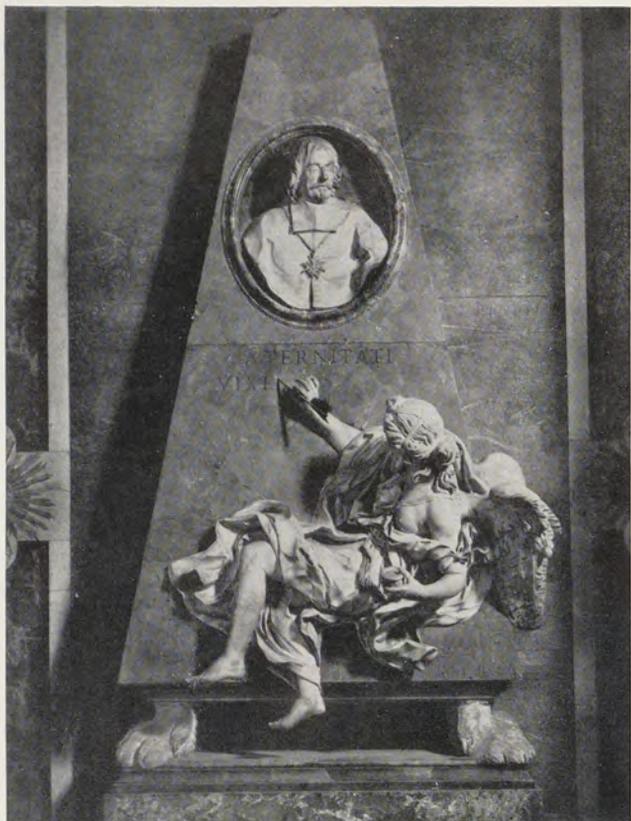


Abb. 336.

Palestrina, S. Rosalia, Grabmal des Kardinals Antonio Barberini



Abb. 337.

Palestrina, S. Rosalia, Grabmal des Principe Taddeo Barberini

bräunlichem Alabaster: die Gewohnheit der Lagunenstadt, aus ihrer barocken Plastik die bunten Farben zu verbannen, scheint ihren Einfluß bis hierher geltend gemacht zu haben.

Das Letzte, was Cametti zur römischen Grabplastik beisteuerte, sind die beiden Denkmäler neben dem Altar von S. Rosalia in Palestrina¹⁸⁵, die in ihren Inschriften das Datum 1635 nennen und deren nicht ganz vollendeter Zustand sich aus dem Tode des Meisters im Sommer des folgenden Jahres erklärt. Der Auftraggeber war Kardinal Francesco Barberini d. J., der selber drei Jahre später, am 17. August 1738, starb. Als Stifter (Abb. 338) schaut er von der linken Wand des Chors nicht so sehr andächtig, denn als jovialer Grandseigneur aus einer Scheinloge heraus, deren Halbrund mit Hilfe einer gemalten Nische und gemalten Säulen ins Prachtige erweitert ist und sich unter einem zurückgezogenen Vorhang aus braunem Jaspis öffnet. Auf der langen Brüstung aus prächtigem Pavonazzetto ruht ein Kissen, das unvollendet geblieben ist und auf dieses stützt sich die

¹⁸⁵ Von den vier Grabmälern in S. Rosalia zu Palestrina sind bis jetzt nur die beiden vorderen beachtet worden, von denen Alinarische Fotografien existierten. Im Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 5, 1911, S. 439, sind diese beiden bereits dem Cametti zuerkannt, während Quinto Tosatti in *Bollettino d'Arte* 1913, p. 177, sie, angeblich sogar unter Zustimmung von Muñoz, dem Niccolò Menghini, der bereits 1655 starb geben wollte. Tosattis Datum 1676 ist von der Inschrift an der Eingangsseite übernommen, während am Sockel der Grabmäler selbst das Jahr 1704 ausdrücklich genannt wird. Die ausführlichsten Nachrichten über die Kirche S. Rosalia und die Tätigkeit des Kardinals Francesco Barberini finden sich bei Leonardo Ceconi, *Storia di Palestrina*, Ascoli 1756, p. 375, 378 und 390. Francesco tat sein Möglichstes, um die 1660 geweihte Palastkirche in eine Begräbniskirche seines Geschlechtes zu verwandeln. Der von Urban VIII. gefürstete und zum Stadtpräfecten von Rom ernannte Taddeo Barberini war zuerst bei den Kapuzinern in Palestrina beigesetzt worden. Kardinal Antonio d. J., seit 1661 Bischoff von Palestrina, war 1671 in Nemi gestorben. Beide Leichname wurden mit großem Gepränge an den heutigen Ort übergeführt. Über die beteiligten Künstler weiß Ceconi nichts zu sagen. Das Bildnis des Taddeo Barberini an seinem Grabmal ist die genaue Nachbildung einer Büste im Palazzo Barberini zu Rom.

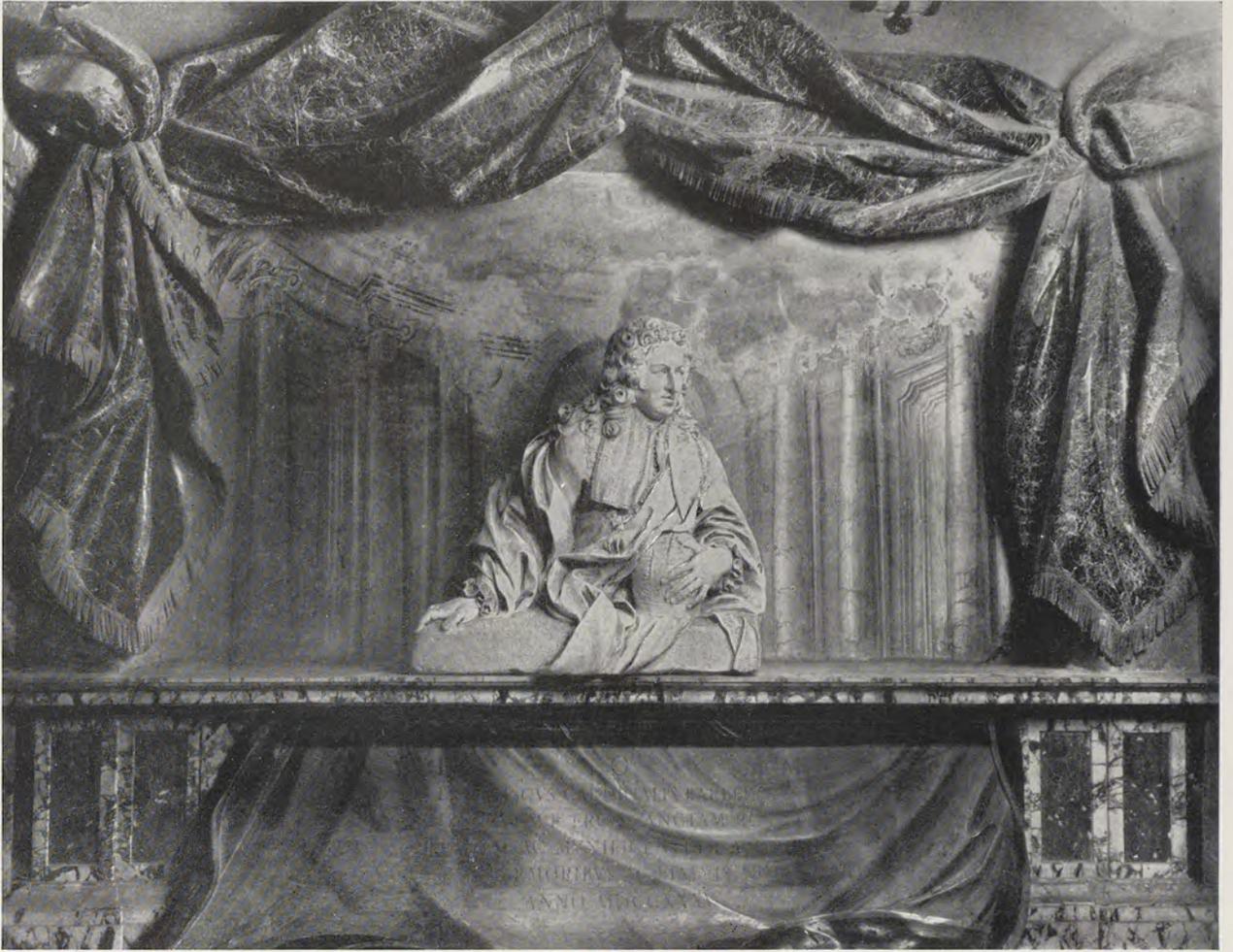


Abb. 338. Palestrina, S. Rosalia, Grabmal des Kardinals Francesco Barberini d. J.

Halbfigur, die mit der einen ihrer weichen Hände die Tiara eines Präfekten von Rom umfaßt. Die Barberini hielten zu Frankreich und besaßen dort reiche Pfründen: die Allongeperücke, die der Kardinal ausnahmsweise trägt, scheint diese Beziehungen zu betonen, obgleich andererseits die Ordenskette des Goldenen Vlieses auch die Gunst des Hauses Österreich mit besonderem Stolz bekennt. Die Fürbitte der Titelheiligen, das im Altarbild dargestellt ist, scheint nur beim Gegenüber religiöse Ergriffenheit zu wecken: ein sichtlich nicht mehr nach dem Leben wiedergegebener zweiter Kardinal, dessen Hände die Gebärde der Beteuerung ausführen, erscheint hier in einer entsprechenden Loge, ohne daß sein Name in der Inschrift genannt wäre. Es handelt sich wahrscheinlich um den von Innocenz X. 1653 mit dem Purpur ausgezeichneten Großneffen Urban VIII. Carlo Barberini (Abb. 339), der seinem Oheim Antonio auf dem Bischofstuhl von Palestrina folgte, 1704 verschied und sein Grab in der Familienkapelle zu S. Andrea della Valli erhielt¹⁸⁶. Ihr Stil weist diese beiden Denkmäler dem Cametti zu, denn die Büsten sind in ihrer äußeren Haltung und inneren Gesinnung denen des Ehepaares Muti nahe verwandt. Die Pyramidengräber des Taddeo (Abb. 337) und des Antonio Barberini (Abb. 336) dagegen, die die Seitenwände des quadratischen Hauptraumes der Kirche schmücken, und laut Inschrift bereits 1704 von demselben Kardinal Francesco gestiftet worden sind, erweisen sich durch eine Künstler-

¹⁸⁶ L. Cardella, *Memorie storiche di Cardinali*, Tomo VII, Roma 1793 p. 100/101.

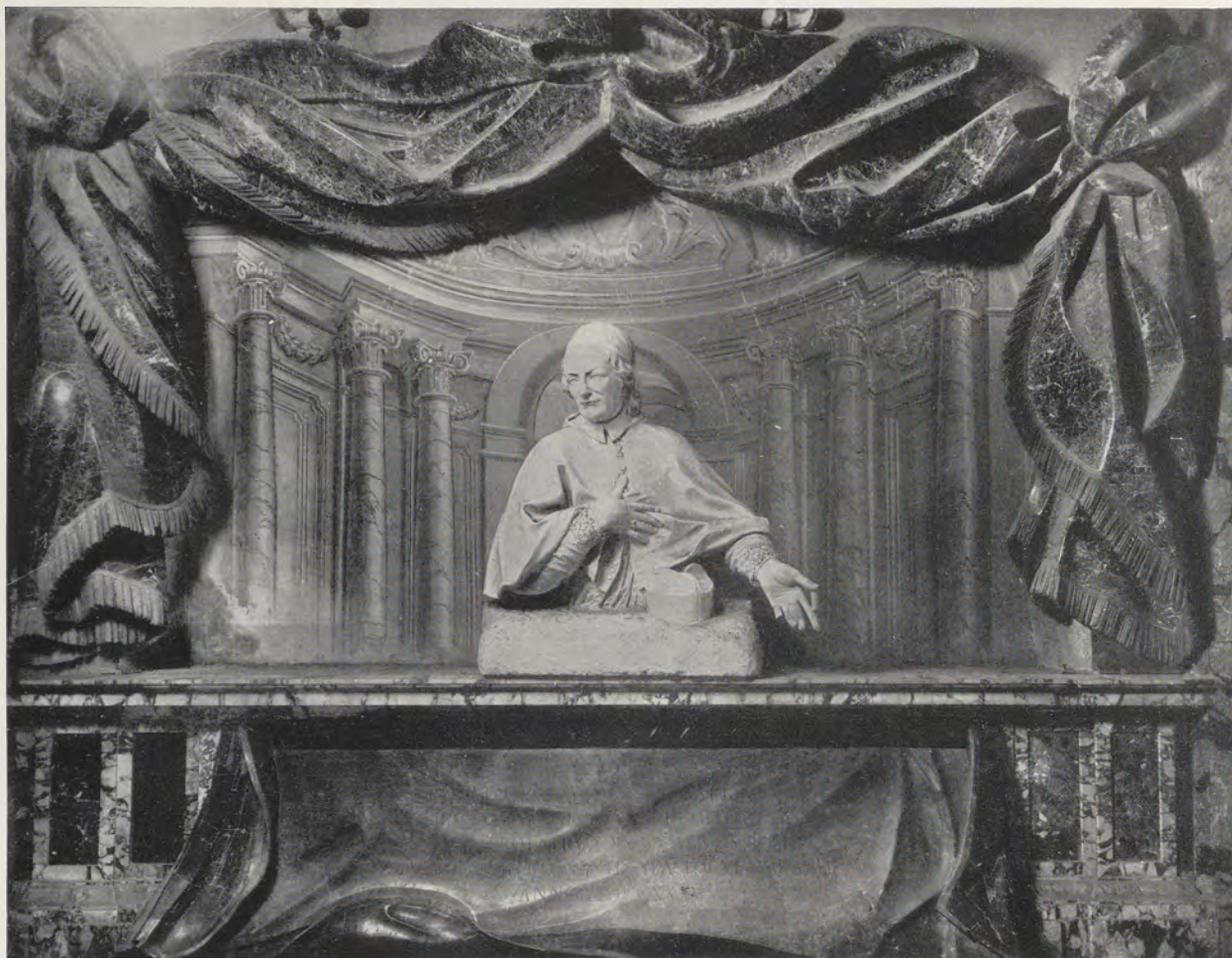


Abb. 339. Palestrina, S. Rosalia, Grabmal eines Kardinals Barberini, wahrscheinlich Carlo

signatur als Frühwerke desselben Meisters, denn die Fama, die im Fluge den Namen des Antonio Barberini auf dessen Grabpyramide schreibt, läßt auf dem Bande, daß ihr Gewand über der halb entblößten Brust zusammenhält, die Inschrift „Bernar. Cam. R. F.“ lesen¹⁸⁷. Der Piemontese, der sich schon hier als Römer vorstellt, muß die Figuren des Rondone in der Cappella Ginetti studiert haben, bevor er seine fliegenden Frauen entwarf, und auch die Cibòkapelle in S. Maria del Popolo muß ihm vertraut gewesen sein, denn seine Büsten sind ähnlich eingebettet wie die der dortigen Kardinäle. Das Innere von S. Rosalia besteht aus einem quadratischen Hauptraum und einem quadratischen Chor, beide mit Kreuzgewölben. Die vorderen Grabmäler stehen in breiten Nischen – der Eindruck fürstlichen Reichtums beruht durchaus auf dem Zusammenspiel der Skulpturen mit der Farbenpracht des Giallo Antico, des Pavonazzetto, eines braunen Alabaster usw. Ohne Zweifel ist S. Rosalia – die einzige Barockkapelle großartigen Stiles, die in der römischen Campagna zu finden ist – des stolzen Geschlechtes würdig, das sie neben seinem Baronpalast erbaut hat. Beachtenswerte architektonische Ideen sind aber auch in ihr nicht zu entdecken. Plastik und Farbe herrschen, wobei freilich auch die Malerei zum ersten Male

¹⁸⁷ Es ist dies eine der ganz wenigen Künstlerinschriften, die sich an römischen Barockskulpturen finden. Aus dem 17. Jh. wüßte ich in Kirchen keine einzige zu nennen, wenn man von der Nennung Berninis in der Inschrift des einen der beiden Epitaphe Sylva in S. Isidoro absieht. Im 18. Jh. hat sich Carlo Monaldi (ca. 1690–1760) an der Stuckstatue der Humilitas in S. Maria Maddalena genannt, sowie Francesco Queirolo (1704–1762) am Grabmal der Livia Grilla Herzogin v. Caretto u. Tursia (1752) in S. Andrea delle Fratte.



Abb. 340. Rom, S. Maria sopra Minerva, Capp. di S. Domenico

zur Wirkungssteigerung der Grabmäler herangezogen worden ist. Erst sie hat die Nischen in großartige Oratorien verwandelt, deren Wände mit Bühnenkulissenschmückend. Und auch das andere neue Motiv, der über den Logen zurückgezogene pompöse Vorhang, ist dem Theater entnommen. Die beiden Kardinäle sind nicht nur Zuschauer beim Martyrium und dem Gebet, die im Altarbild geschildert werden, sondern sie wollen sich auch selbst wie auf Prachtbühnen zur Schau stellen.

In Rom selbst arbeitete man in diesen dreißiger Jahren an zwei päpstlichen Mausoleen zur gleichen Zeit. Benedikt XIII. (gest. 1730) aus dem süditalienischen Hause der Orsini-Gravina, der dem Dominikanerorden angehört hatte und lange Erzbischof von Benevent gewesen war, erhielt sein Grabmal bei seinen Ordensbrüdern in S. Maria sopra Minerva, in jener Kapelle des Ordensstifters¹⁸⁸, die er noch selber durch seinen aus Benevent

¹⁸⁸ Die recht verwickelte Entstehungsgeschichte der Cappella S. Domenico dargestellt bei J. J. Berthier, *L'Eglise de la Minerve à Roma*, 1910, p. 290–303. Danach wurde die ursprüngliche, bescheidene Kapelle des hl. Domenicus 1649 abgebrochen, um einem Neubau des Martino Lunghi Platz zu machen. Die Arbeit entwickelte sich aber nur langsam und wurde 1656 aus Mangel an Mitteln ganz eingestellt. Die acht prächtigen Säulen aus weißgestreiftem schwarzem Marmor (sog. Bianco-Nero di Portoferraio) wurden damals von Donato Galbi aus Portovenere geliefert, zunächst aber nur provisorisch aufgestellt. 1676 schuf der Laienbruder des Klosters Fra Giuseppe Paglia einen neuen Entwurf: die Kapelle sollte vergrößert werden, zwei angrenzende Oratorien wurden ihr zuliebe abgerissen. Doch auch dieses Unternehmen kam zu keiner Vollendung. Die Mauern standen noch 1690 im Rohbau. Endlich nahm sich Papst Benedikt XIII. im Jubiläumsjahr 1725 – dieses Datum steht an der Außenseite des Eingangsbogens – des Unternehmens energisch an. Als ehemaliger Erzbischof von Benevent begünstigte er den von dort mitgebrachten Architekten Filippo Rauzzini (oder Raguzini), der in seinem Auftrage u. a. auch der Piazza S. Ignazio ihre heutige Gestalt gegeben hat. Die endgültige Aufstellung der acht Säulen, der überreiche und ziemlich bizarre Altar, die Ausschmückung der Wände und der Balustraden mit Marmorinkrustationen im Neapler Geschmack, auch die Abschrägung der inneren Ecken mit Nischen für Statuen berühmter Dominikaner, gehen auf diesen Meister zurück. Damals wurden auch die Gewölbefresken von Roncalli geschaffen sowie das Altargemälde von Paolo di Matteis (der im Romführer *Descrizione di Roma Moderna*, 1727, p. 539, Paolo Ratta genannt wird). Als Benedikt XIII. 1730 starb, war der Altar bereits von ihm geweiht und der Raum im wesentlichen fertig. Das Grabmal für den frommen Papst wurde aber erst von mehreren seiner Kardinäle gestiftet. 1741 wird es im Romführer des Verlages Lorenzo Barbiellini, *Roma Moderna Distinta per Rioni*, Tomo II, p. 379, bereits als fertig beschrieben. Der leitende Meister wird hier fälschlich „Cavaliere Melchiorri (korrumpiert aus Marchionne), allievo del Barigioni“ genannt. Die Papststatue usw. werden schon Pietro Bracci gegeben. Wertvoll und klar sind die Angaben im Romführer des Verlages Roisecco, *Roma Antica e Moderna*, 1750, Tomo I, p. 504. Hier wird „Carlo Marchionne, architetto romano“, als Entwerfer des Denkmals und als Bildhauer des Sarkophagreliefs sowie der beiden Engel neben dem Wappen oberhalb der Nische genannt. Die Papststatue und die rechte allegorische Figur (die Puritas) sind nach dieser Nachricht von Pietro Bracci, die linke (la Preghiera) ist von Bartolomeo Pincellotti. Der Leichnam des Papstes wurde zuerst in St. Peter beigesetzt und kam erst 1738, seiner testamentarischen Bestimmung entsprechend, in die Kirche des Dominikanerordens, dem der Orsini angehört hatte. Auch hier wurde er zunächst nur provisorisch beigesetzt, bis er 1768 seine endgültige Ruhe im Prachtsarkophag fand. Die beste Abbildung des Grabmals ist bei Magni, *Il Barocco a Roma*, I, tav. 69.

mitgebrachten Leibarchitekten Filippo Rauzzini ganz im krausen Neapler Geschmack hatte erneuern lassen (Abb. 340). Und Clemens XII. Corsini (1730–40) aus altem Florentiner Adel ließ sich zu Lebzeiten von seinem Landsmann Alessandro Galilei die köstliche Kapelle neben S. Giovanni in Laterano errichten, wo der Barock sich einem frühen Klassizismus zuwendet, indem er zur Feinheit und Klarheit toskanischer Frührenaissance zurückkehrt. Mit diesen beiden Papstkapellen, von denen die der Corsini 1734 vollendet wurde, die andere aber ihr Grabmal zwischen 1730–40 erhielt, findet die Geschichte unseres Grabmaltypus ihren würdigen Abschluß. Gewiß sind auch nachher noch stattliche Denkmäler mit Adoranten geschaffen worden, aber jene Mausoleen sind die letzten, die eine große Einheit von Raumgestaltung, Farbe und Plastik darstellen. Das alte Vorrecht der Päpste, die ganzfigurige Porträtstatue, ist in beiden Kapellen ge-



Abb. 341. Rom, S. Maria sopra Minerva, Grabmal Papst Benedikts XIII.

wahrt, und an kostbarer Schmuckfülle hält besonders die Grablege der Corsini jeden Vergleich mit den alten Papstkapellen in S. Maria Maggiore aus. Bezeichnend für die künstlerische Lage im römischen Settecento ist das Zurücktreten der Malerei, die sich um Benedikt XIII. auf sehr einfache Deckenfresken und ein kleines Altargemälde beschränkt und bei den Corsini sogar allein auf das farbige Kultbild, das sich im übrigen nach Möglichkeit dem Mineralischen anpaßt, indem es ein Gemälde Guido Renis ins Mosaik übersetzt. Deswegen verzichtete man natürlich keineswegs auf Farbe: beide Kapellen sind vielmehr in reichstem Maße polychrom; aber die stolze römische Sitte, mit echten Steinen zu kolorieren, entfaltet ihre letzte Üppigkeit gleich dem Herbstwald vor der Winterkahlheit. In dem Raum des Süditalieners, in dem vordrängende Massen mit schweren Atemzügen arbeiten, wo acht mächtige Säulen über eingeschobenen Blöcken und stark vorgekröpften Gebälkstücken zer-rissene Giebelfragmente tragen, sind auch die Farben laut und stark. Das blanke Schwarz der großen Säulen mit den breiten weißen Adern gibt den Grundakkord; eine Skala dunkler Töne schließt sich in der übrigen Gliederung des Grabmals an; das bunte Gekräusel neapolitanischer Flächenmuster fügt als Erbteil Rauzzinis zur Grandezza Marchionnes eine volkstümliche Note. Benedikt XIII. hat im übrigen gleich seinen Vorgängern in St. Peter einen reliefgeschmückten Sarkophag und zwei stehende Begleiterinnen erhalten (Abb. 341). In der Nische darüber erscheint er selber, aber nicht segnend oder lehrend; sondern als der demütige Bettelmönch, der er trotz

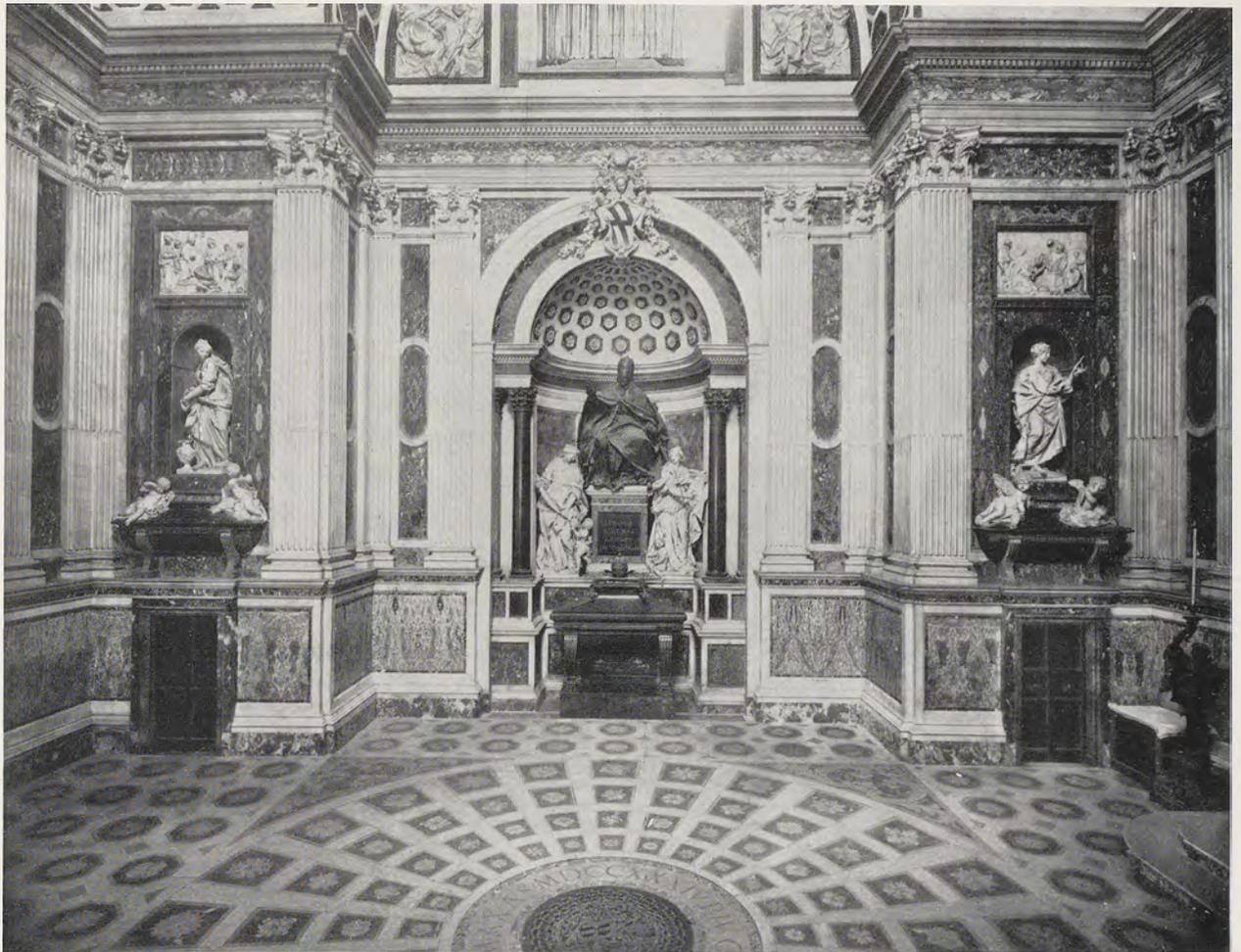


Abb. 342. Rom, S. Giovanni in Laterano, Capp. Corsini mit Grabmal Clemens XII.

seiner hohen Geburt und seines höchsten Amtes sein Leben lang geblieben war, ist er von seinem Thron niedergeglitten, um mit abgelegter Krone und bußfertiger Gebärde dem strengen Stifter seines Ordens, Dominikus, zu huldigen. Pietro Bracci¹⁸⁹ hat mit dieser Statue des müden Greises mit dem seltsamen Vogelkopf eine vorzügliche Charakterfigur des späten Barock geschaffen. Die bedingungslose Hingabe an das Ewige, die dem Alter ziemt, tritt um so packender in Erscheinung, als im Gegensatz dazu die beiden Tugenden in der Region der Erde die heitere Schönheit gesunder Jugend sehr glücklich verkörpern. Dem Asketen, dessen hagere Züge der üppigen Gewänder spotten; der seinen Thron verläßt, um vor seinem Meister, dem Bettelmönch, gebrechlich in die Knie zu sinken; der in der Haltung frommer Demut für alle Ewigkeit verharren will, ist die Einsamkeit das Angemessene. Benedikt XIII. betet allein in seiner dunklen Kapelle, als der letzte büßende Heilige und barocke Anachoret, den die römische Plastik darzustellen gewußt hat.

Ein ganz anderer Geist herrscht im hellen Prachtraum der Corsini¹⁹⁰ (Abb. 342). Diese Kapelle,

¹⁸⁹ Über Pietro Bracci vgl. die Monographie von Kurt v. Domarus, Straßburg 1915, besonders S. 19ff.; über Marchionne, den Architekten der Villa Albani, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 24, 1930, S. 69/70.

¹⁹⁰ Die Cappella Corsini wird in allen Romführern seit 1740 besonders ausführlich und rühmend besprochen. Die älteste Beschreibung findet sich in *Roma Moderna distinta per Rioni* (Verlag Gian Lorenzo Barbiellini), Tomo II, 1741, p. 44–45. Besonders ausführlich und klar ist Roisecco, *Roma Antica e Moderna*, 1750, Tomo II, p. 440–443. Ferner Titi, Ausgabe 1763, p. 218–19. Eine bequeme Übersicht der Künstlernamen bietet auch Sergio Ortolani, *S. Giovanni in Laterano* (Chiese di Roma Illustrate, Nr. 13), p. 68ff. mit Abbildungen des Grabmals Clemens' XII. usw. Die beste Abb. dieses Denkmals wohl bei Magni, *Il barocco di Roma*, I, tav. 95. Als Architekt

die schon als Raum auf dem Grundriß des griechischen Kreuzes, mit der Wandgliederung durch Pilaster, mit der kreisrunden Tamburkuppel, die ein gleichmäßiges Licht verbreitet, eine direkte Nachfolgerin der Mausoleen von S. Maria Maggiore sein will, bleibt auch in ihrer Zwecksetzung der dortigen Grundidee treu: sie beherbergt zwei Grabmäler, diese aber nicht als Zwillinge, sondern als Kontraste, die Funktionen ungleichmäßig auf beide verteilend. Clemens XII. sitzt als dunkle Bronzefigur segnend in seiner Rundnische, mit stehenden weiblichen Begleiterinnen neben dem Unterbau seines Thrones; mit einem Porphyrsarkophag zu seinen Füßen, jenem berühmten antiken Prachtstück, das im Pantheon stand und dem zu Ehren auch die beiden Säulen, die die Archivolte seines Bogens tragen, aus demselben dunkelroten Gestein gemeißelt sind. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern in S. Maria Maggiore hat er aber die Seite gegen die Kirchen-

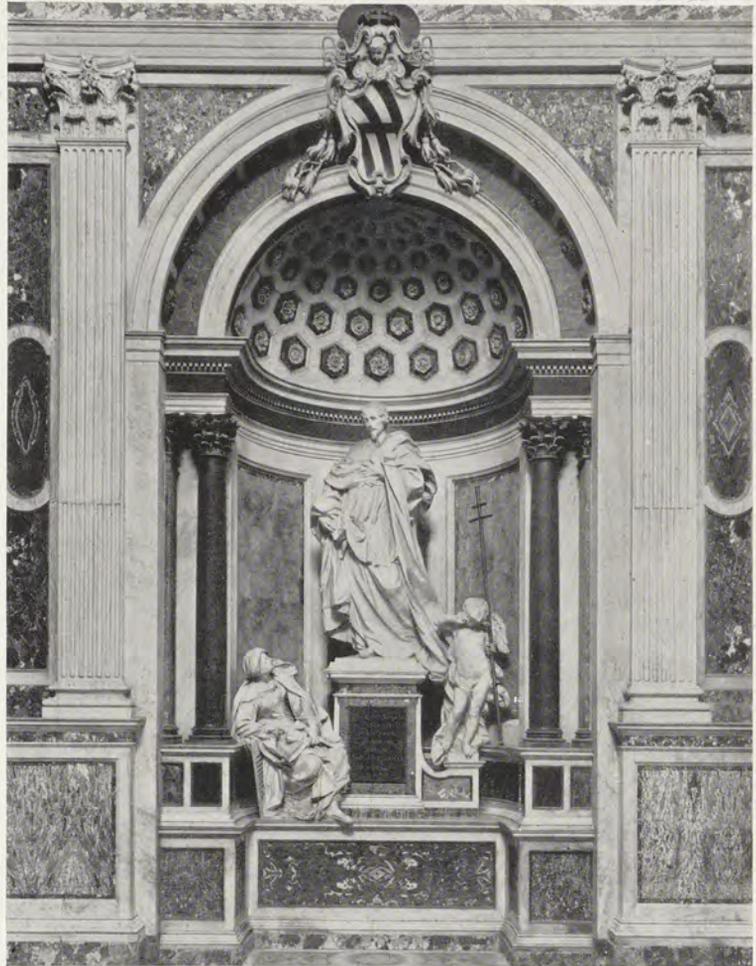


Abb. 343. Rom, S. Giovanni in Laterano, Grabmal des Kardinals Neri Corsini

fassade für sein Grabmal gewählt, während ihm als Papst, der ex cathedra lehrt und segnet, eigentlich die Wand, die gegen den Chor geht, zugestanden hätte. Diese ist dem Kardinalnipoten Neri Corsini überlassen (Abb. 343), jenem Mann, der seinem alten und immer kränklichen Oheim sehr viele Pflichten abnahm und erst ein Menschenalter nach ihm, nämlich am 10. Dezember 1770, starb. Es ist, als ob der Vielgeschäftige, der auch den Kapellenbau überwachte, selbst hier keine Muße fände: statt niedergekniet zu beten, schreitet der vom Meißel des Maini Dargestellte, hochgewachsen, barhäuptig, die schweren Pontifikalgewänder nachschleppend, fast sorgenvoll und müde auf den Altar zu, wo ein Heiliger seines erlauchten Hauses, S. Andrea Corsini, die Pflicht des Vorbetens ihm

der Kapelle wird überall Alessandro Galilei genannt, der Erbauer der Fassade der Lateranskirche. Das Altarmosaik, das ein bekanntes Gemälde Guido Renis aus dem Besitz der Barberini kopiert, wird im Romführer von 1741 und von Titi dem Cav. [Pietro] Cristofari gegeben, während Roisecco es einem Agostino Massucci zuschreibt. Das Modell der Papstfigur schuf Giovan Battista Maini, der auch das Grabmal des Kardinals meißelte. Gegossen wurde die Statue des Papstes von Francesco Giardoni (oder Giardini). Die beiden Marmorfiguren zu seinen Seiten sind von Carlo Monaldi. Filippo Valle, der jüngere Rusconi, Cornacchini und Giuseppe Lironi [Roisecco nennt ihn Livoni] schufen die vier Statuen in den Nebennischen. Die liegenden Tugenden auf dem Dreieckgiebel des Altars sind von Bartolommeo Pincellotti. Die zahlreichen Reliefs wurden von Pietro Bracci, Agostino Cornacchini, Paolo Benaglia und den beiden Franzosen Sigismund Adam und Pierre Lestache geschaffen. Besonders hervorgehoben wird von allen Guiden Cornacchinis Relief über dem Altar, wo die Erscheinung des hl. Andrea Corsini in der berühmten Schlacht von Anghiari dargestellt ist. Sonderbarerweise meinen alle Guiden des 18. Jahrhunderts, daß im Kardinal der Onkel Clemens' XII. dargestellt wäre, während doch die Inschrift (Forcella, VIII, p. 91) eindeutig den Neffen nennt: „Nerio S. R. E. Card. Corsino Clemens XII. Pont. Max. Fratr. Filio. Vivens Vivo Locum D. Dedit. VIII. Id. Decem. An. Sal. MDCCLXX.“



Abb. 344. Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, Grabmal des Marchese G. Capponi

schmücken sich zum ersten Male nach Jahrhunderten wieder mit einem Kassettenmuster in Gold und Weiß: jener antikischen Form, die einst Bramante für St. Peter gewählt hatte. Die eleganten Statuen in den kleinen Nischen sind für sich betrachtet noch ganz in der barocken Tradition verwurzelt, wenn auch feiner und zierlicher, auch persönlicher als alles Frühere. Aber jede lebt in ihrer Region zusammen mit den kleinen Begleitfiguren doch sehr ein Dasein für sich – im äußersten Gegensatz zur gleichzeitigen deutschen Plastik, die die Kirchen unseres Rokoko mit dem höchsten Enthusiasmus der Einheitsgefühle erfüllte. Und auch die Farben¹⁹¹ isolieren sich, so schön ihr Gesamtbukett auch ist. Jede betont im Rahmen des Ganzen die Eigenart des Ein-

¹⁹¹ Im Kolorit ist die Cappella Corsini wohl die feinste des 18. Jahrhunderts in Rom. Die oberen Teile des Raumes sind weiß mit goldenen Kassettenmustern auf hellblauem Grunde. Wie ein kräftiger Reflex dazu wirkt der aus farbigen Steinen zusammengesetzte Fußboden, wo das durchbrochene Bronzegitter mit dem Corsini-Wappen in der Mitte von einem fleischfarbenen Kreise mit schwarzen Buchstaben eingefasst ist und grüngraue Fliesen mit fleischfarbenen Mustern die Flächen zwischen den weißen Rädern füllen. Das Mosaikbild des Altars wird von dem Hellrot und Gold des Brokatmantels des Heiligen und von blaßvioletten Vorhängen beherrscht. Die Säulen der Altarädikula sind aus grünem Serpentinmarmor. Die Mensa ist überaus fein aus gelben, hellgrünen, fleischfarbenen und weißen Steinsorten mit goldenem Mittelornament zusammengesetzt. Beide Grabmäler sind von dunkelroten Porphyrsäulen flankiert. Die Nischen sind durch den hellroten Marmorstreifen der Archivolte und durch das Corsini-Wappen in Weiß und Rot sehr heiter dekoriert. In den Zwickeln der Nischen sitzen grüne Serpentinplatten. Die oberen Teile der Füllungen zwischen den weißen Wandpilastern sind ebenfalls aus Verde antico, während gelblicher Marmor die Flächen der Grabnischen schmückt. Die ganze Sockelregion ist in einem wundervollen hellen bunten Marmor gehalten, dem sog. Fior di Persico. Die Nebennischen, in denen die weiblichen Allegorien stehen, sind vorwiegend grün.

abgenommen hat. Die sitzende Religio zu seinen Füßen weicht betroffen vor ihm aus, während hinter ihm ein großer nackter Engelknabe, der die Kreuzesstange trägt, sich die Tränen aus den Augen reibt. Wenn schon nicht gekniet werden sollte, durfte der Neffe und Kardinal in Gegenwart des thronenden Papstes natürlich nur stehen. Das langsame Schreiten mag der Charakteristik dienen, es zerstört aber nicht nur den festen Aufbau der Gruppe, sondern stört auch den Gleichklang mit der Hauptgestalt gegenüber: der ruhigen Majestät des thronenden Papstes.

Der Kirchenfürst, der sich anschickt, seine Nische zu verlassen, überschreitet, wenn dies Gleichnis erlaubt ist, zugleich die Grenze des Barock. Die ganze Kapelle steht am Ende dieser großen Kunstepoche. Die Reliefs in der Lünettenregion sind noch „malerisch“ im höchsten Grade; die Tonnengewölbe über ihnen und die hohe Lichtkuppel versagen sich aber allen Fresken und



Abb. 345. Rom, S. Giovanni in Laterano, Oratorio di S. Ruffina, Grabmal des Kardinals Niccolo Maria Lercari

Grabmäler von Bedeutung sind aus der Zeit nach 1740 in römischen Kirchen überhaupt nur noch wenige zu finden. Als frühes Beispiel eines Klassizismus in der Art des späteren Louis Seize hat das Denkmal des florentiner Marchese Alessandro Gregorio Capponi (gest. 1746) (Abb. 344) verdiente Beachtung gefunden. Eine geschmackvolle Arbeit des Franzosen René Michel gen. Michelangelo Slodtz (1705–64) ist es am letzten Pfeiler des linken Seitenschiffes von S. Giovanni dei Fiorentini so angebracht, daß die schon ganz à la Canova aufgefaßte weibliche Allegorie, in den Anblick des Sarkophages und der Todesattribute vertieft, dem Querhaus und damit auch dem Chor den Rücken zuwendet, während andererseits das Medaillonporträt des perückengeschmückten Marchese von zwei Putten vor der schlanken Pyramide gegen den Hochaltar hin gehalten wird. Diese Aufstellung erscheint wie ein Rückblick des Endes auf den Anfang: dem Kar-

zelenen, wie es so seit der Renaissance nicht mehr geschehen war.

Der römische Boden, der sich für den Barock so fruchtbar erwiesen hatte, daß er im 17. Jahrhundert als seine eigentliche Heimat erschien, war im 18., wie längst beobachtet wurde, ganz besonders früh bereit, einen neuen Klassizismus hervorzubringen. Die alte Kraft war aber erschöpft, das frische Wachstum erwies sich als spärlich. Wo Klassizistisches empor sproß, geschah es noch lange neben Barockem. Oder dieses starb wohl ab, aber neues Leben trat nur karg an die Stelle. Die Fähigkeit verlor sich, höhere Einheiten zu schaffen: das Los der Kunstwerke wurde Vereinzelung. Die Grabmäler zogen sich auf sich selbst zurück, Beziehungen zu Altären oder zu Nachbarn wurden nicht mehr gesucht; die Grabkapelle als Zusammenfassung der Kräfte verschwand aus dem Gesichtskreis der Künstler.



Abb. 346. Rom, S. Giovanni in Laterano, Oratorio di S. Ruffina, Grabmal des Erzbischofs Niccolo Lercari



Abb. 347. Rom, St. Peter, Grabstatue Papst Clemens XIII.

dinal Albani war ca. 160 Jahre früher in S. Maria del Popolo ein ganz ähnlicher Fernblick auf den Altar gegönnt worden. Die Grabmäler trennen sich von der alten Troststätte, vorher aber senden sie ihr noch einen Abschiedsgruß zu. Ganz Ähnliches läßt sich im Dom von Velletri beobachten, wo an einem der vordersten Pfeiler des langen Mittelschiffes ein Klerikergrabmal des späteren 18. Jahrhunderts so angebracht ist, daß der Blick des Dargestellten auch noch den fernen Hochaltar suchen kann.

Nur noch einmal sind auch nach der Mitte des Jahrhunderts noch zwei gleich geartete Denkmäler mit Büsten hinter Betpulten und mit den altbewährten Gebärden von Andacht und Gebet zu beiden Seiten eines Altars aufgestellt worden. Ein Kanonikus von S. Maria Maggiore und Titularerzbischof von Adrianopel, Giovanni Lercari aus Genua, stiftete im Oratorium von SS. Ruffina e Seconda [auch S. Giovanni Evangelista genannt] neben dem Baptisterium des

Lateran diese Denkmäler seinem Bruder Niccolo, Erzbischof von Rhodos und Dekan des Laterankapitels, sowie seinem Vetter, dem Kardinal Niccolo Maria Lercari, die beide im Jahre 1755 gestorben waren¹⁹² (Abb. 345, 346). Dem alten Thema sind keine neuen Seiten abgewonnen, aber es ist doch gut und würdig behandelt; besonders der betende Kardinal ist eine eindrucksvolle Erscheinung. Eine Wirkung ist diesen Spätlingen indessen nicht mehr beschieden gewesen. Auch die Literatur des 18. Jahrhunderts geht schweigend über sie hinweg, wie denn auch die Romführer des 19. und 20. Jahrhunderts sie durchwegs ignorieren.

Ein neues Zeitalter schien angebrochen, das mit dem alten Motiv der ewigen Anbetung nichts mehr anzufangen wußte. Und doch hat es sehr bald seine Unsterblichkeit bewiesen und noch vor dem Jahrhundertende eine Auferstehung erlebt. Als am Karfreitag 1792 in der Basilika von St. Peter der Holzverschlag geöffnet wurde, hinter dem Antonio Canova sein großes Grabmal Clemens' XIII. Rezzonico aus Venedig nach langen Mühen vollendet hatte; als der Nachfolger dieses Papstes, Pius' VI., mit großem Gefolge herantrat, um das neue Werk zu besichtigen, da hörte die erwartungsvoll schweigende Menge aus dem Munde des Pontifex ein bewunderndes „Bello, bello!“ und stimmte dann ebenfalls in diesen Jubel ein¹⁹³. Was aber hier über einer Grabes-tür, ähnlich jener, über der Bernini seinen Alexander VII. dargestellt hatte, sich den Blicken darbot,

¹⁹² Inschriften bei Forcella, VIII, p. 87 und 88.

¹⁹³ Vittorio Malamani, Canova. Milano o. J., p. 36.

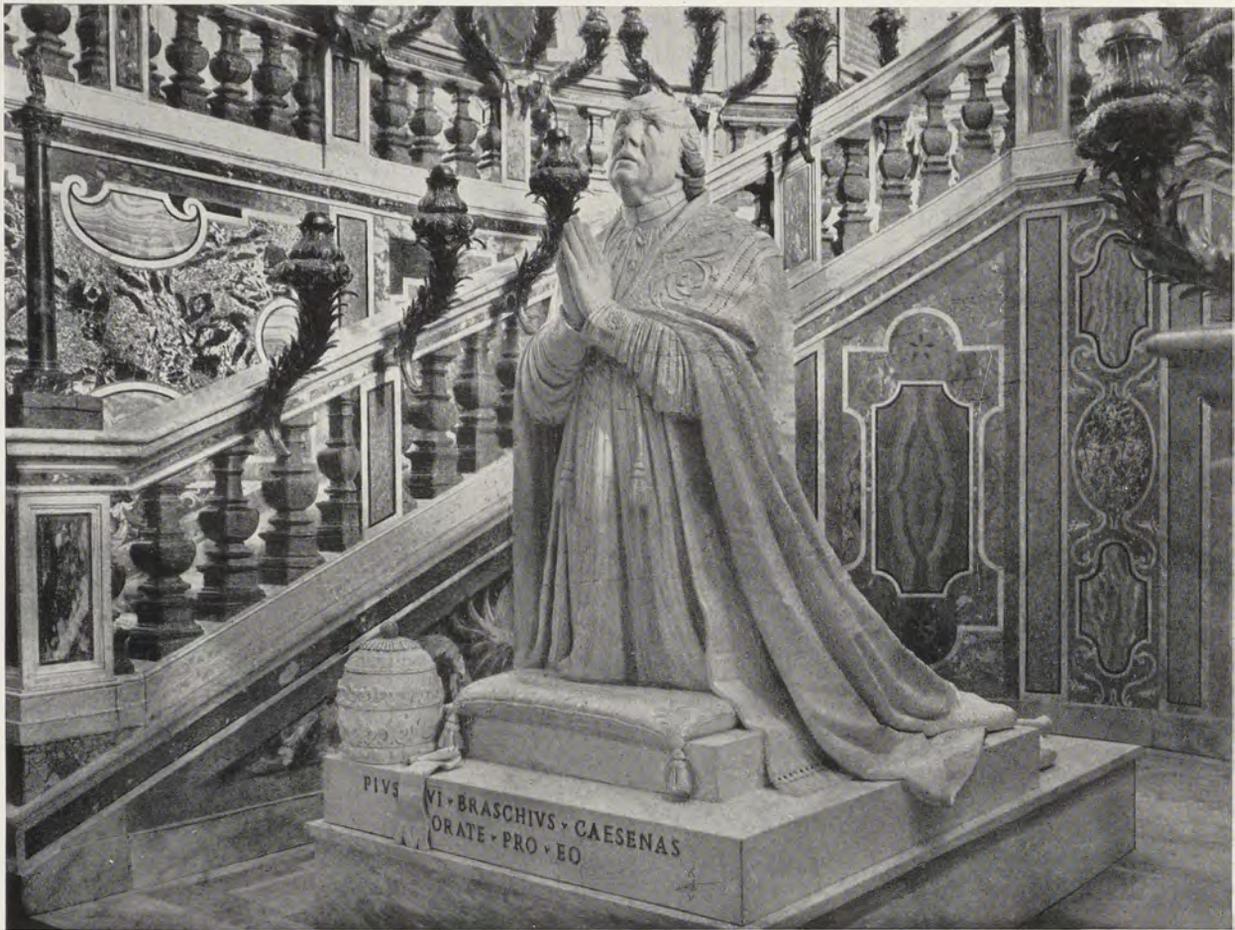


Abb. 348. Rom, St. Peter, Confessio, Statue Pius' VI.

war wieder ein kniender, ins Gebet versunkener Papst; im Maßstab so groß wie noch keiner vor ihm, ein Riese im Riesendom, aber dennoch ohne innere Beziehung zu diesem: kaum verbunden mit seinen Begleitfiguren, der ragenden Fides und dem trauernden Genius; ohne Blick für sein Gegenüber, den mächtigen Altar; ohne Blick auch für die Zuschauer, die Gläubigen seiner Kirche: ein in seine Frömmigkeit versunkener, in Gott einsamer Mensch, dabei so ähnlich dem Verstorbenen (Abb. 347), daß alles darüber staunte.

Doch hat nicht der von seinen Zeitgenossen vergötterte Meister noch kurz vor seinem Tode (1822)¹⁹⁴ sich selber korrigiert, als er denselben Pius VI., der ihm 1792 Beifall gesendet hatte, wieder zum Vorbeter und Fürbitter der Christenheit machte (Abb. 348)? Dies geschah gleichsam in Wiederbelebung des alten Carafa-Motivs von Neapel, an der feierlichsten Stelle Roms, ja im Mittelpunkt der katholischen Kirche, nämlich in der Confessio von St. Peter, dicht vor dem Apostelgrabe, auf dessen Existenz der Vorrang der römischen Bischöfe ja recht eigentlich be-

¹⁹⁴ Nach Malamani, p. 260f., wurde die vom Kardinalnipoten Braschi bestellte Statue Pius' VI. von Canova in Rom im letzten Winter seines Lebens 1821/22 im Modell vollendet und in Marmor begonnen. Aufgestellt wurde die Statue erst nach dem Tode des Meisters, der am 13. Oktober 1823 in Venedig erfolgte. Nach dem gleichen Schema ist bekanntlich eine Statue Pius' IX. in der Confessio von S. Maria Maggiore aufgestellt worden. Daß Grabmäler mit Adoranten auch im 19. Jahrhundert in Rom vorkommen, beweisen das Denkmal Pius' VIII. (gest. 1831) in St. Peter von Tenerani und das des Kardinals Angelo Mai (gest. 1855) in S. Anastasia von Giovan Maria Benzoni, das laut Inschrift zu Lebzeiten des Dargestellten errichtet wurde. Nach dem Weltkrieg ist das alte Motiv noch einmal für ein Papstgrab benutzt worden: für Benedikt XV. (gest. 1922), von Canonica in St. Peter.

ruht. Der hier kniet und betet, ist deshalb auch nicht so sehr der persönliche Pius VI. aus dem Hause der Braschi von Cesena, sondern der Nachfolger Petri schlechthin, die Verkörperung einer Idee, die damals ihre Lebenskraft schon über anderthalb Jahrtausende bewiesen hatte. Und wenn die Gestalt des Betenden in ihrem vertieften heiligen Raum, der nur von Wenigen betreten wird, auch nur selten genau betrachtet, vielmehr gewöhnlich nur von oben gesehen werden kann, so tut das doch ihrer Wirkung keinerlei Abbruch. Denn es handelt sich hier wie bei allen jenen Adoranten, die wir an ihren Grabmälern besucht haben, nicht um Kunstwerke schlechthin, die nur für den ästhetischen Genuß geschaffen wären, sondern um Werke der Religion, um Weihegeschenke an Gott, um versteinerte Gebete, um Gedanken an die Ewigkeit!

KÜNSTLER-VERZEICHNIS

- A = Architekt, B = Bildhauer, G = Gießer, M = Maler, Mos. = Mosaizist, St. = Stecher, T = Tischler, Z = Zeichner
- Abbatini, Guidobaldo: M 333, 334 Anm. 97
 Abel, Brüder: B 277
 Adam, Sigismund: B 421 Anm. 190
 Algardi, Alessandro: B 317, 318, 349 Anm. 114; 360
 Anm. 128; 365, 373 u. Anm. 144; 390 Anm. 162
 Ammanati, Bartolomeo: A B 284 Anm. 41
 Annequin de Egas: B 267-69
 Aprile, Francesco: B 367 Anm. 137; 369 Anm. 140; 384
 Anm. 155; 390
 Arnolfo di Cambio: B 256, 301
 Arpino, Cavaliere d' (Giuseppe Cesari): M s. Cavaliere
 d'Arpino
 Auria, Domenico d': B 274, 285
 Auria, Geronimo d': B 292
 Baccio-Gaulli, Giovanni Battista: M 378
 Bagiadonne, Domenico: B 351 Anm. 116
 Balestra, Pietro: B 351 Anm. 116
 Baratta, Francesco: B 328, 334, 335, 374 Anm. 148
 Barba, Giulio: B 269
 Barberi, Pietro: M 408
 Benaglia, Paolo: B 421 Anm. 190
 Benzoni, Giovan Maria: B 425 Anm. 194
 Berettoni, Niccolo: M 380 Anm. 151
 Berninger, Bernd: B 296 Anm. 59
 Bernini, Giovan Lorenzo: A B M 315, 316, 323, 328, 334,
 335 Anm. 98; 337, 338ff., 348ff., 349 Anm. 115; 351
 u. Anm. 116; 353, 365, 366, 379, 382ff., 386ff., 417
 Anm. 187
 Bernini, Paolo: B 387 Anm. 157
 Bernini, Pietro: B 315
 Bigarny, Felipe: B s. Vigarni, Felipe
 Boccacini, di Carpi, Giovanni gen. Ribaldi: B 291
 Bolgi, Andrea: B 328, 329, 335 Anm. 98; 384 Anm. 155
 Bologna, Giovanni da: B 293, 296
 Bontemps, Pierre: B 276
 Borromini, Francesco: A 320, 346 Anm. 111; 354, 389,
 390
 Bracci, Pietro: B 393, 418 Anm. 188; 420, 421 Anm. 190
 Brandi, Giacinto: M 366 Anm. 137; 367
 Brandin, Philipp: B 296 Anm. 59
 Bregno, Andrea: B 255, 256 Anm. 6; 373
 Brunner, Johann Michael: A s. Prunner, Johann Michael
 Caccavello, Annibale: B 274, 285, 292 Anm. 52
 Caffà, Melchiorre: B 359 Anm. 126
 Calandrucci, Giacinto: M 384 Anm. 155
 Calcagni, Antonio: B 291
 Cametti, Bernardino: B 408f., 414 Anm. 184; 415-417
 Canonica, Pietro: B 425 Anm. 194
 Canova, Antonio: B 423-26
 Capponi, Luigi: B 309
 Capriani, Francesco: A s. Francesco da Volterra
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da: M 287, 303
 Carcani, Filippo: B 351 Anm. 116; 390, 396, 412 Anm.
 Carlo Milanese: A 366 Anm. 136
 Carpi, Giovanni Boccacini di gen. Ribaldi: B s. Bocca-
 lini di Carpi, Giovanni
 Carracci, Annibale: M 287, 312
 Cartari, Giulio: B 351 Anm. 116
 Cavaliere d'Arpino (Giuseppe Cesari) M 311, 314
 Cavallini, Francesco: B 258, 366 Anm. 137; 367 Anm.
 137; 369 Anm. 140; 384 Anm. 155
 Cesare, Carlo di: G 295, 296
 Cesari, Giuseppe: M s. Cavaliere d'Arpino
 Chiari, Giuseppe: M 380 Anm. 151; 393 Anm. 165
 Colin, Alexander: B 277
 Cordier, Martin: B 284
 Costa, Lorenzo: M 262
 Credi, Lorenzo di: M 265
 Christofari, Pietro: M 421 Anm. 190
 Cipriani, Sebastiano: A 405
 Cornacchini, Agostino: B 421 Anm. 190
 Corradini, Antonio: B 372
 Cortona, Pietro da: A M 323, 357, 375, 376, 379, 389
 Anm. 161
 Corvara, Cesare: A 384 Anm. 155
 Coysevox, Antoine: B 364 Anm. 132
 Daret, Jacques: M 262
 Decker, Paulus: A 407
 Delorme, Philibert: A 276
 Debret, François: A 276
 Domenichino: M 312, 317, 318
 Duca, Giacomo del: B G 288
 Duquesnoy, François: B 331, 333
 Elsheimer, Adam: M 312
 Eosander, Johann Friedrich: A 407
 Eyck, van, Brüder: M 262
 Fancelli, Carlo: B 323
 Fancelli, Cosimo: B 322, 354, 374 Anm. 148; 375, 379,
 412 Anm. 183
 Fancelli, Giacomo Antonio: B 322-24, 346, 369 Anm. 140
 Ferrari, Francesco: A 408
 Ferrata, Ercole: B 349 Anm. 115, 354, 359 Anm. 126;
 360, 363, 366 Anm. 135; 369, 380 Anm. 150; 389 Anm.
 161; 400 Anm. 173
 Ferri, Ciro: M 375, 389, 390
 Finelli, Giuliano: B 315, 317, 319, 322-26, 330, 331, 345,
 Anm. 110; 360 Anm. 128; 364, 412
 Fischer v. Erlach, Johann Bernhard: A 407 Anm. 180
 Fleischer, Georg: T 279
 Fontana, Carlo: A 258, 354 Anm. 123; 356, 380f., 392
 Anm. 164; 397 Anm. 171
 Fontana, Domenico: A 293, 300, 302, 303
 Francesco da San Gallo: B 281 Anm. 36; 285 Anm. 41
 Francesco da Volterra: A 291, 306
 Fucina, Andrea: B 405 Anm. 179
 Gaetano: M s. Pulzone, Scipione

- Galilei, Alessandro: A 421 Anm. 190
 Garzi, Luigi: M 258, 392 Anm. 164
 Giardoni, (=Giardini) Francesco G 421 Anm. 190
 Gillis de la Rivière (Ägidius Vliete) B s. Rivière, Gillis de la
 Gimignani, Giacinto M 400
 Gimignani, Ludovico M 382 Anm. 153; 396
 Giorgetti, Antonio: B 354
 Giovanni da Bologna: B s. Bologna, Giovanni da
 Giovanni da Nola: B s. Nola, Giovanni da
 Girardon, François: B 364 Anm. 132
 Giusti, Giovanni (Jean Juste): B 276
 Goes, Hugo van der: M 262
 Gratiani, Ciccio: M 384 Anm. 155
 Greco, El M 289
 Grimaldi, Giovanni Francesco: A 403 Anm. 178
 Guidi, Domenico: B 345 Anm. 110; 359 Anm. 126; 360f.,
 364, 365, 366 Anm. 137; 369, 394, 397f., 400
 Hering, Loy: B 278
 Hildebrandt, Lukas v.: A 407 Anm. 180
 Holbein, Hans d. J.: M 261
 Isaia da Pisa: B 256 Anm. 6
 Jean de Cambrai: B 261, 267
 Juste, Jean: B s. Giusti, Giovanni
 Laurenziani, Giacomo: G 314
 Lavaggi, Giacomo Antonio: B 405 Anm. 179
 Leblanc: St 277
 Le Gros, Pierre: B 362 Anm. 129; 374 Anm. 147
 Leonardo da Sarzana: B 302
 Leoni, Leone: B 296
 Leoni, Pompeo: B 268, 296ff.
 Leroux, Rouland: A B 275
 Lestache, Pierre: B 403 Anm. 177; 421 Anm. 190
 Lippi, Filippino: M 272
 Lironi, Giuseppe: B 421 Anm. 190
 Lorenzetti, Andrea: B 264
 Lucenti, Girolamo: G 351 Anm. 116; 381 Anm. 151
 Luini, Bernardino: M 262
 Lunghi, Martino d. Ä.: A 317
 Lunghi, Martino d. J.: A 356 Anm. 124; 418 Anm. 188;
 419
 Lunghi, Onorio: A 317 Anm. 78; 326
 Maderna, Carlo: A 306, 366 Anm. 136
 Maderna, Stefano: B 313, 326
 Maille, Michel (Maglia, Monsù Michele): B 351 Anm.
 116; 367 Anm. 137; 369 Anm. 140; 389 Anm. 161;
 391f.
 Maini, Giovan Battista: B 405, 421 Anm. 190
 Malvito, Tommaso de: B 269f.
 Marchand, François: B 276
 Mantegna, Andrea: M 262
 Maratta, Carlo: M 258, 377, 378 Anm. 149; 384 Anm.
 155
 Marchionne, Carlo: A 418 Anm. 188; 419
 Mari, Francesco: B 349 Anm. 115
 Mari, Giovan Antonio: B 380 Anm. 150
 Mariani, Camillo: B 317
 Marot, Jean: St 276, 277
 Marsy, Vater u. Sohn: B 364 Anm. 132
 Masaccio: M 262
 Mascherino, Ottaviano: A 317 Anm. 78
 Massucci, Agostino: Mos. 421 Anm. 190
 Mattei, Carlo: B 351 Anm. 116
 Matteis, Paolo di (Paolo Ratta): M 418 Anm. 188
 Mazzoli, Giuseppe: B 351 Anm. 116; 366 Anm. 137; 384
 Anm. 154; 392, 393 Anm. 165; 405 Anm. 179; 406
 Mazzoni, Giulio (aus Modena): B 276
 Meister von Flémalle: M 262
 Melozzo da Forlì: M 256 Anm. 6
 Memling, Hans: M 262
 Menghini, Niccolo: B 332 Anm. 92; 415 Anm. 185
 Michelangelo Buonarroti: A B M 280, 283
 Midow, Claus: B 296 Anm. 59
 Migo, Guglielmo: B 306
 Monaldi, Carlo: B 417 Anm. 187; 421 Anm. 190
 Monnot, Pierre Etienne: B 366, 374 Anm. 147
 Montorsoli, Giovanni Angelo: B 281 Anm. 36
 Morandi, Giovanni Pietro: A 321
 Morelli, Lazzaro: B 351 Anm. 116
 Naccherino, Michelangelo: B 293, 325, 364
 Naldini, Paolo: B 346, 366 Anm. 137; 380 Anm. 151;
 387 Anm. 157
 Napolini, Giuseppe: B 405 Anm. 179
 Nappi, Francesco: M 328
 Nola, Giovanni Marigliano da: B 274, 280, 282, 285,
 292 Anm. 52
 Nosseni, Giovan Maria: A B 295, 296
 Olivieri, Pietro Paolo: A B 306, 356
 Ordoñez: B 285
 Ortiz, Pablo: B 266
 Ottone, Lorenzo: B 403 Anm. 178; 404, 405 Anm. 179;
 406, 410 Anm. 182
 Paglia, Giuseppe: A 418 Anm. 188
 Paracca dal Valsoldo: B 290, 302, 306
 Piero della Francesca: M 262
 Pietrino Senese: B 390
 Pillon, Germain: B 276, 277
 Pincelotti, Bartolomeo: B 418 Anm. 188; 421 Anm.
 190
 Pinturricchio, Bernardino: M 255 u. Anm. 3
 Pippi, Niccolo: B 307
 Ponzio, Flaminio: A 302
 Porta, Giacomo della: A 284, 316
 Porta, Giovanni Battista della: B 291, 306
 Porta, Guglielmo della: B 283, 285 Anm. 41
 Porta, Teodoro della: B 314
 Posi, Paolo: A 393, 401 Anm. 175
 Primaticcio, Francesco: A.M 276, 277
 Prunner, Johann Michael: A 407
 Pulzone, Scipione gen. Gaetano: M 317
 Queirolo, Francesco: B 372, 417 Anm. 187
 Raffael: M 396

- Raggi, Antonio: B 349 Anm. 115; 355 Anm. 123; 357, 358, 380 Anm. 150; 380 Anm. 151; 389 Anm. 161; 390, 394 Anm. 167; 412 Anm. 183
 Raguzini, Filippo: A s. Rauzzini, Filippo
 Rainaldi, Carlo: A 346, 366 Anm. 137; 370, 380ff.
 Rainaldi, Girolamo: A 302, 314, 315
 Ratta, Paolo: M s. Matteis, Paolo di
 Rauzzini (Raguzini), Filippo: A 418 Anm. 188; 419
 Reni, Guido: M 312, 382 Anm. 153; 389 Anm. 161; 410, 421 Anm. 190
 Renzi, Gabriele: St. 351 Anm. 116
 Reti, Leonardo: B 389 Anm. 161
 Ribaldi, Giovanni: B s. Boccalini di Carpi, Giovanni
 Rinaldi, Giovanni: B 351 Anm. 116
 Rivière, Gillis de la (Ægidius Vliete): B 307, 308
 Romanelli, Giovanni Francesco: M 334 Anm. 97
 Roncalli: M 418 Anm. 188
 Rondone, Alessandro d. Ä.: B 358 Anm. 125
 Rondone, Alessandro d. J.: B 355 Anm. 123; 358 Anm. 125; 405 Anm. 179, 417
 Rossellino, Antonio B 265
 Rossetti, Paolo: Mos. 306
 Rossi, Mattia de: A B 351 Anm. 116, 365, 381 Anm. 151
 Rossi, Vincenzo de: B 283
 Rubens, Peter Paul: M 312, 331
 Rusconi, Giuseppe: B 421 Anm. 190
 Sacchi, Andrea: M 315
 Sale, Niccolo: B 335 Anm. 98
 Salviati, Francesco: M 319
 Sanctis, Gaetano de: Z 316
 Sansovino, Andrea: B 283, 333 Anm. 94
 Sansovino, Jacopo: A B 294
 Scalza, Ippolito: B 284 Anm. 41
 Scalza, Lodovico: B A 320 Anm. 79
 Scianzi, Giacomo: A 360, 361
 Seitter, Daniel: M 258, 392 Anm. 164
 Silla da Viggiù: B 285 Anm. 41; 303, 345
 Siloé, Gil de: B 268, 269, 275
 Slodtz, Michelangelo (René Michel): B 423
 Sluter, Claus: B 261
 Stern, Ignaz: M 408
 Targoni, Pompeo: B 302
 Tenerani, Pietro: B 327, 425 Anm. 194
 Terzio, Francesco: B 277
 Thola, Benedikt u. Gabriel: M 279
 Trentino, Stefano: Stukkateur 306
 Valle, Filippo: B 421 Anm. 190
 Vanni, Francesco: M 353
 Venerati, Ottavio: B 351 Anm. 116
 Vergelli, Tiburzio: B 291
 Verrocchio, Andrea: B M 264, 265
 Vigarni, Felipe (oder Bigarny) B 268
 Viollet le Duc: A 276
 Vliete, Ægidius: B s. Rivière, Gillis de la
 Watteau, Antoine: M 409
 Wolf, Gerhard: B 292 Anm. 52
 Zerreen, Anton van: B 279
 Zuccari, Federigo: M 306, 311

ORTS-VERZEICHNIS

- Aix en Provence 262
 Amelia b. Narni: Dom 284
 Amiens: Kathedrale 364 Anm. 132
 Ariccia b. Rom: Archivio Chigi 351 Anm. 116
 Augsburg: Dom: Kreuzgang 257
 Autun: Kathedrale 364 Anm. 132
 Auxerre: Kathedrale 364 Anm. 132
 Bari: S. Nicola: Grabmal Bona Sforza 294
 Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum: Terracottamodell des Louis Phelypeaux 364 Anm. 131
 Bologna:
 S. Giacomo Maggiore 262
 S. Paolo 390 Anm. 162
 Bourges:
 Ehem. Ste. Chapelle 261
 Kathedrale 261, 364 Anm. 132
 Breslau: Dom: Landgrafenskapelle 359ff.
 Brüssel: Ste. Gudule: Glasgemälde 297 Anm. 61
 Burgos:
 Kathedrale 266
 Museum 268
 Castel Gandolfo: Kirche 379 Anm. 150; 382
 Catania: Kathedrale: Capp. S. Agata 269
 Charlottenburg: Schloßkapelle 407
 Châteauneuf sur Loire 364
 Dijon: Chartreuse de Champmol 261
 Eskorial (Spanien) 295, 296ff.
 Florenz:
 SS. Annunziata 285 Anm. 41
 S. Croce 317
 S. Maria Novella 262
 Frankfurt a. M.: Liebig-Haus: 394 Anm. 167
 Freiberg i. Sa.:
 Dom: Fürstchor 292 Anm. 52; 295, 296
 Grabmal Kurfürst Moritz 278, 279
 Fresdelval b. Burgos: Kloster 268
 Granada: Cappilla Real 268, 269
 Guadalupe (Spanien): Klosterkirche 267
 Güstrow i. M.: Dom 296 Anm. 59
 Innsbruck: Hofkirche 277
 London: Viktoria- und Albert-Museum (South Kensington) 264, 370 Anm. 141
 Loreto: Wallfahrtskirche: Grabmal Caetani 290, 291
 Magny en Vexin: Kirche 364 Anm. 132

- Mailand:
 Brera 262
 S. Maurizio 262
 Marino b. Rom: S. Barnaba: Grabmal Colonna 347, 348
 Massa:
 369 Anm. 140
 S. Francesco (Dom) 255 Anm. 3
 Messina: Museum: Grabmäler Staiti 281 Anm. 36
 Miraflores b. Burgos: Cartuja 268, 270
 Montecassino: Grabmal Piero de Medici 281 Anm. 36
 Nancy:
 Kirche der Cordeliers 364 Anm. 132
 Grabmal René II. 275 Anm. 27
 Nantes: Kathedrale: Herzogsgrabmal 276
 Narbonne: Kathedrale 364 Anm. 132
 Neapel:
 S. Angelo a Nilo 370, 371
 Capp. San Severo (Sangro) 371, 372
 Dom: Grabmal Capece-Minutolo 292
 Krypta 269f.
 S. Domenico Maggiore: Denkmäler Carafa 282, 283
 S. Giacomo degli Spagnoli 272f.
 S. Giovanni a Carbonara: Capp. Caracciollo di Vico 285
 S. Maria dell'Esperia 293
 S. Maria delle Grazie a Caponapoli 292
 S. Maria Nuova 292
 Capp. di S. Giacomo della Marca: Grabmäler 345
 S. Maria Mater Domini 293
 Montoliveto 293
 S. Paolo Maggiore: Grabmäler Ferrao 325, 343ff.
 SS. Severino e Sossio: Grabmäler Carafa 293
 Grabmäler San Severino 281f., 285
 Orvieto: 284 Anm. 41
 Pistoja: Dom 264, 265
 Palestrina:
 Kapuzinerkirche 415 Anm. 185
 S. Rosalia: Grabmäler Barberini 396 Anm. 168; 403 Anm. 177; 414 Anm. 184; 415ff.
 Paura b. Lambach (Oberösterreich): Dreifaltigkeitskapelle 407
 Perugia: Biblioteca Comunale 403 Anm. 178
 Rom: Kirchen
 S. Agnese in Piazza Navona: Altar von Guidi 397 Anm. 171
 S. Agostino:
 Capp. Pamfili 359
 Capp. Pio 333
 Grabmal Giuseppe Renato Imperiali 393, 401 Anm. 175
 Grabmal Lorenzo Imperiali 358, 359, 396
 S. Alessio: Grabmal Buoncompagni 385
 Grabmal Kardinal Guidi 345
 S. Anastasia: Grabmal Kardinal Mai 425 Anm. 194
 S. Andrea delle Fratte:
 Grabmal Carafa 401f.
 S. Andrea delle Fratte:
 Grabmal Grilla von Queirolo 417 Anm. 187
 S. Andrea della Valle:
 Capp. Barberini 416
 Capp. Ginnetti 355ff.
 Grabmal Thiene 362 Anm. 129, 394f.
 S. Antonio dei Portoghesi: Capp. Ciminio 384f.
 SS. Apostoli: Grabmal Raffael Riario 309 Anm. 70
 S. Carlo al Corso 369 Anm. 140
 S. Caterina da Siena: Grabmäler Bonanni 330f.
 S. Cecilia: Grabmal Sfondrato 313
 S. Clemente: Grabmal Roverella 256 Anm. 6
 S. Cosimato: Oratorio: Altar 255
 SS. Cosma e Damiano: Sakristei: Grabbüste 322
 S. Crisogono: Grabmäler Poli 336, 337
 S. Eustachio: Capp. S. Michele: Grabmal Cavallieri 410f.
 S. Francesco a Paola: Grabmal Pizzullo 321, 322
 S. Francesco a Ripa:
 Capp. Mattei 332, 333
 Capp. Pallavicini 392, 393
 Grabmal Giulia Ricci 386 Anm. 156
 Gesù:
 Grabmal Bellarmin 315, 316, 322
 Ignatiusaltar 362 Anm. 129
 Gesù e Maria:
 Grabmäler Bolognetti 366ff., 400, 403/04
 Grabmäler Del Cornu 359 Anm. 126; 366 Anm. 137; 371
 S. Giovanni de' Fiorentini:
 Chor und Grabmäler Falconieri 389f.
 Grabmal Capponi 423
 S. Giovanni in Laterano:
 Apostelstatuen des Mittelschiffes 384 Anm. 154
 Capp. Corsini 419ff.
 Capp. Santorio 325, 326
 Grabmal Lucrezia Colonna-Tomacelli 314
 Grabmal Elena Savella 288
 S. Giovanni in Laterano. Battistero
 Oratorio di S. Ruffina: Grabmäler Lercari 424
 Oratorio di S. Venanzio: Grabmäler Ceva 346, 347
 S. Girolamo della Carità: Capp. Spada 354, 355
 S. Girolamo degli Schiavoni: Grabmal Gozzi 348, 349
 S. Gregorio Magno: Grabmal Bonsi 309
 S. Ignazio: Piazza 418 Anm. 188
 S. Isidoro: Capp. Sylva 355, 382, 386ff., 417 Anm. 187
 S. Lorenzo in Lucina: Capp. Fonseca 382f.
 SS. Luca e Martina 376
 S. Lucia de' Ginnasi:
 Grabmal Buoncompagni 386
 Grabmal Domenico Ginnasi 324f.
 Grabmal Faustina Ginnasi 322f.
 S. Luigi dei Francesi: Kardinalsgräber 402, 403
 S. Marcello:
 Capp. Muti 408ff.

- S. Marcello:
Fassadenskulpturen 369 Anm. 140
- S. Marco:
Grabmal Basadonna 412 Anm. 183; 414
Grabmal Bragadin 412 Anm. 183
Grabmal Erizzo 412 Anm. 183; 414
Grabmal Prioli 412 f.
Grabmal Vidman 412 Anm. 183; 413
- S. Maria dell'Anima:
Grabmal Andreas von Österreich 307
Grabmal Karl von Cleve 307
Grabmal Slusius 400 f.
Grabmal Vryburch 333
Grabmäler Gualterius u. Savenier 400 f.
- S. Maria in Aracoeli:
Capp. de Angelis 391
Capp. Delphino 286, 309
Capp. Orsini 289, 290
Grabmal d'Albert 256 Anm. 6
Grabmal Cecchino Bracci 309
- S. Maria in Campitelli:
Capp. Altieri 405 ff.
Capp. Capizucchi 397
- S. Maria Maddalena: Stuckstatue von Monaldi 417
Anm. 187
- S. Maria Maggiore:
Capp. Cesi 283
Capp. Paolina 302, 303
Capp. Patrizi 332
Capp. Sistina (del Presepio) 300 ff., 318, 421
Grabmal Clemens IX. 352, 365
Grabmal Favoriti 396, 397
Grabmäler Manili und Merlini 319, 320
Grabmal Nikolaus IV. 303, 365 Anm. 134
Grabmal Francesco Toletto 309
- S. Maria sopra Minerva:
Capp. Aldobrandini 284
Capp. Altieri 377 f.
Capp. Carafa 272
Capp. Nari 327 f.
Capp. S. Domenico 418 f., Anm. 188
Grabmal Michele Bonelli 285 Anm. 41; 345
Grabmal de Coca 256 Anm. 6
Grabmal Giuseppe Giustiniani 310
Grabmal Benedetto Maffei 309
Grabmal Cesare Magalotti 310
Grabmal Domenico Pimentel 348 f.
Grabmal Carlo Emanuele Vizzano 393 Anm.
165
- S. Maria dei Miracoli: Chor 380, 381, 392
- S. Maria di Monte Santo 381 Anm. 151
- S. Maria dell'Orto 384 Anm. 155
- S. Maria della Pace:
Capp. Cesi 283
Capp. Chigi 354
Fassade 354, 376
- S. Maria del Popolo:
Capp. Cerasio 287
Capp. Chigi 318, 396 Anm. 168
Capp. Cibo 255–60, 369 Anm. 140; 392 Anm. 164;
417
Capp. Mellini 373 ff.
Grabmal Bernardo Elvino 285 Anm. 41
Grabmal Odoardo Cicada 309
Grabmal Principessa Chigi-Odescalchi 401 Anm.
175
Chor: Prälatengräber 283
Grabmäler Rovere 255
Stuckengel 380 Anm. 150
- S. Maria in Publicolis 403 f., 410
- S. Maria di Suffragio:
Capp. Marcaccioni 380
Capp. Neri 389
- S. Maria della Vittoria:
Capp. Cornaro 334 Anm. 97; 335, 337 ff.
Josefsaltar von Guidi 364, 397 Anm. 171
- S. Niccola da Tolentino: Capp. Gavotti 355, 357, 374 f.
- S. Onofrio: Capp. Madruzzi 310, 311
- S. Pietro in Montorio:
Capp. Raymondi 328 ff., 334
Grabmäler Del Monte 285 Anm. 41
- Alte Peterskirche: Grabmal Bonifaz VIII. 256
- S. Pietro in Vaticano:
Grabmal Alexander VII. 352 f.
Grabmal Benedikt XV. 425 Anm. 194
Grabmal Clemens X. 365
Grabmal Clemens XIII. 366, 424 f.
Grabmal Innozenz XI. 366
Grabmal Markgräfin Mathilde 353
Confessio: Statue Pius VI. 425, 426
Grabmal Pius VIII. 425 Anm. 194
Grabmal Urban VIII. 321, 353, 365
Prunkaltäre 353
- S. Pietro in Vincoli: Grabmal Mariano Pietro Vecchiar-
ello 320, 321
- S. Prassede: Capp. Olgiati 311, 312
- S. Pudenziana: Capp. Caetani 304–7
- S. Salvatore in Lauro: Grabmal Eugen IV. 256 Anm. 6
- S. Silvestro a Monte Cavallo: Capp. Bandini 317 f., 329
- Spirito Santo dei Napolitani: Grabmal De Luca 362
Anm. 129; 397 ff.
- SS. Trinità dei Monti: Grabmäler Orsini und Pio 289
- Rom: Andere Kunstdenkmäler
Monte di Pietà: Kapelle 414
Museo Petriano: 256 Anm. 6
Gemälde von Vanni 353
Palazzo Barberini 415 Anm. 185
Palazzo Zuccari 402 Anm. 177
Quirinalspalast: Capp. dell' Annunciazione 382
- Vatikan:
Grotten 256 Anm. 6
Scala Reggia 353, 380 Anm. 150

Rouen: Kathedrale: Grabmal d'Amboise 275
Salamanca (Spanien): Grabmäler Montere
325
Siena: S. Vigilio 384 Anm. 154
Siguenza: Kathedrale 266
Soissons: Kathedrale 364 Anm. 132
St. Denis: Französische Königsgräber 276, 277,
340
Toledo: Kathedrale 266, 268, 275
Tours 276
Velletri: Dom 424

Verona:
S. Anastasia: Pellegrinikapelle 264
S. Fermo Maggiore: Stifterfiguren 260
Wertheim a. M.: Stadtkirche: Ebersteinscher Epitaph 292
Anm. 52
Wien:
Palais Schwarzenberg 407 Anm. 180
Votivkirche: Grabmal Salm 278
Windsor: Schloß: Zeichnungen nach römischen Grab-
mälern 255f., 374, 376
Wittenberg: Schloßkirche 296 Anm. 59