

HELGA TRATZ

DIE AUSSTATTUNG DES LANGHAUSES VON ST. PETER UNTER INNOZENZ X.

1. DIE AUSSTATTUNG DES LANGHAUSES BEZUGLICH KONTIKAL INNOZENT X.

Der zentrale Bereich des Langhauses wurde vor allem von der Architektur-Mehrheit bestimmt, die sich im Herbst 1697 im päpstlichen apostolischen Hofrat zusammenzufinden ließ.

Der Boden des Langhauses war mit schwarzen Marmor-Steinchen und in einem breiten Streifen der Marmorplatten im Y-förmigen Stil. Die Platten des Marmorsteins bestanden aus Liburnien, aus Marmor und Kapelle bestanden. Damit war die Kirche im Herbst 1697 fertiggestellt. Im Langhaus war die Kirche im Herbst 1697 fertiggestellt. Im Herbst 1697 war die Kirche im Herbst 1697 fertiggestellt.

In der Literatur wurde die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 als ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 dargestellt. In der Literatur wurde die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 als ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 dargestellt.

Die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 war ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697. Die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 war ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697.

Die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 war ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697. Die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 war ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697.

Die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 war ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697. Die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 war ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697.

Die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 war ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697. Die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 war ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697.

Die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 war ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697. Die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 war ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697.

Die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 war ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697. Die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697 war ein Beispiel für die Ausstattung des Langhauses im Herbst 1697.

Als Innozenz X. am 15. September 1644 zum Papst gewählt wurde, war die Ausstattung von St. Peter in Teilen ausgeführt, aber noch lange nicht beendet. Wie die vorherigen Päpste sah auch er sich mit der Aufgabe konfrontiert, den Innenraum von St. Peter würdig und prächtig zu schmücken, wobei das nahende Heilige Jahr 1650 eine prestigeträchtige Unternehmung rechtfertigte und erforderte. Kuppel- und Zentralbaubereich hatten unter Urban VIII. ihre endgültige Form erhalten und auch in dem von Maderno erstellten Langhaus hatte Urban VIII. bereits grundlegend gewirkt. Er hatte die Funktionen der seitlichen Kapellen festgelegt, deren Altäre in Auftrag gegeben und wei-

testgehend fertigstellen lassen. Unter Innozenz X. beschäftigte man sich nun vorrangig mit der Weiterführung und Neugestaltung der Ausstattung im Langhaus¹. Im einzelnen handelte es sich um die Marmordekoration an den Pilastern der an das Mittelschiff angrenzenden Seitenräume, einschließlich der Marmorinkrustation der mittleren Seitenkapellen. Man brachte die Stuckfiguren über den Arkaden des Mittelschiffs an und begann mit der Mosaikausstattung der ovalen Kuppeln. Der Fußboden des gesamten Langhauses wurde mit Marmor ausgelegt; die innere Eingangswand erfuhr eine durchgreifende Neugestaltung.

I. DIE AUSSTATTUNG DES LANGHAUSES BIS ZUM PONTIFIKAT INNOZENZ' X.

Der räumliche Eindruck des Langhauses wurde vor allem von der Architektur Madernos bestimmt, die sich im Herbst 1644 noch in ihrer ursprünglichen Form und Dekoration zeigte (Abb. 1).

Der Boden des Langhauses war mit gebrannten Ziegeln bedeckt und lag etwas tiefer als der Marmorfußboden im Vierungsbereich². Die Pilaster des Mittelschiffs besaßen Basen aus Travertin; ihre Schäfte und Kapitelle bestanden – damals wie heute – aus Stuck³. Das Tonnengewölbe im Langhaus war höher und weiter als in den Kreuzarmen der Basilika und mit einer vergoldeten Kassettierung geschmückt. Sechs darin eingeschnittene Fenster erhellten den Raum. Durch die Lichtführung, das niedrigere Boden-

niveau und das höhere Tonnengewölbe ergab sich eine klare Zäsur zwischen dem Zentralbaubereich und dem Langhaus; der Bau Madernos war damit deutlich vom Renaissancebau abgesetzt.

Der rötliche Ziegelboden und die vergoldeten Kassetten vermittelten klare Farbakzente in dem ansonsten weißen Bau und ließen den Raum vermutlich einheitlicher und monumentaler erscheinen⁴.

Die angrenzenden Seitenräume mit den ovalen Kuppeln bezeichnete man später, da sie mittels Durchgänge untereinander verbunden waren, meist als Seitenschiffe, was ihre Anordnung längs des Mittelschiffs über Gebühr betonte. Im 17. Jahrhundert hingegen wurden sie ‚Cappelle Grandi‘ genannt und damit – quer orientiert – als Vorräume zu den anschließenden Seitenkapellen verstanden. Wände und Pilaster dieser ‚Cappelle Grandi‘ waren 1644 aus Stuck, die ovalen Kuppeln nur weiß gekalkt und einfache Travertinsäulen rahmten die niedrigen Durchgänge jeweils zwischen den Räumen (Abb. 2)⁵.

Die Ausstattung der eigentlichen Seitenkapellen hingegen war bereits weit fortgeschritten. Alle Altäre waren fertiggestellt; nur in der Cappella della Cattedra fehlten noch

1 In der Literatur wurde der Ausstattung des Langhauses unter Innozenz X. bisher kaum Beachtung geschenkt. Neben der allgemeinen Behandlung in den Monographien zu St. Peter gibt es lediglich eine Einzeluntersuchung von Enggass zu den Stuckfiguren über den Arkadenbögen des Mittelschiffs, vgl. Enggass 1978. Deshalb sollen in der vorliegenden Arbeit die einzelnen Unternehmungen zur Zeit Innozenz' X. vorgestellt und analysiert werden. Für die genaue Durchsicht des Manuskripts, für Anregungen und konstruktive Kritik möchte ich Herrn Prof. Thoene und Herrn Prof. Preimesberger sehr herzlich danken.

2 Hibbard 1971, S. 71; möglicherweise war er durch eingelegte Marmorbänder in große geometrische Formen gegliedert, vgl. Abbildung des Innenraums von St. Peter vom Anfang des 17. Jh.s, The Conway Library, Courtauld Institute of Arts, London.

3 Hibbard 1971, S. 164.

4 Hibbard 1971, S. 71.

5 Hibbard 1971, S. 72 und S. 164; vgl. die Beschreibung Spadas, Güthlein I, S. 186. Der hier abgebildete Grundriß stammt aus Carlo Fontanas ‚Templum Vaticanum‘, Rom 1694, S. 287.



1. St. Peter, Innenansicht vom Anfang des 17. Jahrhunderts, London, Courtauld Institute of Art

abschließende Arbeiten am Bronzestuhl. Schon die Architektur Madernos hatte durch Wiederholung von Architekturformen und die genaue Entsprechung gegenüberliegender Kapellen eine vereinheitlichende Wirkung angestrebt. Als Urban VIII. die Kapellen mit Altären ausschmücken ließ, wurde dieses Grundprinzip beibehalten. Die gegenüberliegenden Altäre waren gleich gestaltet und – wie es scheint – auch thematisch aufeinander bezogen. Zudem waren alle Altarantependien gleichermaßen mit einem Kreuz aus farbig eingelegten Marmor verziert. In dem ansonsten kargen Bau dürften solche formalen und inhaltlichen Bezüge sehr viel deutlicher zur Geltung gekommen sein.

6 Die Arbeiten am Cathedrastuhl zogen sich bis 1646 hin; am 29. 5. 1646 erhielt Del Duca Abschlußzahlungen für seine Arbeiten am Bronzestuhl, RFSP 1. P. S. 4 Vol. 25 f. 260v.

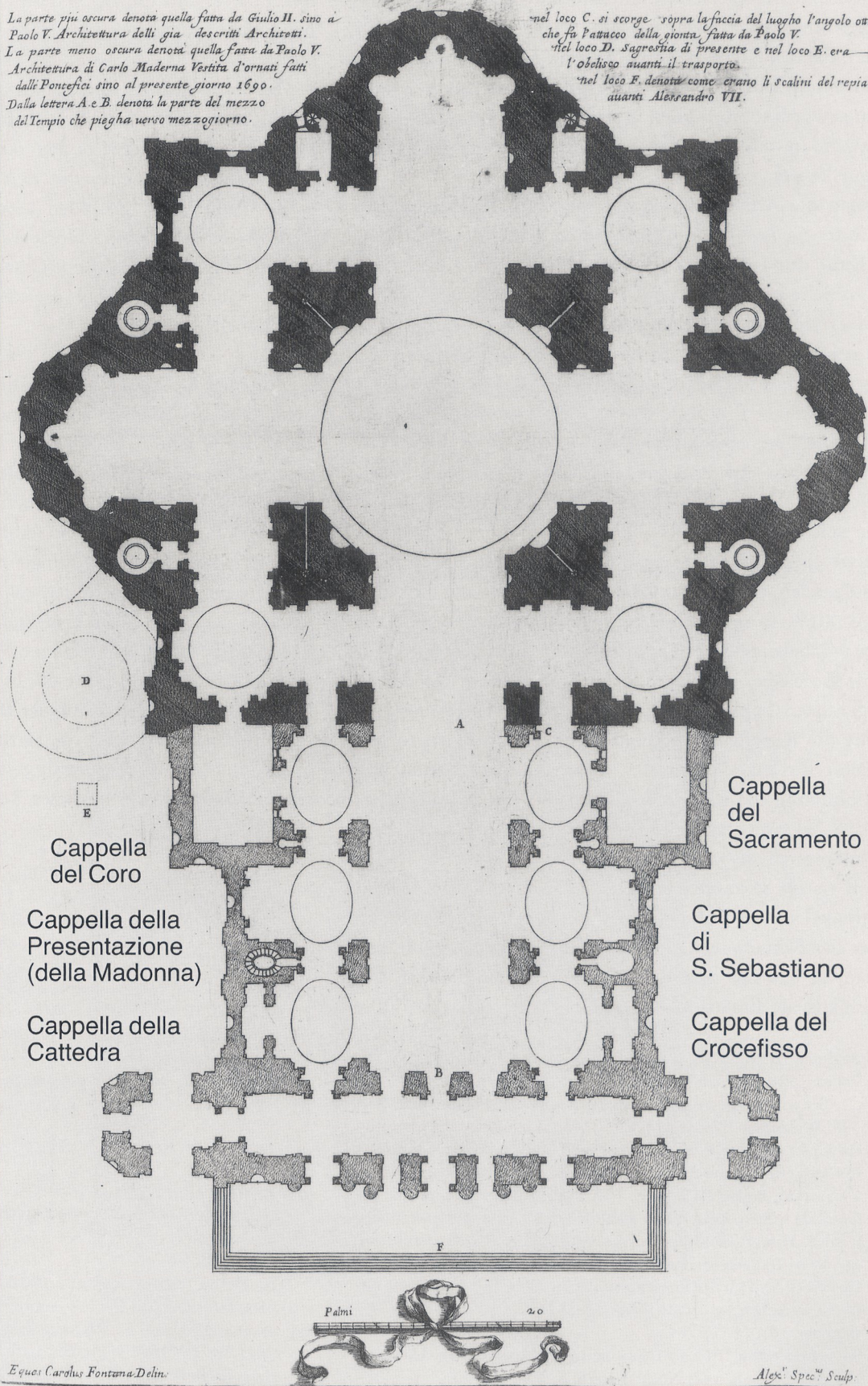
Die erste Kapelle links vom Eingang zeigte in der rechteckig vertieften Rückwand über dem Altar einen vergoldeten Bronzestuhl, in dem die Reliquie der Cathedra aufbewahrt wurde⁶. An der linken Wand des Kapellenraumes stand ein antiker Sarkophag, der als Taufbecken diente, und das Tonnengewölbe war mit Ölgemälden von Gasparo Celio geschmückt, die in Untersicht Gottvater mit Engeln und Putten zeigten. Nur eine Zeichnung gibt noch Auskunft über das ehemalige Aussehen der Kapelle⁷. In der Kapelle rechter Hand hingegen ist der ursprüngliche Altaraufbau noch vorhanden. Dort befand sich in der Vertiefung über dem Altar ein mittelalterlicher Kruzifix, der wie eine Reliquie verehrt wurde. An der rechten Wand – und damit genau symmetrisch zum Taufbecken der gegenüberliegen-

7 Baglione 1639, S. 20; Domenico Castelli, Bibl. Vat., Cod. Barb. lat. 4409; Pollak 1928, Reg. 480, 492.

PIANTA DEL TEMPIO VATICANO

La parte più oscura denota quella fatta da Giulio II. sino a Paolo V. Architettura delli già descritti Architetti.
 La parte meno oscura denota quella fatta da Paolo V. Architettura di Carlo Maderna Vestita d'ornati fatti dalli Pontefici sino al presente giorno 1690.
 Dalla lettera A. e B. denota la parte del mezzo del Tempio che piegha verso mezzogiorno.

nel loco C. si scorge sopra la faccia del luogo l'angolo omiso che fa l'attacco della giostra fatta da Paolo V.
 nel loco D. Sagrestia di presente e nel loco E. era l'obelisco avanti il trasporto.
 nel loco F. denota come erano li scalini del repiano avanti Alessandro VII.



2. St. Peter, Grundriß aus Carlo Fontanas Templum Vaticanum, Rom 1694, Beschriftung eingefügt

den Kapelle – stand die ‚Colonna Santa‘⁸. Auch diese wurde als Reliquie verehrt. Giovanni Lanfranco stattete das Tonnengewölbe mit Fresken aus, die Szenen der Passion und Engel, die das Kreuz verehren, zeigen. In beiden Kapellenräumen am Eingang von St. Peter wurden folglich verehrungswürdige Reliquien präsentiert, wobei die Altarrückwand jeweils mit einem plastischen Gegenstand geschmückt war.

Auch die Altaraufbauten des folgenden Kapellenpaares stimmten genau überein und zeigten große Altargemälde, die heute durch Mosaiken ersetzt sind. Für die Kapelle der linken Seite malte Giovanni Francesco Romanelli das Altarbild mit dem Opfergang Mariens in den Tempel. Auf der gegenüberliegenden Seite gestaltete Domenichino das Martyrium des hl. Sebastian, wobei die Inschrift ‚Christianus‘ diesen als Prototyp aller christlichen Märtyrer auswies⁹. Die Themen schienen dabei mit Bedacht ausgewählt worden zu sein. Beide zeigten von Gott auserwählte Personen und Szenen, in denen der Opfergedanke das gemeinsame Leitmotiv darstellte.

Beim dritten Kapellenpaar waren die Altäre mit einem freistehenden, plastischen Gegenstand und einem Gemälde ausgestattet. In der Cappella del Coro hatte man 1625 die Pietà Michelangelos aufgestellt und für das dahinter aufragende Gemälde eine Komposition gewählt, die das Thema der Skulptur begleitend ergänzen sollte¹⁰. Von Anfang an diente die Kapelle den Kanonikern und Benefizianten von St. Peter für das Chorgebet¹¹. Eine ähnliche Ausstattung und Nutzung des Raums ließen sich bei der gegenüberliegenden Sakramentskapelle feststellen. Anscheinend sollte sie anfänglich als Sakristeiraum dienen, doch sehr bald wurde sie zur Sakramentskapelle bestimmt¹² und das Holztabernakel aus der Cappella Gregoriana vermutlich auf dem Altar der Sakramentskapelle aufgestellt. Das Gemälde von Pietro da Cortona mit der Darstellung der Trinität war gleichfalls als Ergänzung zum Tabernakel gedacht¹³. Die

Themen beider Altäre gingen eine Verbindung ein und waren, bezogen auf das Opfer Christi und die Wandlung seines Leibes, auf die wesentlichen Ereignisse der Meßfeier ausgerichtet.

Das Grundprinzip, im Langhaus eine Abfolge von Kapellenpaaren anzulegen, die sich formal und inhaltlich entsprachen, war keineswegs neu, sondern folgte einem Ausstattungsschema, das in der Zeit nach dem Tridentinum weite Verbreitung gefunden hatte¹⁴. Jede Kapelle blieb aber weiterhin als abgeschlossener Einzelraum bestehen; es war vor allem das inhaltliche Gesamtkonzept, der übergreifende Gedanke, der Bezüge zwischen den gegenüberliegenden Kapellen herstellte.

Während die Altäre in den Seitenkapellen errichtet wurden, ging Urban VIII. auch daran, die innere Eingangswand der Kirche zu schmücken. Hoch über der mittleren Eingangstür, genau das heutige Bogenfenster überdeckend, wurde Anfang 1629 das mittelalterliche Mosaik der Navicella von Giotto angebracht (Abb. 3)¹⁵. Vier Jahre später, am 28. September 1633, erhielt Bernini die erste Anzahlung zu einem großen Relief, auf dem Christi Weisung an Petrus ‚Pasce Oves Meas‘ dargestellt werden sollte¹⁶. Dieses Relief sollte in der rechteckigen Vertiefung über der mittleren Eingangstür Platz finden. Es scheint, daß Bernini erst in den vierziger Jahren mit der Bearbeitung des Marmors begann; aber spätestens im Herbst 1646 war das Relief mit Feston und Wappen fertiggestellt und über der Tür zu sehen¹⁷. Die Bedeutung dieses Reliefs für die Ausstattung

Bild der Trinität; Pollak 1928, Reg. 872, 873, 877. Auch Noehles hob in seinem Aufsatz, 1975, S. 175 und 176, den inhaltlichen Zusammenhang zwischen Tabernakel und Gemälde hervor und betonte die gedankliche Verbindung zwischen Sakramentskapelle und Chorkapelle.

14 Ein ähnliches Ausstattungsprinzip ließ sich zum Beispiel in Il Gesù und in S. Maria in Valicella nachweisen, Hibbard 1972, S. 35. Vgl. ebenso die Untersuchungen von Messerer zur Altaranordnung im süddeutschen Barock, Messerer 1972, S. 156.

15 Pollak 1928, Reg. 419; zum abgebildeten Entwurf der Eingangswand vergleiche Thelen 1967, C38; Bibl. Vat. Cod. Vat. lat. 11257f. 3.

16 Pollak 1928, Reg. 470; es sollte 22×25 Palmi (4,91×5,58 m) groß sein.

17 Bis 1644 erhielt Bernini 1600 Scudi Bezahlung für das Relief, Pollak 1928, Reg. 470–475. Am 6. 3. 1656 wurden die restlichen 1400 Scudi bezahlt, RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 305 f. 164, vgl. Fraschetti S. 325.

Im Herbst 1644 wurden in dem Magazin, wo man das ‚Pasce Oves Meas‘ arbeitete, die Fenster renoviert; Pollak 1928, Reg. 476. Am 30. 9. 1645 wurde ein Marmorblock geliefert, Wittkower 1981, S. 202. Am 7. 1. 1646 wurde für das Relief oder dessen Rahmen Marmor geschnitten; RFSP 1. P. S. 4. Vol. 25f. 245. Im März und April 1646 erhielt Jacobo Balsimelli insgesamt 80 Scudi für das Pamphilwappen, das über dem Relief angebracht wurde; RFSP 1. P.

8 Baglione 1639, S. 19.

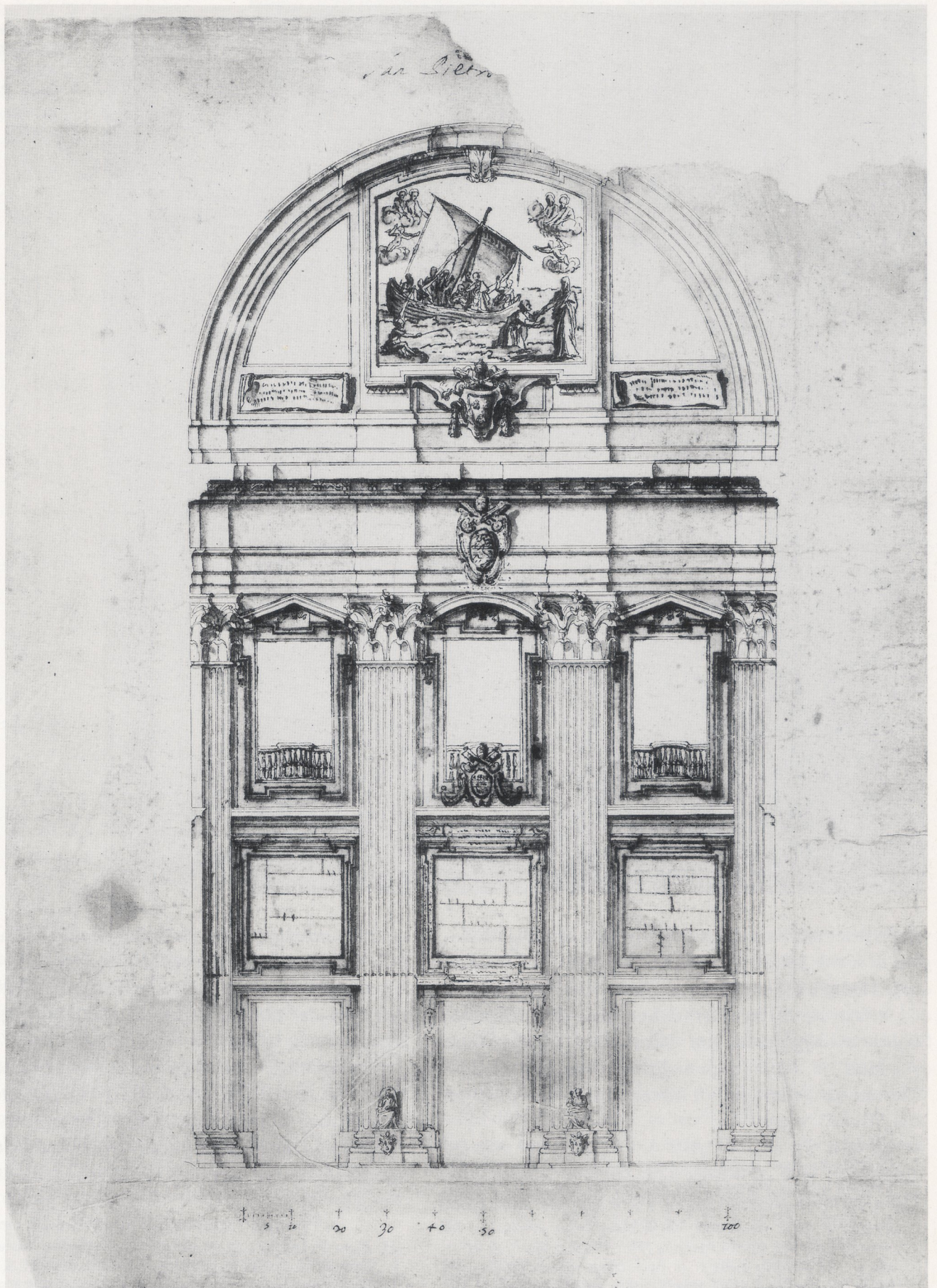
9 Pollak 1928, Reg. 685, 690.

10 „... per accompagnare la Pietà di Michelangelo“; Pollak 1928, Reg. 728. Wie Simone Vouet in einem Brief schrieb, sollte auf dem Bild das Opfer dargestellt werden, das Gottvater von seinem Sohn Jesus Christus erhielt und das von der Jungfrau Maria dargeboten würde; 10. 5. 1626, Pollak 1928, Reg. 734. Die plastische Gruppe und das Gemälde sollten optisch und inhaltlich eng miteinander verbunden werden. Hinter der Madonna ragte im Bild der Kreuzesstamm auf; der obere Teil zeigte schwebende Engel mit Passionssymbolen und Gottvater. Seitlich der Pietà waren die Heiligen Franziskus und Antonius zu sehen; vgl. Schleier 1968 und 1972.

11 Baglione 1639, S. 23.

12 Sie wurde schon 1615 als Cappella del Sacramento bezeichnet, vgl. Hibbard 1971, S. 182; Noehles 1978, S. 105.

13 1626 bat die Sakramentsbruderschaft um die Überlassung eines freien Raums, von 1628 bis 1631 malte Pietro da Cortona an dem



3. St. Peter, Entwurf zur Gestaltung der inneren Eingangswand, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana

SACROSANCTA EVANGELICA HISTORIA
 PASCE OVES MEAS IN CANDIDO MARMORE
 IN MEDIO INSCRIPTIONVM PAVLI V ET
 COLLO
 DICENTE DOMINO PETRE AMAS ME
 EXCVLPTA SVpra VALVAM TEMPLI INTERIVS
 VRBANI VIII AB INNOCENTIO X PONT MAX
 CATA



4. Stich zum Relief
 ‚Pasce Oves Meas‘
 aus Paolo de
 Angelis, *Basilicae
 veteris Vaticanae
 descriptio*, Rom
 1646

von St. Peter läßt sich daran ermesen, daß es Paolo de Angelis in seiner Beschreibung von St. Peter mit einer Abbildung würdigte (Abb. 4). Als besonderes Kunstwerk wird es dort neben den Statuen der Vierung und dem Baldachin bildlich wiedergegeben. Auf diesem Stich ist das ‚Pasce oves Meas‘ in seiner ursprünglichen Form dargestellt¹⁸. Während das Relief (Abb. 5) heute viel zu hoch und kaum

sichtbar im mittleren Lünettenbogen der Vorhalle eingefügt ist, war es ursprünglich an dominierender Stelle im ganzen Mittelschiff zu sehen. Optisch und inhaltlich wurde damit an der Eingangswand ein neuer Schwerpunkt gesetzt.

Christus steht erhöht auf einem Hügel, genau in der Mitte des Bildfeldes. Mit leichter Körperdrehung und Kopfneigung wendet er sich dem Petrus zu, der rechts am Hügelhang ergriffen niederkniet. Dieser entblößt mit beiden Händen seine Brust und beteuert so seine Liebe. Nur

S. 4. Vol. 25 f. 251, 255; RFSP 1. P. S. 4 Vol. 24 f. 138. Am 27. 10. 1646 erhielt der Stukkateur Batta Caccia 10 Scudi für den Schmuck um das Wappen: „Cioè il panno dove sono scritte le lettere li 2 festoni e la targa d'fuori“; RFSP 1. P. S. 4. Vol. 25 f. 280v. Dieser Stuckdekor wurde von Guidobaldo Abbatini farbig gefaßt: „... una fascia finta di pietra mischia verde alta palmi 3¹/₂ in circa e longa otto in circa ...“. Außerdem malte er in Buchstaben von der Größe eines Palmo den Namen von Innozenz X. unter das Wappen; RFSP 1. P. S. 4. Vol. 23 f. 612.

18 Paolo de Angelis 1646. In der Literatur wurde das ‚Pasce Oves Meas‘ erstmals im Ausstellungskatalog von Princeton 1981, S. 78–83, ausführlicher behandelt. Kauffmann widmete dem Relief 1970 keinen eigenen Artikel.

5. ‚Pasce Oves Meas‘, heutige Anbringung am mittleren, westlichen Lunettenbogen der Vorballe von St. Peter



der Baum im Hintergrund wirkt wie ein Teilungsmotiv zwischen beiden und hebt Christus weiterhin als Einzelfigur heraus. Zugleich weist Christus mit dem ausgestreckten Arm auf die vorne links in einer Mulde grasenden Schafe hin. Fünf weitere Apostel stehen seitlich und hinter dem Hügel als Zeugen des Geschehens. Die Protagonisten der Handlung, Christus, Petrus und die Schafe, sind nach vorne genommen und vollplastisch herausgehoben. Aus einigen erhaltenen Vorzeichnungen wird ersichtlich, daß die Hinwendung von Christus zu Petrus und das gleichzeitige Verweisen auf die Schafe für Bernini ein Hauptanliegen war und er dieses in mehreren Variationen studierte¹⁹.

Bereits im Katalog von Princeton wurde der mehrfache Sinngehalt des Reliefs angesprochen. Mit dem Auftrag ‚Pasce Oves Meas‘ wurde Petrus erneut vor allen anderen Aposteln ausgezeichnet und mit dem Oberhirtenamt betraut²⁰. Zugleich beinhaltet der Satz ‚Pasce Oves Meas‘ die Vorstellung, daß Christus selbst der Hirt der Herde sei; er erinnerte an das Gleichnis vom guten Hirten, der sein Leben hingab für seine Schafe²¹. Darin bezeichnete sich Christus weiter als den ‚rechten Hirten‘, der seine Schafe beim Namen rufe und sie hinausführe. Und seine Schafe würden ihm folgen, dem ‚falschen Hirten‘ hingegen nicht.

19 Zu einer genauen Analyse der Zeichnungen vgl. Ausstellungskatalog von Princeton 1981, S. 78.

20 Ausstellungskatalog von Princeton 1981, S. 78, Joh. 21, 15–17.

21 Ausstellungskatalog von Princeton 1981, S. 80, Joh. 10, 11–18.

In der Fortführung des Gleichnisses sagte Christus: „Ich bin die Tür. Wer durch mich eintritt, wird gerettet. Er wird aus- und eingehen und Weide finden²².“

Anschaulich sichtbar wurde dieser mehrfache Gehalt des Reliefs nur an seinem ursprünglichen Aufstellungsort. Die Wendung von Christus nach rechts zu Petrus, sein Auftrag an Petrus und die Betonung von dessen Führerschaft vor allen anderen Aposteln ließen sich weiterführend auf das Papsttum allgemein übertragen, da rechter Hand die Cappella della Cattedra lag und hier die Reliquie der Cathedra die Kontinuität des Papsttums sinnfällig dokumentierte. Der im Thema implizierte Hinweis auf den Guten Hirten und seine Opferbereitschaft wurde dadurch verstärkt, daß sich linker Hand die Cappella del Crocifisso anschloß, wo ein mittelalterlicher Kruzifix den Altar schmückte²³. Allein die sicher bewußt gewählte Anbringung des Reliefs über der Tür bedingte die Assoziation mit dem Gleichnis vom Guten Hirten, in dem der rechte Hirte seine Schafe hinausführte und sie ihm folgten und Christus selbst die Tür zur Erlösung darstellte. Nur an dem ursprünglichen Aufstellungsort und erst in der Verbindung mit den umgebenden Werken wurde dieser vielschichtige Bedeutung Gehalt verifizierbar. Dabei blieb es die besondere künstlerische Leistung Berninis, dem vorrangig gedanklichen Gehalt

durch die Bildkomposition, durch Haltung und Gestik der Figuren anschaulichen Ausdruck verliehen zu haben²⁴. Mit der Wendung der herausgehobenen Christusfigur nach links und rechts wurden die Eingangswand und das erste Kapellenpaar zusammengebunden. Durch die hier versammelten Reliquien erhielt die Raumzone am Eingang von St. Peter einen weiteren bedeutungsmäßigen Akzent und bildete damit beinahe ein Gegengewicht zur Vierung²⁵.

Es scheint, daß Urban VIII. in seinen Ausstattungsprojekten für St. Peter durchaus zu einem inhaltlichen Gesamtprogramm tendierte, das nicht nur die Vierung, sondern auch das Langhaus mit den Seitenkapellen und der Eingangswand umfaßte und möglicherweise auch den Figurenzyklus an den Glockentürmen der Außenfassade einbezog²⁶. Das Langhaus blieb aber weiterhin deutlich vom Zentralbaubereich getrennt, und Mittelschiff, Cappelle Grandi und Seitenkapellen wurden weiterhin als Einzelräume aufgefaßt. Die Altäre und Ausstattungsstücke waren so verteilt, daß dem Betrachter durch die räumliche Anordnung ein Zusammenlesen und Erkennen der mehrschichtigen Inhalte ermöglicht wurde. Eine festgefügte, hierarchische Struktur, untrennbar an die Architekturgliederung gebunden, bildete die Grundlage dieses Ausstattungskonzepts.

II. DIE ENTWÜRFE UND DIE VORARBEITEN ZUR PILASTERDEKORATION DER CAPPELLE GRANDI

Nachdem Innozenz X. im September 1644 sein Pontifikat angetreten hatte, verstrich ein Jahr, ohne daß mit neuen großen Unternehmungen begonnen wurde. Das ‚Pasce Oves Meas‘ sollte fertiggestellt werden; für die Glockentürme hatte man schon 1642 einen Baustop erteilt und das ganze Projekt vorerst auf sich beruhen lassen.

Am 9. Oktober 1645 fand eine Generalversammlung aller Mitglieder der Congregazione della Fabrica statt; auch Virgilio Spada war wie in allen folgenden Versammlungen anwesend. Mehrere Architekten, Girolamo und Carlo Rainaldi, Martino Longi, Giovanni Batista Mola, Sante Moschetti, Andrea Bolgi und Gianlorenzo Bernini waren gekommen, um neue Vorschläge für die Glockentürme zu unterbreiten. Bernini legte außerdem verschiedene Zeich-

nungen für die Ausschmückung der Pilaster in den sechs Cappelle Grandi von St. Peter vor. Daraufhin beschloß man, erneut Entwürfe dafür anfertigen zu lassen, sie in Originalgröße auf Leinwand zu malen und an den Pilastern anzu-

Kreuzkapelle, wobei das Weisen mit geöffneter Hand allein schon den Gedanken der Passion anklingen ließ; vgl. die Ausführungen im Ausstellungskatalog von Princeton 1981, S. 80.

24 Schon in der Vierung hatte Bernini versucht, durch Gesten und Körperhaltung Bezüge über einen weiten Raum herzustellen. Die Helena sollte den Besucher einleitend heranführen, der Longinus erleuchtet und überwältigt auf das Baldachinkreuz blicken. Der ganze Vierungsraum wurde in das Programm einbezogen und zu einem Bedeutungsraum umgestaltet; vgl. Lavin 1968 und Preimesberger 1989.

25 Evelyn, der am 19. November 1644 St. Peter besuchte, zählte neben den Reliquien an den Vierungspfeilern und der Petrusstatue nur noch die Cathedra und die Säule in der Cappella del Crocifisso als Heiltümer auf; De Beer Bd. II, S. 264 f.

26 Es würde zu weit führen, das Gesamtprogramm Urbans VIII. in diesem Rahmen im einzelnen zu erläutern. Die Vorstellung jedoch, daß sich Urban VIII. nur mit der Vierung befaßte, wird schon durch die Altarprojekte in den Seitenkapellen widerlegt.

22 Ausstellungskatalog von Princeton 1981, S. 80, Joh. 10, 1–6; Joh. 10, 9.

23 Die weisende Geste von Christus mit der geöffnerten Hand richtete sich nicht nur nach unten zu den Schafen, sondern auch seitlich zur

bringen, um danach zu einer ausgewogenen Entscheidung kommen zu können²⁷.

Leider gibt es keine Beschreibung von den vorgelegten Entwürfen Berninis. Eine Zeichnung in der Biblioteca Vaticana jedoch könnte mit einem dieser frühen Entwürfe identisch sein (Abb. 6)²⁸. Sie zeigt den Pilaster mit Sockel und Basis und einem – ähnlich wie heute – abgesetzten Seitenteil. Die Pilasterfront wird von einem stark erhöhten Rahmen eingefasst. Drei Flächen, das Medaillon in der Mitte und die Bogenformen am oberen und unteren Rand sind erhaben gebildet. Eine abgestufte Rahmenleiste führt zu den beiden tiefer liegenden Grundflächen des Pilasters. Die erhabenen Partien sind dunkel laviert, was auf eine kräftige Marmorfarbe schließen läßt, oben und unten mit Tauben, in der Mitte mit Putten und Papstinsignien geschmückt. Die aufgesetzten Reliefs hätten weit in den Raum vorgekragt, die Putten mit den Papstinsignien hätten in ihrer Größe sogar den äußeren Pilasterrahmen überschritten. Die Grundflächen hingegen sind heller laviert. Hier hätten die Putten und die großen Palmen durch mehrfache Überschneidungen die Illusion von großer räumlicher Tiefe hervorgerufen.

Auf jeden Fall hätte das Mittelmedaillon durch sein Vorkragen in den Raum und durch die dunkle Marmorfarbe den Hauptakzent der Dekoration gebildet und den Pilaster in einen oberen und unteren Teil getrennt²⁹. Der architektonische Zusammenhang des Pilasters als Ganzes wäre weniger deutlich geworden: die Architekturform als solche wäre hinter dem plastischen Dekor zurückgetreten.

Wie von der Congregazione della Fabbrica gewünscht, fertigte der Maler Guidobaldo Abbatini in den folgenden Monaten zwei originalgroße Modelle an³⁰. Da er in seiner Rechnung an die Fabbrica jeden einzelnen Posten auflistete, erhält man einen guten Eindruck von den aufgestellten Modellen. Abbatini benannte sogar das Material, das er mit seiner Malerei nachahmen sollte³¹.

6. Entwurf zur Pilasterdekoration der Cappelle Grandi, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana



Die beiden auf Leinwand gemalten Modelle wurden an den Pilastern rechts und links neben der inneren Eingangswand aufgehängt. Betrat man die Kirche, so sah man an der Seite der Cappella del Crocifisso ein Modell, das der heute ausgeführten Pilasterdekoration bereits sehr ähnlich war: Dieses Pilastermodell besaß eine gestufte, rahmende Einfassung, die geäderten Marmor vortäuschen sollte. Der darüberliegende Fries war mit drei Lilien geschmückt und durch ein vorkragendes, gestuftes Gebälk nach oben abgeschlossen. All dies war in Chiaroscuro gemalt. Zwei Tauben auf rotem Feld, vermutlich am oberen und unteren Teil der Pilasterfläche, und zwei ovale Medaillons mit Papstportraits schmückten die Pilasterfront. Die Medaillons waren mit Inschriften – vermutlich den Papstnamen – versehen und seitlich von Palmen umgeben. Zusätzlich malte Abba-

27 Dekret vom 9. 10. 1645: „Fuerunt etiam ab equite Bernino exhibita diversa specimina delineata in carta pro ornandis pilastris 6 magnarum Cappellarum navis maioris Templi Vaticani illisque examinatis fuit ordinatum, quod alia de novo fiant depicta in Tela ad magnitudinem Pilastrorum quibus superponatis, ut ijs visis maturius deliberari possit“; RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 68v; erwähnt bei Frascchetti S. 212; Tratz 1988, S. 406.

28 Bibl. Vat. Arch. Chigi C. A 24922, Feder laviert 301×95, Abb. BW 154b.

29 Schon Brauer/Wittkower, S. 44, schrieben, die vertieften Felder erschienen „als voneinander isolierte Teile“.

30 Im November 1645 und im Januar 1646 erhielt er für seine Leistungen insgesamt 70 Scudi; RFSP 1. P. S. 4 Vol. 25 f. 238, f. 245; erwähnt bei Frascchetti S. 212.

31 RFSP 1. P. S. 4 Vol. 24 f. 113; siehe Anhang 1.

tini sechs Putti, wobei er weißen Marmor imitieren sollte. Die Anordnung der Putten wurde nicht näher beschrieben, aber es ist möglich, daß sie sich bereits paarweise den Medaillons zuordneten und in der Mitte ein drittes Puttenpaar formierten, ähnlich wie es heute am ausgeführten Pilaster zu sehen ist. Die innere Fläche des Pilasters und vielleicht auch seine Seitenpartien wurden zusätzlich durch verschiedene Marmorarten gegliedert. So sollten neben den roten Feldern mit der Taube, der helle, lachsfarben und grau getönte Porta Santa, Giallo Brecciato und Verde Verwendung finden.

An dem Pfeiler linker Hand, das heißt an der Seite der Cappella della Cattedra, sah man ein Modell, das den gleichen Rahmen, jedoch ein um zwei Scudi teureres und damit reicher verziertes Abschlußgebälk besaß. Am oberen Teil des Pilasters war das Wappen von Innozenz X. angebracht, unten befanden sich die Papstinsignien und die Mitte schmückte ein Putto mit Palme. Der einzelne Putto in der Mitte läßt an die heutige Seitendekoration der Pilaster bei den Durchgängen zwischen den Kapellen denken. Abbatinis Leinwandmodell jedoch war, dem Anbringungs-ort nach zu schließen, als eine Alternativmöglichkeit für die Pilasterfront geplant³². Auch hier sollte die Bemalung verschiedenfarbigen Marmor vortäuschen. Bei diesem Modell wurden nur drei Marmorarten zusammengestellt und zwar der lebhaft gefleckte, malvenfarbige Mischio di Francia, Giallo Brecciato und Verde.

Vergleicht man den gezeichneten Entwurf und die beiden Leinwandmodelle, so zeigen sich mehrere Gemeinsamkeiten. Bei allen Vorschlägen wurde auf das Papsttum angespielt, mit Taube und Lilie das Wappen von Papst Innozenz X. mehr oder weniger prononciert in den Vordergrund gerückt. Ob die Putten mit Palmen allein als Hinweis auf die frühen päpstlichen Märtyrer zu verstehen waren, bleibt unklar. Während der gezeichnete Entwurf sehr allgemein gehalten war, bezogen sich die aufgestellten Modelle nachdrücklich auf frühere Ausstattungszyklen von St. Peter, wobei sie aber ganz unterschiedliche Traditionen aufleben ließen.

Schon in Alt-St. Peter hatte es an der Hochschiffwand des Langhauses einen Fries mit Papstportraits gegeben, in dem die Kontinuität des Papsttums seit Petrus bildlich demonstriert wurde. Dieser Fries war beim Abbruch von Alt-St. Peter verlorengegangen; er ist nur in den Zeichnungen Grimaldis überliefert³³. Einen weiteren, damals bestehen-

den Papstzyklus gab es in St. Paul vor den Mauern, der außerdem 1634 im Auftrag von Francesco Barberini kopiert worden war³⁴. Das Leinwandmodell mit den Papstmedaillons griff diese Tradition erneut auf. Zweifellos sprach sich darin der Versuch aus, auch im neugebauten Langhaus die Ausstattung des Langhauses von Alt-St. Peter wiedererstehen zu lassen.

Laut der Angabe des Malers wurde bei diesem Leinwandmodell die Marmorart Porta Santa imitiert. Dieser Marmor, benannt nach der Türrahmung der Porta Santa in St. Peter, war bei der Ausstattung der Basilika häufig verwendet worden. Die Säulen der Altaradikulen in der Cappella di S. Sebastiano und der Capella della Presentazione bestanden aus Porta Santa; bei der Wand- und Pilasterdekoration in der Cappella Gregoriana und Clementina gab diese Marmorart den farbigen Grundton an. Die Verwendung von Porta Santa bot mehrere Vorteile. Er war in ausreichenden Mengen vorhanden und die Bezahlung dieser Marmorart folglich kein Problem³⁵. Durch die Wahl dieser Marmorart hätte sich, zumindest was den farblichen Raumeindruck betraf, eine Kontinuität von den Kapellen des Zentralbaubereichs zu den Kapellen des Langhauses ergeben. Es wäre ein helles, einheitliches Farbgefüge entstanden. Da die Platten aus Porta Santa zudem meist ruhige, homogene Flächen bilden, hätten sie eine helle, glatte Hintergrundfolie für die figürlichen Reliefs abgegeben, jedoch keinen großen farblichen Kontrast zu den vermutlich auch damals schon in Gelb geplanten Medaillonflächen geboten.

Das Alternativmodell wiederum hatte sich nun ganz offensichtlich die von Gregor XIII. und Clemens VIII. Ende des 16. Jahrhunderts ausgestatteten Kapellen zum Vorbild genommen. Dort waren am Haupt jedes Pilasters die Wappen des jeweiligen Papstes angebracht und das abschließende Gebälk war mit aufwendiger Steinmetzarbeit verziert (Abb. 7). Diese Tradition hätte sich mit Innozenz X. im Langhaus fortgesetzt. Der sparsamere, figürliche Schmuck – nur ein Putto mit Palme – wäre durch das reichere Gebälk und den lebhaft gefleckten Mischio di Francia ausgeglichen worden. Durch die Materialkosten wäre die Ausführung dieses Leinwandmodells kaum billiger gekommen. Im Gegenteil: sie wäre darin ganz in der Tradition der beiden frühen Kapellen gestanden, die vor allem durch die Qualität und den Farbenreichtum der verwendeten Marmorarten die Bewunderung der Zeitgenossen

32 Die Papstwappen hätten an den schmälere Seitenfronten nicht genügend Platz gehabt.

33 Brauer/Wittkower, S. 44, wiesen auf das Vorbild in Alt-St. Peter hin; Wittkower 1981, S. 18; Ladner 1941, I, S. 53f.

34 Ladner 1941, I, S. 43f.

35 Porta Santa wurde häufig verwendet; auch die Marmorbecken auf der Piazza Colonna, der Piazza della Repubblica und die seitlichen Becken auf der Piazza Navona bestehen aus Porta Santa, vgl. Gnoli 1988, S. 173.



7. Nave Piccola nördlich der Cappella Clementina, Beispiel der Pilasterdekoration mit dem Wappen von Clemens VIII.



erregt hatten³⁶. Dieses Modell hätte sich zwar in der Dekorationsform an die Kapellen des Zentralbaubereichs angelehnt, jedoch farblich davon abgesetzt.

Für die Ausführung wählte man aber das Leinwandmodell mit den Papstmedaillons, das so beziehungsreich an die Ausstattung von Alt-St. Peter anknüpfte (Abb. 8). Doch wurden auch Teile von den anderen beiden Entwürfen mit einbezogen. Das Mittelteil wurde um die Papstinsignien bereichert, wie man sie auf der Zeichnung gesehen hatte. Bei den meisten Pilastern, vor allem jenen, die vom Mittelschiff aus zu sehen waren, wurde der prächtige, malvenfarbene Mischio di Francia als Grundfläche verwendet, den das Alternativmodell zum Vorschlag gebracht hatte. Wie Spada in seinem Abschlußbericht schrieb, hatte man eine Dekoration ähnlich der in der Cappella Gregoriana und Clementina bewußt nicht gewählt, weil dadurch die Anzahl an Wappen zu groß geworden wäre. Auf Wunsch des Papstes hätte man davon Abstand genommen³⁷. Der ge-

schlossene Papstzyklus und der andersfarbige, auffällig prunkende Marmor ließen eine Pilasterdekoration entstehen, die sich einerseits prächtiger präsentierte als alle zuvor geplanten Modelle, andererseits die Kapellen des Langhauses weiterhin bewußt von denen des Zentralbaus unterschied. Die kunstvolle Balance zwischen Angleichung und Neuerung in Farbe, Form und Inhalt, wie sie Bernini in den Modellen angestrebt hatte, wurde nicht übernommen. Spada bemerkte, daß speziell die mangelnde Übereinstimmung mit den Kapellen des Zentralbaubereichs auch das Hauptargument gegen die neue Pilasterdekoration gebildet hätte. Man monierte dabei, daß die rangniedrigeren Kapellen des Langhauses einen reicheren Dekor erhielten als die der Vierung. Der Papst hätte sich davon aber nicht abbrin-

dies ganz deutlich aus. Verglichen mit der neuen Dekoration unter Innozenz X., würden diese wie „lavori d'Ebanisti“ wirken. Die Sorge, daß man nicht genügend Marmor finden würde, erwies sich als unbegründet. Dank Jacopo Franzone, dem Schatzmeister der päpstlichen Kammer, der sich um die Marmorbeschaffung kümmerte, konnte genügend von dem in Frankreich neu gefundenen Mischio di Francia besorgt werden. Vgl. Güthlein I, S. 184, 185; Heimbürger Ravalli 1977, S. 202.

36 Siebenhüner 1962, S. 272.

37 Güthlein I, S. 184, 185. Trotzdem waren es zweifellos diese beiden Kapellen, mit denen man sich messen wollte, und Spada sprach

gen lassen, da auch das Kreuz Christi, auf das der Kirchengrundriß anspielte, aus vier verschiedenen Hölzern bestanden hätte³⁸.

Während der Wintermonate 1645/46 hatte die Generalversammlung der Fabbrica mehrmals getagt und sich am 23. Februar 1646 nach erneuten Vorschlägen und Gutachten für den Abbruch des Campanile entschieden. Gleichzeitig wurde beschlossen, so bald wie möglich mit der Ausstattung der sechs Cappelle Grandi zu beginnen³⁹.

Der bildhauerische Teil, die Ausführung der Putten und Papstmedaillons, sollte an selbständige Bildhauer wie Andrea Bolgi, Francesco Mochi und andere vergeben werden und jene diesen Auftrag jeweils in Eigenverantwortung durchführen. Was die Kosten für die Bildhauerarbeiten betrafte, hieß es Ende Mai 1646, so sollte mit dem Economo der Fabbrica ein fester Preis für einen Pilaster vereinbart werden, zunächst aber die Rückkehr Virgilio Spadas abgewartet werden⁴⁰. Am 18. Juni 1646 legte Bernini der Generalversammlung der Fabbrica den Kostenvoranschlag für einen Pilaster vor. Dieser sollte für die Verträge, die man mit den einzelnen Bildauern einzugehen gedachte, als Grundlage dienen. Laut Kostenvoranschlag sollten zwei Putten zusammen mit einem Papstmedaillon 160 Scudi kosten. Nicht gerechnet wurde dabei die Einlegearbeit in der Medaillonfläche, da dies zum Aufgabenbereich des Steinmetzen oder Intagliatore gehörte. Die beiden Putten mit den Papstinsignien sollten 180 Scudi kosten, so daß sich, wie es in der Quelle heißt, die Gesamtaufwendungen für einen Pilaster auf 500 Scudi beliefen⁴¹. Anscheinend dachte man noch nicht daran, auch die Seitenfronten, das

heißt die Durchgänge zwischen den Kapellen, mit figürlichem Schmuck zu beleben.

Schon ab Frühjahr 1646 hatte die Fabbrica mit dem Erwerb der farbigen Marmorarten, z. B. Verde Antico, Giallo Brecciato und Mischio di Francia, begonnen, und Virgilio Spada sollte am 2. Juli mit dem Papst darüber Rücksprache halten⁴². Außerdem wurden Virgilio Spada und der Schatzmeister Jacopo Franzone am 2. Juli 1646 beauftragt, wegen der Steinmetzarbeiten Verträge mit den einzelnen Handwerksbetrieben abzuschließen⁴³. In den Sommermonaten 1646 begann man gleichfalls, sich um die Lieferung des Carrara-Marmors zu kümmern. Zuerst sollte der Steinmetz Domenico Marcone – ausgestattet mit den Privilegien der Fabbrica – den weißen Marmor besorgen und Virgilio Spada die weiteren Einzelheiten dazu ausarbeiten⁴⁴. Im August wurde dann Bolgi die Aufsicht über das Brechen des Marmors übergeben⁴⁵, aber schließlich fand doch noch eine offizielle Ausschreibung für die Lieferung des Carrara-Marmors statt⁴⁶.

42 Am 8. März 1646 erhielt Fernando Conti 3 Scudi für eine „*Colonella di Verde per Servizio delle incrostature*“, RFSP 1. P. S. 4. Vol. 25 f. 250; dabei handelte es sich um Verde Antico, den man unter anderem für den Zweig im Schnabel der Taube verwandte. Am 21. April und am 29. Mai 1646 gab es Zahlungen für das Schneiden von farbigem Marmor, darunter Giallo Brecciato, RFSP 1. P. S. 4. Vol. 25 f. 255, 260, und für die Lieferung von Mischio di Francia, RFSP 1. P. S. 4. Vol. 24 f. 116. Dekret vom 2. 7. 1646, RFSP 1. P. S. 3. Vol. 162 f. 84v.

43 Dekret vom 2. 7. 1646: „*Fiant per RR PP DD Franzonum et spadam Capitula particularia pro pretio laborum faciendum per lapicidas pro ornatum magnarum Cappellarum Sacrosanctae Basilicae Vaticanae.*

In futurum per Ministros R fabricae non emanantur vel capiuntur pro ea lapides marmorei cuius cumque generis sine participatione et consensu eorum duorum RR PP DD Franzoni et Spadae“; RFSP 1. P. S. 3. Vol. 162 f. 84v. Die Ausstattung der sechs Kapellenräume wurde auf verschiedene Steinmetzbetriebe aufgeteilt; vgl. Auflistung der Steinmetzbetriebe, RFSP 1. P. S. 4. Vol. 24 f. 509; vgl. Vertrag mit Domenico Marcone vom 8. 12. 1649, RFSP 1. P. S. 4. Vol. 24 f. 510.

Cappella del Sacramento: Balsimello Balsimelli und Giov. Maria Franchi, Zahlungen ab Mai 1646;

Cappella del Coro: Giov. Maria Baratta und Angelo Pieruzzi, Zahlungen ab Juli 1646;

Cappella di S. Sebastiano: Matteo Albertini, Alessandro Montonese und Giov. Pagni, Zahlungen ab Oktober 1646;

Cappella del Crocifisso: Costantino Ferrino und Alessandro Sarti, Zahlungen ab Februar 1647;

Cappella della Presentazione: Alessandro Loreto, später noch Antonio Possenti, Zahlungen ab März 1647;

Cappella della Cattedra: Domenico Marcone, Zahlungen ab März 1647.

44 Dekret vom 18. 6. 1646; RFSP 1. P. S. 3. Vol. 162 f. 84.

45 Dekret vom 6. 8. 1646; RFSP 1. P. S. 3. Vol. 162 f. 84v.

46 Das Schreiben ist erhalten und beinhaltet sowohl den ‚Bildhauer‘-Marmor für die Reliefs als auch den ‚gewöhnlichen‘ Marmor für die Pilasterrahmung. Die Kostenvorschläge sollten versiegelt an Virgilio Spada gesandt werden, der dann auf das günstigste Angebot eingehen würde. RFSP 2. P. Ser. Arm. Vol. 310 f. 296, nicht datiert, aber zwischen August und Oktober 1646 entstanden, siehe Anhang 2.

38 „E veramente una delle maggiori opposizioni, che fosse fatta al presente disegno fù, che l'ornato di queste non si conformava all'altre, e che sariano state più splendide le situate nel ultimo luogo della Basilica, che le prime, mà attendendo la Santità à far bene la parte sua, non curò tale oppositione“; Güthlein I, S. 184.

39 Dekret vom 23. 2. 1646: „*Quam primum detur initium incrustationi sex Cappellarum navis maioris Ecclesiae, et volentibus Francisco Mochio et Andree Bolgio aliisque similibus eius modi curam in se suscipere illis concedatur*“; RFSP 1. P. S. 3. Vol. 162 f. 74v; Tratz 1988, S. 406.

40 Dekret vom 29. 5. 1646: „*Economo fabricae solidari pretium incisionum faciendarum in Columnis Coementitijs vulgo dette Pilastri Magnarum Cappellarum Basilicae Vaticanae expectetur reditus Rpd Spadae*“; RFSP 1. P. S. 3. Vol. 162 f. 80v.

41 Dekret vom 18. 6. 1646: „*Economo fabricae solidari pretium incisionum faciendarum in columnis Cementitijs magnarum Cappellarum Basilicae Vaticanae iuxta infrascriptam notam datam ab Equite Bernino Architecto. Sacra Congregatio Juxta eandem notulam mandavit pretium solidari et ita cum eal(a)toribus in capitulis cum eis ineundis expresse conveniri. Per li dui Angeletti che tengono la medaglia et la Testa del Santo ecettuato il lavoro di quadro che vā nella medaglia scudi 160. L'altri due Angeletti che tengono il regno et le chiavi scudi 180. Si che la scoltura d'un Pilastro impostato scudi 500*“; RFSP 1. P. S. 3. Vol. 162 f. 84.

Die angegebenen Maße bei der Ausschreibung lassen darauf schließen, daß für die 48 Papstportraits tatsächlich hochovale Medaillons vorgesehen waren. Aufgrund ihrer Tiefe hätten die Reliefs ähnlich plastisch dominierend gewirkt, wie es der gezeichnete Entwurf nahegelegt hatte. Dabei sollten nur die 24 Pfeilerfronten dekoriert werden. Weder die seitlichen Durchgänge noch die zusätzlichen vier Pilaster in der Sebastians- und Marienkapelle wurden erwähnt. Es war Virgilio Spada, der die Ausschreibung formuliert hatte und anscheinend für ein Ausstattungskonzept

eintrat, das weiterhin vor allem die Dekoration des einzelnen Kapellenvorraums im Auge behielt. Die Reliefs hätten skulptural gegenständlich in den Kapellenraum vorgeragt und die Pilasterarchitektur übertönt. Als man im Herbst 1646 und Frühjahr 1647 die Verträge mit den Händlern abschloß, wurde die Größe der Marmorblöcke erheblich reduziert⁴⁷. Kostengründe, das Gewicht der Reliefs, vielleicht aber auch die Hinwendung zu einem differenziert bildlich illusionistischen Reliefstil dürften zu dieser Änderung geführt haben.

III. DAS KONZEPT DER STUCKFIGUREN UND DER MOSAIKAUSSTATTUNG VON 1647

Anfang 1647 wurde in großem Stil mit der übrigen Ausstattung der Kapellenräume begonnen. Am 3. Januar 1647 wurde Virgilio Spada von der Fabbrica beauftragt, den Preis für die Stuckfiguren über den Arkaden des Mittelschiffs zu bestimmen und dafür zwölf geeignete Bildhauer zu ermitteln. Gleichermaßen sollte er mit den Stukkateuren Vereinbarungen über alle in den Cappelle Grandi auszuführenden Stuckarbeiten treffen⁴⁸. Bereits im folgenden Monat begab sich Innozenz X. nach St. Peter, um einige Zeichnungen der neuen Pilasterdekoration zu betrachten und sich persönlich einen Eindruck von den begonnenen Stuckfiguren über den Eingangsbögen der Cappelle Grandi zu verschaffen⁴⁹.

mindest ist in den Quellen nie von einem Entwurf Berninis die Rede. Die von Spada ausgewählten Bildhauer waren in der Ausführung ihrer Figuren völlig autonom. Nur der Stukkateur Belardino Quadri sollte alle Gurt- und Profildbögen nach den Zeichnungen, Modellen und Maßen des Architekten dekorieren⁵⁰. Im Februar 1647 begann Belardino Quadri mit den Stuckarbeiten, und Giovan Batta Morelli und Lazzaro Morelli fingen ihre Stuckfiguren über dem Eingang zur Sakramentskapelle an. Holz, Gips und Ziegel für die Stuckarbeiten wurden geliefert, und der Fattore Giuseppe Drei baute Gerüste in den Cappelle Grandi auf⁵¹.

Vermutlich war es Spada, der die Auswahl der Tugenden bestimmte und das ikonographische Schema festlegte. Bernini hat dazu augenscheinlich keinen Entwurf gemacht; zu-

49 3. 2. 1647: „P. Innocenzo X si trasferì da Monte Cavallo a S. Pietro per vedere nella chiesa alcuni disegni del nuovo adornamento a pilastri e le figure a stucco nell' archi delle capelle“; Pastor XIV, 1 S. 280; Gigli, S. 295, vgl. Frascchetti S. 212. Da die Chorkapelle wegen der Bauarbeiten schlecht zu benützen war, sollte den Kanonikern von St. Peter die Kapelle der Santi Simone und Giuda zur Verfügung gestellt werden; Dekret vom 6. 2. 1647, RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 102v, erwähnt bei Frascchetti S. 213. Aus dem gleichen Grund mußte man auch das Tabernakel verlegen. Laut Gigli, S. 297, wurde für die Osterfeierlichkeiten 1647 ein Tabernakel in der Tribuna von St. Peter aufgestellt.

47 Am 27. Oktober 1646 schloß Virgilio Spada einen Vertrag mit Damerino da Ponte ab, ASR Archivio 30, Off. 38 Roverius Paulus 1646 f. 117f., der sich anscheinend nicht bewährte. Schließlich wurde am 15. März 1647 – diesmal ohne Vermittlung Spadas – ein neuer Vertrag zwischen der Fabbrica und Alessandro Loreto und Domenico Marcone ausgehandelt, ASR Archivio 30, Off. 38 Roverius Paulus 1647 f. 108f. Bei der Ausschreibung hatte man für die Medaillons 2,40 m Höhe angegeben, für die Mittelstücke mit den Papstinsignien 1,71 m. In den Verträgen mußte die Höhe aller 72 Stücke auf 1,57 m reduziert werden, was aber durch Anstücken ausgeglichen werden konnte. Auch bei der Tiefe der Reliefs wußte man sich erheblich zu bescheiden. Ursprünglich sollten die Blöcke 0,61 m tief sein; später genügten 0,33 m, siehe Anhang 3.

48 Dekret vom 3. 1. 1647: „Fuit deputatus Rpd. Spada pro stabiliendo, et concludendo pretio 12 statuarum in magnis Capellis Basilicae Vaticanae ex stuccho conficiendo, et ad illas 12 sculptoribus sibi magis bene visis distribuendum. Idemque eius Deputatus fuit ad stabiliendum cum stuccatoribus pretium aliarum omnium operum ex stuccho in iisdem Capellis conficiendum“; RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 98.

50 Laut Vertrag mit Belardino Quadri vom 31. Januar 1647 über die Stuckarbeiten, ASR Archivio 30, Officio 38, Roverius Paulus 1647, f. 3–3, 1v.: „E prima che detto mastro Belardino sia obligato osservare tutti li disegni modini e' misure che li sara fatto, e' dato dal Architetto e' non altrimenti mentre però non ci vadino instorie ... (f. 3) ... Occorrendo sudetta opra fare altra sorte di lavori differenti dalli sudetti cioè Cartelle, coprive cornici di trevertino con intagli finti colle di stuccho, et altre simili debba detto maestro Belardino stare a quello sarà stimato e' giudicato dal detto monsignore Spada (f. 3, 1r).“ In der Tat wurden Holzmodellen für die Stuckarbeiten angefertigt. Spese minute des Fattore Giuseppe Drei: „per diverse stampe di legno pagate all' intagliatore per servitio delle stuccatori“; RFSP 1. P. S. 4. Vol. 23 f. 601.

51 Beginn der Zahlungen an Belardino Quadri am 7. 2. 47, RFSP 1. P. S. 4 Vol. 25 f. 297; die monatlichen Zahlungen für den Stuck gin-

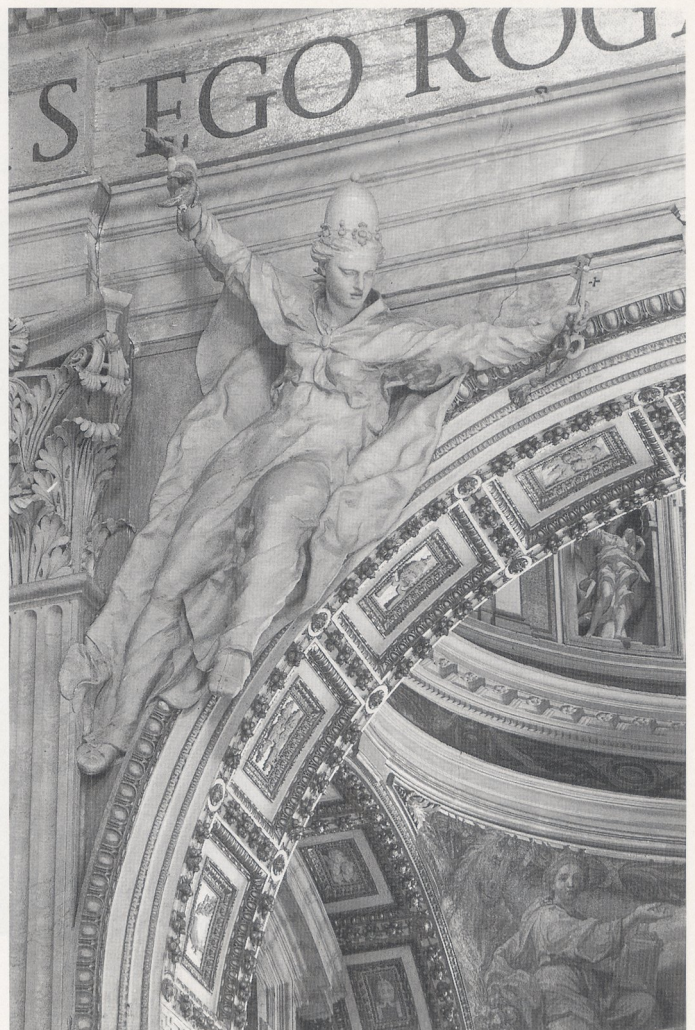
Auch die Stuckfiguren orientierten sich an Ausstattungsprojekten vorhergehender Päpste und griffen auf unterschiedliche Traditionen zurück. Sie wiederholten die Figuren an den ersten beiden Arkadenbögen, die noch zum Zentralbaubereich gehörten und den Zugang zur Cappella Gregoriana und Clementina bildeten. Unter Clemens VIII. waren dort in den Zwickeln der Arkadenbögen auf der Seite der Cappella Gregoriana Carità und Fede, auf der Seite der Cappella Clementina Giustizia und Fortezza angebracht worden⁵². Sieht man sie als Schmuck des Mittelschiffs nebeneinander aufgereiht, läßt sich kaum ein geschlossenes Programm erkennen. Ihre Attribute zeigen Ähnlichkeiten und Wiederholungen, die irritieren. Genauer bestimmbar und inhaltlich verständlich werden die Stuckfiguren erst, wenn man sie im Zusammenhang mit den jeweiligen Kapellen und ihren Altarbildern betrachtet. Schon in den Quellen wurde ihr Bezug zu den Kapellen betont, indem sie meist nur nach ihrem Anbringungsort, z. B. ‚Sopra la Cappella del Sacramento‘, unterschieden wurden. Damit setzte man genau das gleiche Gestaltungsprinzip fort, das die Architektur Madernos angeregt hatte und das Urban VIII. durch die Wahl der Seitenaltäre noch klarer formuliert hatte. Der Arkadenbogen wurde als Eingangsbogen zum Vorraum und zur Seitenkapelle aufgefaßt; die Tugenden in den Zwickeln bildeten Rahmenfiguren zu dem dahinterliegenden Altar und verwiesen auf das Altarprogramm. Die Vorbilder der allegorischen Figuren, die teils christliche Tugenden, teils abstrakte Begriffe vorstellen, wurden vermutlich der Iconologia Cesare Ripas entnommen⁵³. Es scheint, daß man die Allegorien für einen Arkadenbogen jeweils so auswählte, daß sie sich inhaltlich ergänzten. Zudem fügte man Details von verwandten Tugenden ein, um die Aussage der Figuren genauer zu bestimmen.

Die linke Stuckfigur über dem Eingang der Cappella della Cattedra (Abb. 9) trägt Pluviale und päpstliche Tiara und ist dadurch leicht als Sinnbild der Kirche zu erkennen. Die ‚Kirche‘, meist in päpstlichem Gewand dargestellt, ist zwar nicht unter den Allegorien Ripas vertreten, doch deuten die Attribute Schlüssel und Feuerbündel noch auf andere Sinnbilder Ripas hin. Ihre erhobene Rechte mit den Schlüsseln findet sich bei Ripas Angaben zur Autorità, in

gen bis Dezember 1648; zu den Zahlungen für die Stuckfiguren vgl. Enggass 1978, S. 96–108; zu den Materiallieferungen im März, April, Mai 1647 vgl. RFSP 1. P. S. 4 Vol. 25 f. 303 v, 310, 316.

⁵² Enggass 1978, S. 96.

⁵³ Dieser Hinweis findet sich bereits bei Émile Mâle 1932, S. 394; Ripa 1603, Ausgabe Hildesheim 1970.



9. Kirchliche Autorität, Arkadenbogen zur Cappella della Cattedra

denen ausdrücklich die „autorità, e potestà spirituale“ angesprochen wird, die Christus an Petrus übertrug⁵⁴. Das Feuerbündel in der Linken sollte an die Strafe für diejenigen erinnern, die verstockt in der Sünde verharrten und glaubten, am Ende ihres Lebens leicht von Gott Vergebung erlangen zu können⁵⁵. Die rechte Stuckfigur mit Flammenschwert und Weltkugel zu Füßen versinnbildlichte die Giustizia Divina, die auf die Nichtigkeit der Welt herabblicken würde (Abb. 10)⁵⁶. Ihr rechter Arm, der deutend ins Kirchenschiff weist, sollte vielleicht ursprünglich noch eine

⁵⁴ Schon Enggass 1978, S. 99, bezeichnete die Figur als Allegorie der Kirche; vgl. Ripas Aussage zur Autorità S. 36. Die erweiterte Ripa-Ausgabe von 1645 zeigt überdies ein Bild der Religio, die in der linken Hand den Stab Aarons, in der rechten „le chiave della Potestà Ecclesiastica“ hält.

⁵⁵ Aussage Ripas zur Flagello di Dio S. 165.

⁵⁶ Enggass 1978, S. 99; Bolgi hielt sich dabei genau an das von Ripa entworfene Bild. Die geteilten Flechten kennzeichneten die Gnaden, die als Auswirkung der Göttlichen Gerechtigkeit vom Himmel herabstiegen, Ripa S. 188.



10. Göttliche Gerechtigkeit, Arkadenbogen zur Cappella della Cattedra

Waage als typisches Attribut tragen. Die Taube im Strahlenkranz, die Ripa dieser Figur weiter zuordnete und mittels derer sich die Göttliche Gerechtigkeit allen Fürsten mitteilte, war bereits über dem Altar der Kapelle zu sehen. Darstellungen der Kirchlichen Autorität und der Göttlichen Gerechtigkeit bildeten somit die einleitenden Sinnbilder zur Cappella della Cattedra, wo die Stuhltreue selbst die Legitimität der Kirche dokumentierte. Da die Eingangstür dieser Seite als *Porta Giustizia* bezeichnet wurde und die Trauerzüge diese Tür zu passieren hatten⁵⁷, mochte auch der Hinweis auf das Strafgericht durch den Anbringungsort gerechtfertigt sein.

Ähnlich durch den Anbringungsort motiviert, waren die Sinnbilder für den gegenüberliegenden Arkadenbogen am Eingang der Cappella del Crocifisso. Die linke Figur, in den Zahlungen als *Misericordia* bezeichnet, hält einen Zedernzweig mit Frucht, wie es Ripa für diese Allegorie vorschlug⁵⁸. Mit offenen Armen – und die aufrechte Haltung mit dem ausgestreckten Arm ist vielleicht daher zu erklä-

ren – sollte sie an Christus erinnern, der die wahre Barmherzigkeit darstellte und alle umarmen wollte. Ripa ordnete der *Misericordia* eine Krähe oder Dohle zu; hier wurde ihr ein Pelikan beigegeben, der als traditionelles Symbol der Passion Christi galt⁵⁹. Die rechte Stuckfigur entsprach genau den Angaben für die *Fortezza*, deren Bestreben es wäre, wie Ripa schreibt, jedes Ereignis mit ungebrochenem Mut zu ertragen. Sie sollte in aufrechter Haltung dargestellt werden; Brustpanzer, Helm und Schild sollten die Stärke des Körpers demonstrieren, der Eichenzweig hingegen auf die Standhaftigkeit bei geistigen Anfechtungen verweisen⁶⁰. Die Bezüge zum Altarkruzifix und zur Passion Christi lassen sich leicht erkennen.

Über dem Arkadenbogen am Eingang zur Cappella della Presentazione wiederum wurden zwei Allegorien angebracht, die sich speziell in den marianischen Tugendkanon einreihen lassen. Die linke Figur mit dem Einhorn und dem Blumenstrauß versinnbildlichte deren *Virginità*⁶¹. Als

57 Tiberio Alferano Nr. 137, vgl. Galassi Paluzzi 1975, S. 410.

58 Enggass 1978, S. 104; vgl. die Angaben Ripas zur *Misericordia*, S. 328f.

59 Vgl. die Angabe Ripas bei der *Bontà* S. 45.

60 Enggass 1978, S. 105; vgl. die Angaben Ripas zur *Fortezza*, S. 168.

61 Enggass 1978, S. 101, bezeichnete die Figur ohne weitere Erläuterung als *Castità*. Das Einhorn war jedoch seit jeher ein bekanntes

einzig der Stuckfiguren hat sie das Haupt mit einem Tuch bedeckt, was zusätzlich eine Anspielung auf die Castità und Pudicità sein könnte, die beide laut Ripa das Haupt mit einem Schleier verhüllt hätten⁶². Die rechte Stuckfigur, an einen Anker oder ein Joch gelehnt, das Kreuz verehrend, war ein Sinnbild für den christlichen Glauben. Ihr Fuß stützt sich außerdem auf den Rücken eines Hundes, der zu ihr aufschaut, was als Symbol des Gehorsams gegenüber dem Herrn gelesen werden konnte⁶³. Reinheit, Jungfräulichkeit und gläubiger Gehorsam gegenüber ihrer von Gott auserwählten Bestimmung verwiesen auf Maria und das Altarbild dieser Kapelle.

Ein weiteres, sich ergänzendes Figurenpaar wurde über dem Zugang zur Sebastianskapelle angebracht. Die linke Stuckfigur hat ihren Mantel geöffnet und zeigt die entblößte Brust. Mit der rechten Hand zügelt sie einen Löwen, den sie an der Mähne zurückhält. Der Löwe, der nicht kämpfte, wenn es sich vermeiden ließ, versinnbildlichte Milde und Mäßigung der Affekte; er wies auf Nachsicht und Großmut hin und wurde deshalb der Clemenza, der Etica, der Fortezza d'animo e di corpo, der Magnanimità und der Ragione zugeordnet⁶⁴. Die rechte Stuckfigur hat gleichfalls die Brust entblößt, wobei ein Arm fast vollständig in dem Mantel eingebunden ist. Mit der anderen Hand weist sie nach oben, das Gesicht zum Himmel gewandt. Der erhobene und der gebundene Arm versinnbildlichten das Freiwerden des Geistes in seiner Hinwendung zu Gott, die Gleichgültigkeit gegenüber irdischen Wünschen und stellten darin die Vita contemplativa dar⁶⁵. Speziell der nach oben deutende Zeigefinger konnte als zusätzlicher Hinweis auf die liebende Hinwendung zu Gott verstanden werden⁶⁶. Milde und Nachsicht gegenüber den Verfolgern und die Hinwendung zum Himmlischen wiederum waren die geeignete Rahmung und allegorische Überhöhung des darunter sichtbaren Altarbildes, auf dem das Martyrium des hl. Sebastian dargestellt war.

Symbol der Virginità; auch die Blumen, die gepflückt schnell verwelken, deuteten darauf hin; vgl. Ripa S. 504 und 505.

62 Ripa S. 67, S. 420.

63 Schon Enggass 1978, S. 101, bezeichnete die Figur als Fede. Joch und Kreuz waren aber gleichzeitig Attribute der Ubbidienza; vgl. Ripa S. 364. Auf die Stimme seines Herrn hörend – daher der zurückgewandte Kopf – ließe sich der Hund sogar das Futter nehmen, nur um den Anweisungen seines Herrn zu gehorchen; vgl. die Angaben Ripas zur Ubbidienza S. 363.

64 Enggass 1978, S. 106, bezeichnete die Figur als Clemenza. „Il Leone è simbolo della clemenza, perche ... se egli per forza supera, & gitta à terra un' huomo, se non sia ferito da lui, non lo lacera nè l' offende se non con leggierissima scossa“, Ripa S. 68; S. 134, 168, 300, 426.

65 Enggass 1978, S. 106; vgl. die Angaben Ripas zur Vita contemplativa S. 513, 514.

66 Vgl. die Angaben Ripas bei Amore verso Iddio S. 18.

Bei der Cappella del Coro wurden, wie es in den Zahlungen für die Bildhauer hieß, Pazienza und Ubbidienza angebracht⁶⁷. Doch auch hier wiesen Gesten und Attribute noch auf eine weitere Tugend hin. Die linke Figur hat eine Hand auf die Brust gelegt; die andere Hand hält eine Kugel in die Höhe. Die Hand auf der Brust war nach Ripa ein Sinnbild für die Demut, da das Herz den wahren Sitz der Demut darstellte⁶⁸. Auch die Kugel, die zu Boden geworfen wieder in die Höhe springt, bezeichnete die innere Erkenntnis von der Nichtigkeit der eigenen Verdienste⁶⁹. Während die linke Figur mit allen Attributen der Demut ausgestattet wurde, verbanden sich in der rechten Figur Geduld und Gehorsam. Diese faßt ein Joch als Zeichen dafür, daß sie ihre eigenen Wünsche zurückstellen und alles ertragen würde bis zum Joch der Knechtschaft⁷⁰. Geduld, Demut und Gehorsam bezogen sich vermutlich auf die Opferbereitschaft Christi, die in der Pietà Michelangelos und dem Gemälde Vouets angesprochen wurde.

Den Zugang zur Sakramentskapelle schmückten Figuren, die in den Quellen als Innocenza und Pace bezeichnet wurden. Mit einer Blumengirlande auf dem Haupt und dem beigefügten Lamm entsprach die linke Figur ganz den Angaben Ripas zur Innocenza⁷¹. Mehr noch erinnert sie an die Mansuetudine, da sie sich liebkosend dem Lamm zuwendet. In beiden Fällen wurde das Lamm auf Christus bezogen, der durch seinen Tod den Zorn Gottes besänftigt und die Menschheit mit Gott ausgesöhnt hat⁷². Die Figur rechter Hand hält Ölweig und Fackel, mit der sie Helm und Schulterpanzer verbrennt. Die Fackel bedeutete die universale Liebe zwischen den Völkern, da sie alle Reste des Hasses auslöschte⁷³. Auch hier ließen sich die Erläuterungen Ripas genau auf den Altar der Kapelle beziehen, da Christus Aussöhnung und Frieden in die Welt gebracht hatte, was im Altarsakrament und der Eucharistiefeyer immer wieder neu vollzogen werden sollte.

Ähnlich wie die Stuckfiguren am Arkadenbogen jeweils das Altarthema des dahinterliegenden Kapellenraumes

67 Enggass 1978, S. 103.

68 Vgl. die Angaben Ripas S. 214 zur Umilità.

69 Ripa S. 215; die Stuckfigur trägt zudem eine Krone auf dem Haupt, bei der ein Teil herabgebrochen ist. Auch dies könnte als Zeichen dafür stehen, wie wenig sich die Demut um Macht und Reichtümer kümmerte, denn das Bild Ripas zeigte die Krone zu Füßen der Demut.

70 Vgl. die Angaben Ripas zur Pazienza S. 379; aber auch die Ubbidienza war laut Ripa, S. 363, mit einem Joch versehen.

71 Enggass 1978, S. 103; Ripa S. 235.

72 Vgl. die Angaben Ripas S. 37 zur Mansuetudine: „un' agnello, che placò a noi con il proprio sangue sacrificato l'ira di Dio“.

73 Ripa S. 375.

widerspiegeln, sollten auch die Mosaiken in den Ovalkuppeln eine beschreibende Ergänzung des Altarthemas sein. Im Februar 1647 erfolgten die ersten Zahlungen für die Mosaikausstattung vor der Sakramentskapelle. Niccolo Tornioli begann mit dem ersten Karton, der Taufe Christi, die in dem Lünettenfeld seitlich des Fensters am Eingang zur Kapelle dargestellt werden sollte. Aus den Dekretsbeschlüssen, den Zahlungsanweisungen, die bis Anfang 1650 reichten, und der Beschreibung Virgilio Spadas wird ersichtlich, daß die sechs Lünettenfelder mit Darstellungen der Sakramente geschmückt werden sollten⁷⁴; namentlich genannt wurden Taufe und Firmung an der Frontseite, Beichte und Letzte Ölung. Das Eucharistiesakrament war im Kapellenraum selbst enthalten. Des weiteren erhielt Tornioli Zahlungen für den Mosaikfries im Kuppeltambur⁷⁵. Ab Juni 1647 begann man mit den Kartons zur gegenüberliegenden Chorkapelle. Hier war es Giovanni Antonio Spadarino, der die Vorlagen zu den Mosaiken fertigte und mindestens zwei Kartons für die Lünettenfelder beendete. Leider wurden in den Zahlungen die Themen der Lünettenbilder nicht erwähnt, doch man kann auch hier

davon ausgehen, daß ausdrücklich auf das Altarbild der Kapelle, das Opfer Christi, Bezug genommen werden sollte. Zumindest der Vorraum der Sakramentskapelle konnte für das Hl. Jahr 1650 mit den gemalten Kartons geschmückt werden. Die weitere Mosaikausstattung der Cappelli Grandi aber wurde unterbrochen und erst im Dezember 1651 – nun nach Entwürfen Cartonas – erneut in Angriff genommen⁷⁶.

Bis hierher war man dem von Urban VIII. vorgegebenen Schema getreulich gefolgt. Die Cappelle Grandi wurden als Abfolge von Einzelräumen verstanden. Die Stuckfiguren am Eingangsbogen und die Mosaiken in der Kuppel waren jeweils auf den Altar der anschließenden Seitenkapelle ausgerichtet. Auch die Marmorinkrustation beschränkte sich bis dahin auf den einzelnen Kapellenvorraum, wobei sich die Cappelle Grandi durch die Marmorfarbe und den geschlossenen Papstzyklus deutlich vom Zentralbaubereich abhoben. Die großen Modelle Berninis, in denen er eine farbliche oder inhaltliche Annäherung an die Kapellen des Zentralbaus vorgeschlagen hatte, waren nicht angenommen worden.

IV. DIE AUSWEITUNG DER PILASTERDEKORATION IM FRÜHJAHR 1647 UND DIE AUSFÜHRUNG DER MARMORRELIEFS

Während die Arbeiten an der Stuckdekoration, den Stuckfiguren und den Mosaiken im Frühjahr 1647 bereits in vollem Gange waren, hatte man mit den Marmorreliefs bis dahin nur sehr zögernd begonnen. Allein Giacomo Balsimelli hatte seit September 1646 Zahlungen für ein Marmorrelief erhalten⁷⁷.

In der Kongregationssitzung vom 13. April 1647 entschied man sich zu einer weiteren Planänderung. Die Zahl der 48 Pächte, die man bis dahin ausgewählt hatte, hieß es, würde nicht ausreichen. Kardinal Giustiniani und Virgilio Spada sollten weitere Pächte auswählen und in die Reihe einfügen. Damit sollten nun auch die zwei Wandpilaster in den beiden mittleren Kapellen mit Reliefs geschmückt und insgesamt 56 Pächte in den Zyklus aufgenommen werden (Abb. 11)⁷⁸. Genauere Anweisungen zur Gestaltung

74 Zum Beispiel RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 102v, 112v, 125, 133, 165v; Zahlungen z. B. RFSP 1. P. S. 4 Vol. 25 f. 297, 303v; nach der Beschreibung Spadas waren fünf Kartons bereits fertig, vgl. Gütthlein I, S. 185; Heimbürger Ravalli S. 203.

75 Zum Beispiel am 2. Mai 1648, RFSP 1. P. S. 4. Vol. 25 f. 389. Für das Blindfenster über dem westlichen Durchgang entwarf Tornioli einen Karton, auf dem Innozenz X. dargestellt war, wie er scheinbar aus den Gemächern des Vatikans kommend, kniend das Altarsakrament in der Kapelle verehrt. Laut Spada war er von Allegorien der Göttlichen Gerechtigkeit und der Christlichen Liebe umgeben, in seiner Devotion daraufhinweisend, wie sehr man den christlichen Glauben verehren solle; vgl. Gütthlein I, S. 185; II, S. 223. Dieses Bild des Papstes wurde tatsächlich angebracht: „dov' hoggi è il ritratto di Nostro Signore“, Gütthlein II, S. 217.

76 Am 2. 4. 1648 wurde die Einstellung der Arbeiten verfügt; Niccolo Tornioli sollte keine neuen Kartons mehr beginnen. RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 125. Schon Passeri schrieb, daß die Arbeiten dem Papst

und der Kongregation der Fabbrica nicht gefielen und deshalb für einige Zeit unterbrochen wurden; Passeri S. 166. In der Kongregationssitzung vom 4. 12. 1651 wurden die Mosaikausstattung erneut besprochen, die Themen festgesetzt und verfügt, daß Cortona die Kartons dazu anfertigen sollte; RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 207v. Zu den Schwierigkeiten der Mosaikherstellung vgl. Gütthlein II, S. 213–219.

77 RFSP 1. P. S. 4 Vol. 25 f. 275v. Im Februar 1647 erhielt auch Monsù Remigio eine Anzahlung von 20 Scudi für ein Puttenpaar; Niccolo Sale und Lorenzo Chiano waren mit der Ausführung der Tauben beschäftigt; siehe Anhang 4.

78 Dekret vom 13. 4. 1647: „*Emin. mus D. Cardinalis Justinianus, et Rpd. Spada determinant numerum Imaginum Sanctorum Summorum Pontificum*



11. Linke Seitenwand der Cappella del S. Sebastiano

der einzelnen Papstporträts kamen von dem Kirchengelehrten Francesco Maria Torrigio⁷⁹.

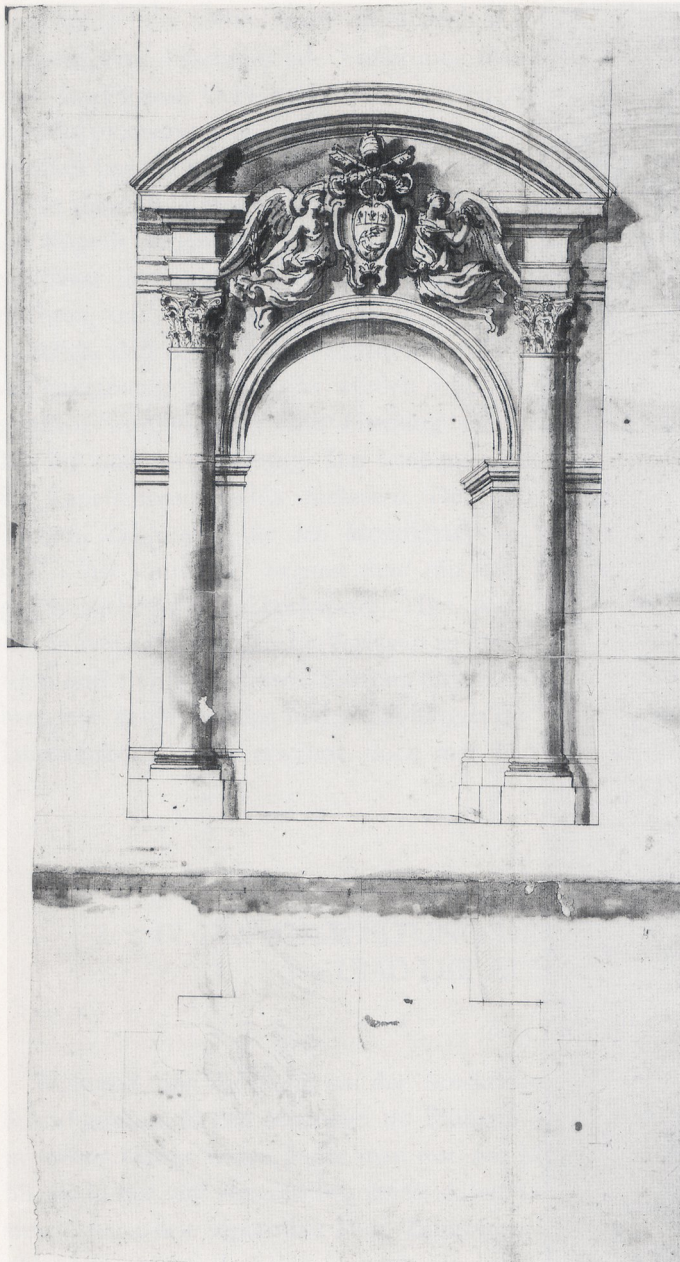
Während bisher jeder Kapellenvorraum als abgeschlossenes Ganzes konzipiert worden war, wurden nun die mittleren Seitenkapellen ganz in das Dekorationssystem mit einbezogen. Ein neuer Ausstattungsstil kündigte sich darin an. Die strikte Einteilung, bei der jedes Raumkompartiment seine eigene Dekoration erhalten hatte, wurde aufge-

ex marmore sculpendo intus sex Cappellas navis maioris Sacrosanctae Basilicae Vaticanae, et quatenus numerus dd. SS. Pontificum non sufficiat, videant qui alij sancti, et quo ordine possent iisdem adiungi"; RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 106 v; Brauer/Wittkower S. 44; Fraschetti S. 212.

geben, Vorraum und Kapellenraum durch die Dekoration zusammengefaßt.

Gleichzeitig wurden anscheinend auch Überlegungen angestellt, wie die Seitenfronten der Pilaster aussehen sollten. Zwei Monate später erfolgten zumindest die ersten

⁷⁹ Dekret vom 10. März 1648, daß ihm sein Bemühen vergütet werden soll: „*Francisco Maria Torrigio recognosci labores quos continuat prestare in ... Imaginem Summorum Pontificum quae celantis Capellis Basilicae Vaticanae expectetur*“; RFSP 1. P. Ser. 3 Vol. 162 f. 124. Dekret vom 30. Juli 1648, daß ihm für seine Arbeit 25 Scudi zuerkannt werden sollen: „*D. Franciscus Maria Torrigius ponatur in lista pro Sc. 25 pro recognitione laborum*“; RFSP 1. P. Ser. 3 Vol. 162 f. 131 v; möglicherweise hatte er bildliche Vorlagen besorgt.



12. Entwurf für den Durchgang vom Langbaubau zum Zentralbau an der Seite der Cappella del Sacramento, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana

Zahlungen für die seitlichen Putti⁸⁰. Weder bei den Leinwandmodellen Abbatinis noch bei dem Kostenvoranschlag für einen Pilaster noch bei der Marmorbestellung hatte man bis dahin die Seitenfronten, das heißt die Partien an den Durchgängen zwischen den Cappelle Grandi berücksichtigt. Jetzt sollten die 24 Seitenteile gleichfalls inkrustiert und mit je einem Putto geschmückt werden. Für den Raumeindruck war auch diese Änderung entscheidend. Die Cappelle Grandi wurden dadurch nicht mehr als isolierte

80 Am 27. Juni 1647 erhielt Fausto Vincentij als erster Zahlungen für zwei seitliche Putten; siehe Anhang 4.

Einzelräume wahrgenommen, sondern konnten – zusammenhängend – als Seitenschiffe verstanden werden. Ab Frühjahr/Sommer 1647 waren zudem wappentragende Famen in Arbeit, die an den Durchgängen zum Zentralbaubereich angebracht werden sollten und gleichsam den Beginn der ‚Seitenschiffe‘ markierten (Abb. 12 und 13)⁸¹. Im folgenden Jahr begann man außerdem die einfachen Travertinsäulen an den Durchgängen durch Säulen aus „marmo cottanello“ zu ersetzen⁸², wobei sich der rote Marmor mit den weißen Einschlüssen und Adern in Helligkeit und Farbe dem neuen Dekorationssystem einfügte und dadurch die Wirkung eines kontinuierlichen, längsgerichteten Seitenschifftrakts verstärkte.

Konsequenterweise wurden schon damals, als man die Dekoration der Cappelle Grandi ausweitete, auch Überlegungen für das Mittelschiff laut. Vermutlich um dem Kirchenschiff mehr Licht zu geben, erwog man bereits im Juni 1647, die Navicella von der Eingangswand wegzunehmen, wo sie ein großes Lünettenfenster verdeckte⁸³. Im Jahr darauf nahm man das Mosaik tatsächlich ab. Gleichzeitig begann man den Fußboden des Langschiffs mit verschiedenfarbigem Marmor zu inkrustieren⁸⁴. Das Bodenniveau

81 Die Marmorbeschaffung wurde vermutlich bei Loreto und Marcone in Auftrag gegeben, am 15. März 1647 wurden 6 Marmorstücke für die „Armae di Nostro Signore“ im Vertrag erwähnt; siehe Anhang 3. Ab Sommer 1647 bis 1649 erhielt Luigi Bernini regelmäßig Zahlungen für die Famen mit Wappen; RFSP 1. P. S. 4 Vol. 25 f. 345 v. Die Zeichnung zu den Wappen, Bibl. Vat. lat. 11257 f. 5, wurde von Heimbürger Ravalli 1977, S. 208, publiziert. Der Grundriß im unteren Teil der Zeichnung zeigt den leicht schräg angesetzten Durchgang zur Vierung, wie er bei der Sakramentskapelle zu finden ist.

82 Am 22. 9. 1648 wurde mit Santi Ghetti ein Vertrag über die Lieferung der neuen Säulen geschlossen; ASR Archivio 30, Off. 38 Roverius Paulus 1648 f. 482–483 v; Kostenvoranschlag bei Güthlein II, S. 222.

83 Der Kirchengelehrte Francesco Maria Torrigio fertigte eine Abhandlung zur Geschichte der Navicella, worin er erklärte, warum die Navicella im Bereich der Basilika bleiben mußte; ed. Güthlein II, S. 224. Dieser Bericht ist nicht datiert, jedoch wurden Francesco Maria Torrigio in der Kongregationssitzung am 17. Juni 1647 25 Scudi angewiesen für seine Arbeiten zur Navicella, RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 112 v. Im folgenden Sommer nahm man die Navicella ab und versetzte sie in den Hof der Schweizer Garde. Die Zahlungen an den Maurermeister Pietro da Lugano reichten von Juni/Juli 1648 bis Januar 1649, RFSP 1. P. S. 4 Vol. 25 f. 404a, 421 v; Zahlungsanweisung an Santucci für die Neuaufstellung der Navicella im Dekret vom 3. Juli 1649: „pro reaptanda Navicula ex opere musivo“; RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 154. Erst 1674 kam die Navicella an die heutige Stelle, die Mittellünette an der Ostseite des Portikus, freundliche Mitteilung von Helmi Kören, Köln. Diese neue Aufstellung kam der mittelalterlichen Anbringung am nächsten.

84 Am 27. 8. 1648 wurden die ersten Zahlungen für den Fußboden im Mittelschiff geleistet; RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 277 f. 244; Kostenvoranschlag für den Fußboden, Güthlein II, S. 223. Am

13. Vorraum bei der Cappella del Sacramento,
Blick nach Westen



wurde dabei dem der Vierung angeglichen, so daß ein heller, einheitlicher Raum entstand, der nun ohne auffallende Schwelle unmittelbar in die Vierung überleitete. Madernos Intention, Vierungsbereich und Langhaus deutlich zu trennen, wurde – im Mittelschiff zumindest – kaum mehr sichtbar. Die Raumkompartimente der Seitentrakte hingegen, verbunden und vereinheitlicht, blieben weiterhin vom Renaissanceraum getrennt.

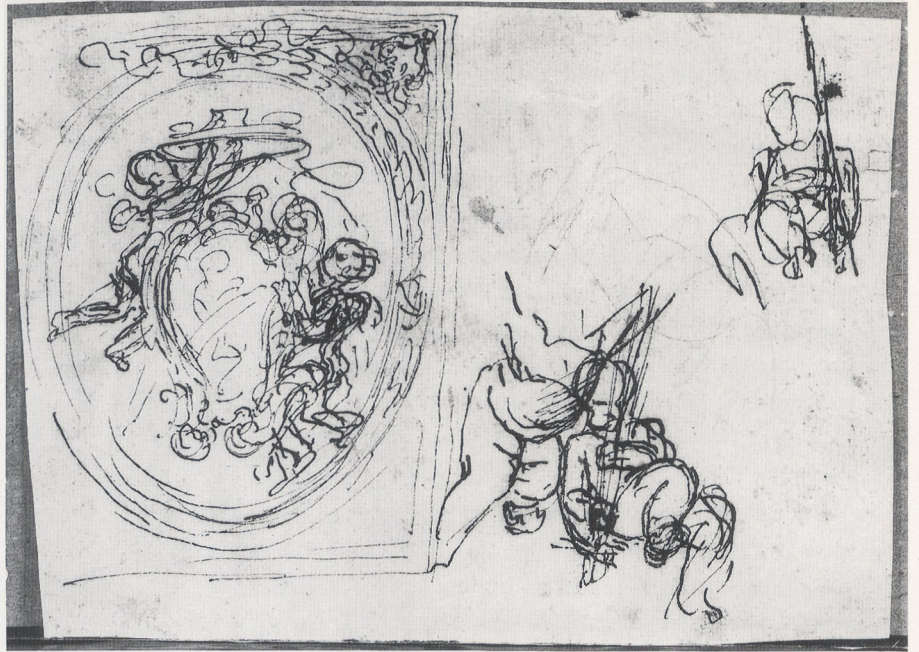
Die gleiche Tendenz, die Räume zu vereinheitlichen,

24. 3. 1649 erhielt Abbatini 20 Scudi für den Karton des im Fußboden eingelegten Papstwappens; RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 277 f. 255; erwähnt bei Fraschetti S. 213.

zeigte sich, als Bernini zwei Jahre später auch noch den Vorschlag einbrachte, die Pilaster des Mittelschiffs mit Marmor zu verkleiden und das Mittelschiff den Seitentrakten farblich anzugleichen. Er hatte vorgeschlagen, die kannelierten Stuckpilaster mit weißem Marmor, die Zwischenräume wiederum mit rötlichem „Cottanello“ oder dem dunkleren „Seravezza“ zu inkrustieren. Berninis Vorschläge fanden jedoch kein Gehör. Nach Cortonas Urteil wäre es dann nötig gewesen, alle Basen, Kapitelle, Architrave und Gesimse im Mittelschiff und den Cappelle Grandi aus Marmor zu machen. Mit der Begründung, daß diese Dekoration für ein Mittelschiff völlig neuartig wäre, statisch-technische Probleme auftreten könnten und die Vierung dann nicht mehr als der vornehmste Bereich erkennbar wäre,



14. Mittelstück des linken Pilasters am Eingang der Cappella della Presentazione della Madonna



15. Entwurf zu einem Mittelstück der Pilasterdekoration, Leipzig, Museum der bildenden Künste



16. Medaillon des Papstes Fabianus, linker Pilaster am Eingang der Cappella della Presentazione della Madonna



17. Medaillon des Papstes Felix I., linker Pilaster am Eingang der Cappella della Presentazione della Madonna

wurde dieser Plan abgelehnt⁸⁵. Die Möglichkeit, Mittelschiff und Seitentrakte farblich zu verbinden und dem ganzen Langhaus ein neues, hochbarockes Gepräge zu verleihen, wurde nicht wahrgenommen.

Nach der Planänderung und Ausweitung der Dekoration im Frühjahr 1647 wurde eine große Schar von Bildhauern für die Ausführung der Reliefs herangezogen. Im Juli 1647 wurden 30 Bildhauer beschäftigt. Insgesamt waren 41 Bildhauer beteiligt⁸⁶, von denen aber zwölf nur mit den einzelnen Putten an den Seitenfronten betraut waren. Bereits zwei Jahre später, im Sommer 1649, waren alle Reliefs fertiggestellt.

Aus verschiedenen Hinweisen läßt sich erschließen, daß man die Dekoration nahezu gleichzeitig in den vier westlichen Räumen begann. In diesen Cappelle Grandi gibt es außerdem Papstmedaillons, die eine kleinere, beinahe runde Form aufweisen. Anscheinend gedachte man anfänglich, die Medaillons in dieser Form auszuführen. Dadurch wäre das Vorbild von Alt-St. Peter, an dessen Hochschiffwände es runde Medaillons gegeben hatte, noch deutlicher geworden⁸⁷. Das Mittelstück eines Pilasters bei der Cappella della Presentazione, auf dem die Putten nicht die Papstinsignien, sondern Schwert und Buch tragen, läßt gleichfalls an eine frühe, später wieder aufgegebenen Planung denken (Abb. 14)⁸⁸. Allein für dieses Sonderstück hat sich eine Zeichnung Berninis erhalten (Abb. 15)⁸⁹.

Nimmt man den Einzelentwurf Berninis als beispielgebend an, so zeigt sich, daß Bernini selbst zu diesem Zeitpunkt flache Reliefs vorsah, die vor allem durch perspektivische Verkürzung und Überschneidung den Eindruck von räumlicher Tiefe entstehen ließen. Der Entwurf ist auf Untersicht berechnet und damit genau der Höhe des Anbringungsortes angepaßt. Auch an den Papstmedaillons dieses Pilasters fallen einige Besonderheiten auf (Abb. 16 und 17).

85 Sitzungsprotokoll vom 28. 11. 1650; Güthlein II, S. 226 und 227.

86 Zu den Zahlungen im einzelnen siehe Anhang 4.

87 Brauer/Wittkower 1931 S. 45.

88 Brauer/Wittkower 1931 S. 45; Montagu 1989, S. 212 Anm. 30, vermutete, daß sich eine Zahlung an Balsimelli für zwei Putti mit Schwert und Buch auf diesen Sonderfall bezog. Diese Zuordnung ist nicht eindeutig, da Carlo Malavista im Dezember 1648 gleichfalls 120 Scudi erhielt, ausdrücklich für ein ganzes Stück mit zwei Putten, die Schwert und Buch tragen. Dies ist nur deshalb aufschlußreich, da Monsù Remigio, der im Februar 1647 eine Anzahlung erhalten hatte, durch Malavista abgelöst worden war und diesem vielleicht das Sonderstück anschließend zur Fertigstellung übergeben worden war.

89 Leipzig NI 7819, Feder, 159×212, Abb. BW 19c. Weiter gibt es vier Nachzeichnungen von den Reliefs der Cappella della Presentazione, Leipzig Slg. Rensi Bd. 21, S. 12v und 13v. Sie stellen die Putten an dem Pilaster mit den Päpsten Cornelius und Eutychianus dar und das Medaillon mit Papst Felix.

Sie wurden flach und mit rundem, dekorlosem Rahmen gearbeitet; die Putten sind asymmetrisch vor und hinter dem Medaillon angeordnet und tragen nur eine Palme. Ein Putto wendet sich zudem vom Medaillon ab, um – scheinbar wegfliegend – der Madonna auf dem Altar einen Kranz zu bringen (Abb. 18). Es scheint, daß Bernini grundsätzlich eine freiere Anordnung der Putten beabsichtigte und in fast spielerischer Weise auf das Altarbild Bezug zu nehmen suchte.

Da Stil und Qualität der Ausführung sehr unterschiedlich sind, lassen nur manche Reliefs ähnliche Intentionen erkennen. Bei dem Pilaster mit Petrus wurden die Medaillons z. B. flach und tief in den Grund gesetzt, die langen Palmenblätter plastisch nach vorne gewölbt, und in der Reliefbehandlung wurde gleichfalls eine bildlich illusionistische Wirkung angestrebt (Abb. 19). Links und rechts vom Eingang der Sakramentskapelle gibt es wiederum fünf Reliefs, alle vom gleichen Bildhauer ausgeführt, die auf eine Schrägansicht hin konzipiert sind. Die Medaillons wurden gedreht und gekippt, die Haltung der Putti auf die Ansicht berechnet, die sich dem Betrachter beim Eintreten in die Kapelle bietet (Abb. 20).

Während bei dem ersten erhaltenen Entwurf skulptural vorkragende, den Rahmen überschneidende Reliefs vorgeesehen waren, läßt sich jetzt die Intention Berninis erkennen, die Reliefs tiefer in die Pilasterfläche zurückzunehmen. In der Marmorausführung wird der äußere Pilasterrahmen nicht mehr überschritten. Die Farben hellen sich vor der dunklen Leiste am Rand bis zum Gelb in der Mitte auf, und die Flächen sind zur Mitte zu leicht tiefer gelegt⁹⁰. Die Gesamtform des Pilasters bleibt so in ihrer Wirkung erhalten, und die Reliefs fügen sich unauffälliger in die Raumausstattung ein. Es scheint, daß Bernini zwar eine belebte und abwechslungsreiche, aber in ihrer Gesamtwirkung doch gleichmäßige Dekoration anstrebte.

Auch die Verteilung der Reliefs auf eine so große Bildhauerschar erscheint dadurch in einem anderen Licht. Wie ursprünglich geplant, hatte man mehreren Bildhauern vertraglich einen ganzen Pilaster zugewiesen⁹¹, und fast alle Bildhauer, die an den Stuckfiguren gearbeitet hatten, wurden auch bei den Marmorreliefs vorrangig eingesetzt. Die höchste Summe, nämlich 768 Scudi, was genau zwei

90 Schon Lavin stellte bei der Cornaro-Kapelle fest, daß Bernini den bunten Marmor in einer bestimmten Weise einsetzte und die Helligkeit der Farbe dem Plastizitätsgrad angepaßt war; 1980 S. 55.

91 Eigens in den Quellen erwähnt wurde dies bei Francesco Baratta, Baldassare Mari, Francesco de Rossi und Andrea Bolgi; siehe Anhang 4. Mindestens acht der Pilaster wurden auch als Ganzes von je einem Bildhauer ausgeführt.

18. Linke Seitenwand der Cappella della Presentazione della Madonna



Pilastern und zwei zusätzlichen Palmen entsprach, verdiente Matteo Bonacelli, vielleicht weil er im Gegensatz zu den anderen keine Stuckfigur erhalten hatte. Außer bei Bolgi und Cosimo Fanzago, die beide einen ganzen Pilaster für den Vorraum der Cappella della Cattedra arbeiteten, ist es kaum möglich die Reliefs mittels Stilkritik den einzelnen Bildhauern zuzuweisen. Die einzelnen Hände auseinanderzuidividieren, würde vermutlich sogar der Absicht Berninis zuwiderlaufen⁹². Man gewinnt vielmehr den Eindruck, daß manche Stücke, die einen individuellen Stil ver-

rieten, bewußt räumlich weit auseinandergesetzt wurden. Auch dies war eine Möglichkeit, den Gesamtstil der Dekoration zu vereinheitlichen.

Hinzu kam, daß die Tauben am Pilaster nun nicht mehr einzeln angefertigt wurden, sondern Niccolo Sale Modelle herstellte und diese an die Steinmetzmeister verteilte. Desgleichen fertigte er später vier große Modelle zu den Palmen an⁹³. Abgesehen von der rationelleren Herstellungs-

92 Montagu 1989, S. 130.

93 Die Zahlungen dafür erfolgten im Juli 1647 und Februar 1648, vgl. Tratz 1988 S. 407; siehe Anhang 4.



19. Medaillon des hl. Petrus, nordwestlicher Pilaster des Vorraums der Cappella del Coro

weise, konnte dadurch auch eine einheitlichere Wirkung erreicht werden.

Verglichen mit dem Kostenvoranschlag Berninis hatte sich nun der Preis für eine Pilasterfront um 120 Scudi reduziert. Die Reliefs mit den Papstporträts wurden dabei mit 130 Scudi, die Reliefs mit den Papstinsignien mit 120 Scudi vergütet. Von manchen kamen zusätzliche Palmen, die mit 4 bis 6 Scudi bezahlt wurden⁹⁴. Trotz der nachträglich hinzugefügten Seitenfronten mit den Einzelputzen, die mit 50 oder 60 Scudi vergütet wurden, blieben die Gesamtausgaben für einen Pilaster unter dem vorgesehenen Limit. Schwierigkeiten gab es anscheinend nur bei Francesco Baratta, von dem nachträgliche Änderungen verlangt wurden⁹⁵, und bei Andrea Bolgi, weil dieser anscheinend obstinat auf dem vereinbarten Preis von 500 Scudi bestand⁹⁶.

94 Tratz 1988, S. 407.

95 Dekret vom 10.3.1648, RFSP I.P. S. 3 Vol. 162 f. 123 v; siehe Anhang 4.



20. Medaillon des Papstes Eleutherus, linker Pilaster am Eingang der Cappella del Sacramento

Der Papstzyklus beginnt bei der Cappella del Coro mit Petrus und setzt sich zunächst in der oberen, dann in der unteren Reihe der Medaillons fort⁹⁷; in der gegenüberliegenden Sakramentskapelle wird die Abfolge spiegelbildlich weitergeführt. Durch diese die einzelnen Pilaster übergreifende Anordnung wird der Raum zusammengeschlossen und erneut die Verbindung zwischen den gegenüberliegen-

96 Der Name Andrea Bolgis erschien nur im Mai 1648 neben den anderen Bildhauern in den Abrechnungen der Fabbrica. Meine Folgerung 1988 S. 405, daß er bei der Pilasterdekoration kaum beteiligt war, erwies sich als unrichtig. Der ‚Fall‘ Bolgi, der zwei Stuckfiguren und einen ganzen Pilaster für den Raum bei der Cappella della Cattedra übernommen hatte, war im Gegenteil mehrmals Gegenstand der Kongregationssitzungen. Schon Enggas 1978, S. 99 hatte berichtet, daß die Stuckfiguren Bolgis wieder abgenommen werden sollten, angeblich weil sie dem Papst nicht gefielen. Aus mehreren Dekreten hingegen wurde ersichtlich, daß Bolgi sich so lange Zeit ließ, daß er mehrmals gemahnt werden mußte und man zuletzt mit der Abnahme der Figuren und der Abnahme der begonnenen Marmorreliefs drohte; siehe Anhang 4.

97 Brauer/Wittkower S. 44.



21. Putto, Seitenfront des linken Pilasters am Eingang der Cappella della Presentazione della Madonna



22. Putto, Seitenfront vom südwestlichen Pilaster des Vorraums der Cappella del S. Sebastiano

den Kapellenpaaren hergestellt. Entsprechend dem Papstzyklus von St. Paul vor den Mauern, tragen die frühen Päpste bis zu Silvester I. noch keine Tiara.

Bei der Chor- und Sakramentskapelle halten die seitlichen Putti, vermutlich auf das Martyrium der frühen Päpste anspielend, Palme und Kranz. Nur einer trägt Schwert und Schriftrolle. Die Cappella della Presentazione und die Cappella di S. Sebastiano zeigen an den Durchgängen Putti mit Schwert und Buch, bzw. Schriftrolle, was vermutlich an die Attribute des Apostels Paulus erinnern sollte⁹⁸. Jeweils ein Putto dieser beiden Räume weist zudem eine Inschrift aus den Paulusbriefen vor. Bei der Cappella della Presentazione lautet der Text, das Thema des Altarbildes mit dem Opfergang Mariens sprachlich verdeutlichend: „Der Herr liebt den, der freudig gibt“ (Abb. 21)⁹⁹. Der Sebastianskapelle wurde das Motto „Wer aber will uns

scheiden von der Liebe Christi“ vorangestellt (Abb. 22)¹⁰⁰. Zweifellos ließen sich die Schriftzeilen generell auf den Papstzyklus und die frühen päpstlichen Märtyrer beziehen, offensichtlicher war jedoch der Hinweis auf das Altarbild der jeweiligen Kapelle. Während die seitlichen Putten an der Cappella del Crocifisso vor allem mit zwei Palmen ausgestattet sind, tragen sie bei der Cappella della Cattedra, wo sie die Porta Justitia flankieren, unter anderem Stola, Bänder, Palme und Kranz (Abb. 23). Vermutlich sollte hierdurch auch an dieser Stelle, wo die Trauerzüge durchzogen, an die besondere Funktion des Portals erinnert werden¹⁰¹.

98 Brauer/Wittkower S. 44, Montagu 1989 S. 130.

99 Hilarem enim datorem diligit Deus, 2 Kor. 9.7.

100 Quis ergo nos separabit a caritate Christi, Röm. 8.35.

101 Den Bändern kam vielleicht eine besonders volkstümliche Bedeutung zu, da solche, mit dem Reliquienstuhl in Kontakt gebracht, den Frauen ein leichtes Gebären ermöglichen sollten; vgl. Mattia Pinto de Castro: Museo di diverse Cose di devotione Materiali, che sono nelle Chiese di Roma, et varie Parti del Mondo, 1654, f. 6v. Malta, National Library Valletta, Ms 107.



23. Putto, Seitenfront vom nordöstlichen Pilaster des Vorraums der Cappella della Cattedra

Anscheinend versuchte Bernini, durch die Anordnung der Putten und ihrer Attribute anschauliche, inhaltliche Bezüge zum Altarbild und zum Ort herzustellen. Ein Putto durfte der Madonna auf dem Altar einen Kranz bringen; Inschriften unterstrichen die Aussage des Altarbildes und der Allegorien am Eingangsbogen der Cappella Grandi. Dabei stellte die Art, wie Bernini solche Anspielungen in die Marmordekoration einflocht, eine völlig neuartige Form der Vermittlung dar. Die Hinweise sind nicht mehr an das System der Raumarchitektur gebunden. Sie sind auch nicht der Hierarchie und Abfolge eines Gesamtprogramms untergeordnet. Locker verteilt, lassen sie sich auch nicht zu einem durchgängigen Grundschema zusammenfassen. Trotzdem wird darin in fast spielerischer Weise der Kontakt zum Altarbild hergestellt, auf den Anbringungsort Bezug genommen und die Grundstimmung des Raums sichtbar gemacht.

In dem Bestreben, die Räume einerseits zusammenzufassen und zu vereinheitlichen, das Vermittlungssystem andererseits aufzulockern, wird ein neuer Ausstattungsstil er-

kennbar. Bezeichnenderweise zeigte sich diese Neuerung nur in der Marmorinkrustation, für die Bernini in Entwurf und Durchführung verantwortlich war. Die übrigen Projekte für das Langhaus, seien es die Stuckfiguren oder die Kuppelmosaiken, blieben weiterhin – wenn auch vor allem im Anordnungsschema – den Vorgaben Papst Urbans VIII. verpflichtet. Möglicherweise hing das damit zusammen, daß hier Virgilio Spada die organisatorische Leitung innehatte und maßgeblichen Einfluß ausüben konnte. Inhaltlich jedoch fühlte man sich nicht unbedingt an das Programm des Vorgängers gebunden.

Schon das Abnehmen des Mosaiks an der Eingangswand hatte einen Eingriff in die Ausstattungskonzeption Urbans VIII. bedeutet. Im Sommer 1649, während man im Mittelschiff den Marmorfußboden fertigstellte, wurde nun auch das Relief ‚Pasce Oves meas‘ von der Eingangswand entfernt¹⁰². Die entstandene Lücke füllte man mit einer Gedenktafel, in der an die Ausstattung unter Innozenz X. erinnert werden sollte. Das Programm des Vorgängers, der durch das Relief und die Reliquien in den ersten Kapellen am Eingang von St. Peter optisch und inhaltlich einen neuen Schwerpunkt hatte setzen wollen, wurde damit unwiderruflich zerstört¹⁰³.

Auf Anregung des Papstes verhandelte man im September 1649 ausführlicher darüber, an welcher Stelle die antike Porphyrscheibe, bei der in Alt-St. Peter Zeremonien für die Kaiserkrönung stattgefunden hatten, in den Boden eingelassen werden sollte¹⁰⁴. Der Eindruck, daß es Innozenz X. vor allem darauf ankam, das Langhaus von Alt-St. Peter in Form und Inhalt wiedererstehen zu lassen, drängt sich unweigerlich auf. Schon bei den Modellen zur Pilasterdekoration hatte man – laut Spada auf Wunsch des Papstes – dasjenige ausgewählt, das mit dem Papstzyklus deutlich an Alt-St. Peter gemahnte. Das gleiche Grundkonzept läßt sich auch bei der Umgestaltung von S. Giovanni in Laterano erkennen, wo gleichfalls auf Wunsch des Papstes trotz großer technischer Schwierigkeiten die originalen Wände der alten Basilika erhalten bleiben sollten¹⁰⁵.

102 Wittkower 1981, S. 203 bezieht sich auf Marsilio Honoratis 1650, S. 120.

103 Die Inschrift wurde von Famiano Strada verfaßt; Güthlein II, S. 225. Bei der Ausstattung von St. Peter im 17. Jahrhundert stellt man mehrmals fest, daß geschlossene Programme und Zyklen vom nachfolgenden Papst wieder aufgehoben oder überdeckt wurden.

104 Am 19. 8. 1649 Anregung des Papstes, die Porphyrscheibe im Fußboden einzulassen; Güthlein I, S. 186. Am 20. 9. 1649 Beschluß der Kongregation, die Porphyrscheibe dort zu lassen, wo sie bereits Platz gefunden hatte, nämlich zwischen der Cappella della Cattedra und der Cappella del Crocifisso; Güthlein I, S. 188; RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162, f. 157 v.

105 Montagu 1989, S. 127.

Als man im Dezember 1651 erneut die Mosaiken in den Kuppeln der Capelle Grandi in Angriff nahm, wurde sogar das von Urban VIII. vorgegebene Altarprogramm zur Diskussion gestellt. Die Frage wurde aufgeworfen, ob es nicht besser sei, Ort und Aufstellung des Sakramentstabernakels zu verändern. Bereits für die Osterfeierlichkeiten 1647 hatte man das Tabernakel vorübergehend in die Tribuna verlegt, und in einem anonymen Bericht mit Vorschlägen zur weiteren Gestaltung von St. Peter wurde angeregt, das Tabernakel in der Tribuna aufzustellen¹⁰⁶. In der Kongregation vom 4. Dezember 1651 wurde erneut lange über die Aufstellung des Tabernakels verhandelt¹⁰⁷. Mit dem Verlegen des Sakramentsaltars wäre das Programm Urbans VIII., das auf korrespondierenden Kapellenpaaren aufbaute, endgültig aufgelöst worden. Auf Anraten Berninis entschloß man sich aber dazu, das Tabernakel in der bisherigen Ka-

pelle zu belassen. Wie vorher wurden für die Mosaikdekoration Themen festgesetzt, die sich auf den Altar beziehen ließen. Die Kuppelmosaiken sollten jeweils Szenen aus der Offenbarung Johannis in Wort und Bild wiedergeben, bereichert durch erklärende Darstellungen an Lünetten und Pendentivs. Anscheinend dachte man an einen geschlossenen Zyklus, der die Seitenkuppeln inhaltlich zusammenfaßte und doch auf die jeweilige Kapelle ausgerichtet war. Die Vorräume der Sakramentskapelle, der Sebastianskapelle und der Cappella del Crocefisso, für die Cortona in den folgenden Jahren die Entwürfe lieferte, wurden eindeutig auf das Altarthema ausgerichtet¹⁰⁸. Erst bei den Jahrzehnte später ausgeführten Mosaiken der linken Kapellenräume löste man sich von der Orientierung auf das Altarthema und brachte neue Themen ein¹⁰⁹.

V. DIE AUFTRAGSSITUATION

Verfolgt man die Entstehungsgeschichte der Ausstattung unter Innozenz X., zeigt sich, daß weder am Anfang noch am Schluß ein übergreifendes, verbindliches Gesamtprogramm bestand. Die Ausstattungsgeschichte stellt sich vielmehr als ein Prozeß dar, in dem verschiedene Kräfte und Vorstellungen wirksam werden

Anders als zur Zeit Urbans VIII. blieben die Intentionen von Papst Innozenz X. anfänglich blaß und undifferenziert. Faßbar wird vor allem sein Bestreben, den Gedanken an das Langhaus von Alt-St. Peter zu revitalisieren und sich selbst und die materiellen Aufwendungen ins rechte Licht zu setzen. Erst im Vergleich mit anderen Kunstunternehmungen des Papstes und seiner Familie, der Ausstattung des Lateran, der Gestaltung der Piazza Navona oder der Ausführung des Brunnens im Cortile S. Damaso, wird deutlich, daß die Betonung speziell römischer Traditionen – frühchristlicher wie antiker – für den in Rom geborenen Papst ein besonderes Anliegen war. Mehr als andere Päpste fühlte er sich den römischen Traditionen verpflichtet. Le-

diglich mit der zweiten Mosaikausstattung der ovalen Kuppeln 1651, für die Cortona die Kartons entwarf, setzte Innozenz X. neue inhaltliche Vorgaben, an die sich auch der folgende Papst Alexander VII. noch gebunden fühlte.

Generell läßt sich feststellen, daß Innozenz X. nur einen geringen, unmittelbaren Einfluß auf die Arbeiten an der Ausstattung im Langhaus ausübte und die Entscheidungsprozesse nicht in der vereinfachenden Konfrontation ‚Auftraggeber und ausführende Künstler‘ erfaßt werden können. Der Papst konnte zwar neue Unternehmungen anregen, Vorlieben äußern, Entscheidungen vorwegnehmen, offiziell aber war es die Sacra Congregazione della Fabbrica, die ihre Zustimmung erteilen, die Beschlüsse fassen und den Auftrag vergeben mußte. Während des Pontifikats

106 „... si formi nella Tribuna da Capo ornato sublime per il Sacramento“; Güthlein II, S. 212.

107 Dekret vom 4. 12. 1651: „Fuit habitus longbus discursus super Cappella seu loco eligenda pro collocando novo tabernaculo cum magnificentia extruendo in templo Vaticano pro custodia Sanctissimi Sacramenti et audito Equite Bernino Architecto fuit inclinatum pro capella iam ad eum effectum parata è conspectu Chori DD Canoniorum“; RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 207 v.

108 Der Raum bei der Sakramentskapelle ist dem Geschehen der Eucharistiefeyer gewidmet; Difederico 1983 S. 22. Bei der Sebastianskapelle wurden Beispiele von Märtyrern aufgeführt; Difederico 1983 S. 22. Vor der Cappella del Crocefisso wurde auf den Opfertod Christi und den dadurch neu entstandenen Bund zwischen Gott und den Menschen eingegangen; Difederico 1983 S. 21.

109 Die in der Chorkapelle dargestellten Preis- und Dankgesänge waren weniger auf den Altar als auf die Funktion des Raumes bezogen; Difederico 1983, S. 23. Bei der Cappella della Presentazione wurde nicht das Altarthema ausgeschmückt, sondern die Errettung der Kirche aus der Verfolgung dargestellt; Difederico 1983 S. 24. Die Cappella della Cattedra wurde, da sie inzwischen nur mehr als Taufkapelle in Funktion war, ganz aus dem Zyklus mit der Offenbarung Johannis herausgenommen und auf Themen der Taufe und Mission ausgerichtet; Difederico 1983 S. 24.

Innozenz' X. kam diesem Gremium eine größere Bedeutung zu als unter Urban VIII. und Alexander VII.; es wurden in den Sitzungen vielfältigere Themen angesprochen und durchaus wichtige Entscheidungen getroffen¹¹⁰. Da die Mitglieder der Sacra Congregazione auch bei einem Papstwechsel die gleichen blieben, stellten sie einen Kontinuitätsbildenden Faktor dar. Zumindest erwies sich das Gremium der Fabbrica bei neuen Unternehmungen mehrmals als retardierendes Element¹¹¹.

Bernini – zwar weiterhin Architekt der Fabbrica – konnte nach dem Tod Urbans VIII. weniger Einfluß geltend machen. Bei der Ausstattung des Langhauses fiel nur die Marmorinkrustation in seinen Verantwortungsbereich, obgleich auch dort seine Vorschläge nur begrenzt übernommen wurden. Bereits der erste erhaltene Entwurf zur Pilasterdekoration läßt erkennen, daß Bernini die Grunddisposition der früheren, geometrisch ornamentalen Dekoration übernehmen und eine Anbindung an die Kapellen des Zentralbaubereichs schaffen wollte. Auch bei den großen Leinwandmodellen strebte er teils in der Farbwirkung, teils in der Dekorationsform eine Angleichung an die Kapellen des Zentralbaubereichs an, konnte sich aber damit nicht durchsetzen. Man wählte einen andersfarbigen Marmor und reicheren, figürlichen Schmuck. Sein späterer Vorschlag, das Mittelschiff mit farbigem Marmor zu inkrustieren und den Cappelle Grandi anzugleichen, wurde gleichfalls nicht aufgegriffen. So lassen sich die Neuerungen seiner Ausstattung, das Zusammenfassen der Räume zu einem farbigen Gesamtraum, die Einbindung der flachen, bildlich illusionistischen Reliefs in die Architekturform des Pilasters einerseits und die Bemühungen um einen freieren, anschaulicheren Vermittlungsstil andererseits, deutlicher ausgeprägt bei der gleichzeitig entstehenden Cornaro-Kapelle erkennen. Einflußreicher, was den Kontakt zu Papst Innozenz X., die Organisation und Durchführung der Stuck- und Mosaikarbeiten, die Ausgaben für Marmor und Handwerker betraf, war in dieser Zeit Virgilio Spada (1596–1662). Der Oratorianer-Pater, unter Innozenz X. zum „elemosiniere se-

greto“ und „cameriere segreto“ ernannt¹¹², nahm von Anfang an, das erste Mal im Mai 1645, regelmäßig an den Versammlungen der Fabbrica teil. Anscheinend handelte er auf persönlichen Wunsch des Papstes. Nach den Protokollen zu schließen, hatte er die Stellung eines persönlichen Berichterstatters inne. Er vermittelte die Wünsche des Papstes an die Fabbrica und trug deren Anliegen wiederum dem Papst vor. Unter Urban VIII. hatte Bernini selbst diese Aufgabe übernommen.

Bei der Marmorinkrustation setzte Spada zusammen mit Kardinal Giustiniani die Reihe der darzustellenden Päpste fest. Stellvertretend für die Fabbrica schloß er die detaillierten Verträge mit den Steinmetzbetrieben ab, kümmerte sich um die Marmorbeschaffung, formulierte die Ausschreibung und ging einen ersten Vertrag mit einem Marmorhändler ein. Ohne Kenntnis und Zustimmung des Tesoriere Franzone und Virgilio Spadas durften die Angestellten der Fabbrica, das hieß Pietro Paolo Drei als Soprastante und Bernini als Architekt, für diese weder Marmor annehmen noch weggeben¹¹³. Ohne die Zustimmung Spadas konnten demnach Marmor geringer Qualität nicht ohne weiteres zurückgewiesen werden, Lagerbestände nicht verkauft, neue Bestände nicht angeschafft werden. Sowohl bei den früheren wie bei den späteren Aufträgen waren es entweder Bernini als Architekt oder Andrea Ghetti als Economo der Fabbrica, die für die Verträge und damit indirekt für die Höhe der Kosten verantwortlich zeichneten. Nun fungierte Spada als Kontrollinstanz gegenüber der Verwaltung und dem Finanzgebaren der Fabbrica¹¹⁴.

Noch weitreichender war die Tätigkeit Spadas bei den Stuck- und Mosaikarbeiten. Er wählte die Bildhauer für die Stuckfiguren aus, bestimmte vermutlich auch die Themen und Attribute der Figuren und ging die Verträge mit den einzelnen Bildhauern ein. Er schloß den Vertrag mit dem Stukkateur, der zwar nach den Vorlagen Berninis arbeiten, jedoch bei abweichenden Arbeiten den Weisungen Spadas untergeordnet sein sollte. Er kümmerte sich um die Herstellung und Qualität der Mosaiksteine und möglicherweise gingen auch die Themen und Darstellungen der geplanten Mosaikbilder auf seine Vorschläge zurück.

ste Angebot auswählte, erlitt er mehrmals Schiffbruch. Auch später unter Alexander VII. nahm Spada – wenngleich weniger einflußreich – an den Sitzungen der Fabbrica teil. Beim Bau der Kolonnaden kritisierte er die Mißorganisation und versuchte die Kosten zu dämpfen. Auch bei den Verhandlungen über die Bezahlung Berninis machte er das niedrigste Angebot. Im Grunde war ihm eine höchst undankbare Rolle aufgebürdet. Er gehörte nicht zum Verwaltungsapparat der Fabbrica sondern war, wie er einmal in einem Verteidigungsbrief schrieb, vom Papst persönlich mit dieser Aufgabe betraut worden; vgl. Güthlein I, S. 226. Sicher wurde er als Spitzel und lästige Kontrolle empfunden; die Gegnerschaft zu Bernini war gleichsam vorprogrammiert.

110 Als Indiz dafür kann der größere Umfang der Dekrete gelten, die während des Pontifikats Innozenz' X. beinahe Sitzungsprotokollen gleichkommen.

111 Man stellt fest, daß Entwürfe, die vom Papst bereits gebilligt waren, abgeändert wurden und zwar in eine Richtung, die weniger den einzelnen Papst, sondern Kontinuität und Tradition der Ausstattung von St. Peter betonten. Das Barberini-Wappen am Baldachin wurde weggelassen; das Chigi-Wappen über der Cathedra wurde aufgegeben und die Taube angebracht, wie sie schon vorher bei der Taufkapelle zu sehen gewesen war.

112 Heimbürger Ravalli S. 197.

113 Dekret vom 2. 7. 1646, vgl. Anm. 43.

114 Im Laufe der Jahre schwächte sich sein Einfluß wieder ab. Da er bei Materialien wie Marmor und Mosaiksteine grundsätzlich das billig-

ANHANG 1

Rechnung des Malers Guidobaldo Abbatini
für die originalgroßen Modelle
zur Pilasterdekoration

RFSP 1. P. S. 4 Vol. 24 f. 113–113 v (nicht datiert, die Zahlungen erfolgten im November 1645 und Januar 1646)

Conto di Guid Ubaldo Abbatini con la Reverenda Fabbrica di San Pietro per fattura, e spese fatte in dipingere li dui Pilastri Modelli, finti di Pietre mischie nella Chiesa di S. Pietro e Prima

Per fattura dello scorniciamento di chiaro scuro fatta nel Pilastro posto a mano dritto entrando in Chiesa col suo membretto scudi 8
E più per fattura di haver finto di marmo svenato il listello intorno a detto Pilastro, e membretto scudi 3
E più per Pietre mischie fintovi di Porta Santa, giallo brecciato, e verde fatte in detto Pilastro, e membrette scudi 10
E più per fattura di dui Colombe in Campo rosso scudi 2
E più per fattura di dui Teste di Pontifici in ovato con sue lettere, e palme dalle bande scudi 4
E più per fattura di sei putti finti di marmo bianco scudi 18
E più per fattura d'havere intagliato il Cornicione e fattovi tre Gigli nel fregio scudi 4

scudi 49

Per fattura, e spese fatte nell'altro Pilastro posto a mano manca, entrando in Chiesa e prima

Per fattura dello scorniciamento di chiaro scuro fatta nel detto Pilastro con suo membretto scudi 10
E più per fattura di haver finto di marmo svenato il listello intorno a detto Pilastro, e membretto scudi 3
E più per fattura di pietre mischie finte di marmo brecciato giallo, verdi, e miscbio di francia in detto Pilastro e membretto scudi 10
E più per fattura di un Arme di Nostro Signore finta di marmo in capo a detto Pilastro scudi 4
E più per fattura un regno con le chiavi finto di marmo a piedi a detto Pilastro scudi 1,50
E più per fattura di un putto finto di marmo bianco che tiene una palma per mano scudi 3
E più per fattura d'havere intagliato il Cornicione, e fattovi tre Gigli nel fregio scudi 4

scudi 35,50

E più per spese fatte in Colla, Gesso, Colori, e macinature, e simili per servitio di detti dui pilastri scudi 10

scudi 94,50

ANHANG 2

Ausschreibung für die Lieferung
des Marmors

RFSP 2. P. Ser. Arm. Vol. 310 f. 296–296 v (nicht datiert, das darauf antwortende Angebot von Francesco Bonanni auf dem gleichen Blatt trägt das Datum 14. Oktober 1646)

Nota delli marmi bianchi statuali dove vanno scolpiti l'Intagli con la misura della Canna d'Architetto di Roma.

E prima pezzi numero quarant'otto alti l'uno palmi dieci, e tre quarti larghi palmi sei e tre quarti grossi palmi 2 3/4 dico due e tre quarti.

Pezzi numero ventiquattro alti l'uno palmi 7 2/3 dico sette e due terzi larghi palmi sei e tre quarti grossi palmi due e tre quarti.

Detti marmi vogliono essere non solo di pulvaccio statuare senza peli, e senza macchie di consideratione, e di pasta buona da lavorare conforme la mostra che li sarà data.

Se devono consignare scaricati sopra la ripa di Roma e farli misurare dal soprastante della fabrica.

Nota delli marmi ordinarij per lavorar di quadro.

Pezzi numero duicento in circa alti l'uno palmi dodici larghi palmi quatro, e un terzo, grossi palmi uno e tre quatri.

Detti marmi vogliono essere di buona pasta uniti senza peli, ò versi di bianchezza tra' li marmi ordinarij li più chiari, e sopra tutto, che siano marmi vivi conforme la mostra che li sarà data.

Le sopradetti marmi si devono consignare, e misurare come sopra.

E se nel cavare ne verà alcuno di Misura minore cioè di lunghezza di palmi sette in' otto di larghezza come vengono o' più, o' meno, purchè sia della medesima pasta da lavorare di quadro anco questi si piglieranno.

Chi vorrà attendere al provvedimento di detti marmi dovrà mandar pollizza sigillata in mano di Monsignore Virgilio Spada elemosiniere di Sua Santità, quali si conservaranno per aprirsi, havuti che haveranno tutt'altre di chi vorrà provvedere, e si contrattarà con chi farà meglio conditione mentre i marmi siano di quella pasta conforme la mostra, che sarà nelle mani del medesimo.

ANHANG 3

Kauf und Lieferung des Marmors

Vertrag mit Oratio Damerino da Ponte vom 27. Oktober 1646, ASR Archivio 30, Officio 38, Roverius Paulus 1646, f. 117–118 v, Kopie in Italienisch f. 119, f. 119 v, f. 168

(f. 119)

Capitoli stabiliti trà la Reverenda Fabbrica di S. Pietro mediante la persona di Monsignore Virgilio Spada deputato a ciò dall' Eminentissimo Signore Cardinale Lanti, e maestro Oratio Damerini da Ponte assigna

per li marmi statuarij et ordinarij per bisogno della medesima fabrica per ordine dell' ornato che si fa di presente nelle prime sei capelle di detta chiesa.

In prima si oblige detto maestro oratio di dare posti in Roma settantadue pezzi di marmo statuare, o' più o' meno secondo che se gl' ordinarà, alto l'uno palmi sette romani, larghi palmi sette, grossi palmi uno e mezzo à tutte sue spese di cavatura, portatura, e scaricatura à Ripa grande nel luogo dove si è solito scaricare simile Pietre.

2. Si oblige che detti marmi siano bianchi, belli senza peli e senza macchie di consideratione e di pasta buona da lavorare conforme alla mostra che si è convenuto e della quale ne resta un pezzo in mano di ca da una parte.

3. Che di mano in mano che si scaricano debbano essere riconosciuti dall' Architetto di detta fabrica al giudizio del quale si debba stare se siano delle misure, qualità della mostra, e conforme si è di sopra detto, e non approvandosi dal detto Architetto s'intendino restar ivi per conto di detto maestro Oratio.

4. Si oblige parimente di cominciare à mandare detti marmi intermine di doi mesi, e d'averne mandato almeno una barcata dentro detto tempo, e di darli mandati tutti in termine d'un anno altrimenti possono i Ministri della fabrica provvedere altrove à tutte spese di maestro Oratio.

(f. 119v)

5. Parimente il detto maestro si oblige mandare altri pezzi cento cinquanta più o' meno secondo che se gl' ordinarà di marmi ordinarij alti palmi 12, grossi palmi uno, e due terzi, larghi palmi due, e tre quarti conforme la mostra che parimente si è concordata della quale ne resta un pezzo in mano dell' una, e dell' altra parte.

6. Quali pezzi cento cinquanta più o' meno si oblige darli della qualità e' bontà, e con i medesimi patti, e conditioni, e nel medesimo tempo che si è detto di sopra dei statuarij.

7. Et oltre i cento cinquanta pezzi si oblige dare tanti altri pezzi di simili marmi ordinarij quanti bisogneranno, e conforme che se gl' ordinaranno purchè non passino due carrettate l'uno, ne meno d'una mezza carrettata mentre sia in Longhezza non meno di sette palmi con le medesimi patti, e conditioni, e della medesima bontà, e qualità, e nel medesimo corso di tempo conforme gl'altri detti di sopra.

8. Et all' incontro il detto Monsignore oblige la detta fabrica e suoi ministri à pagare al detto maestro oratio scudi undici moneta la Carrettata per li marmi statuali e scudi nove moneta la Carrettata per li marmi ordinarij qui in Roma liberamente e senza eccezione alcuna scaricati et accettati come sopra, intendendosi per carrettata palmi trenta di Roma riquadrati.

9. Promette parimente il detto Monsignore di farli pagare anticipante per cavare, e mandare i detti marmi statuali, et ordinarij scudi cinquecento moneta Romana in Fiorenza con questo che nell' atto dello sforzo della moneta dij sigurtà in fiorenza à satisfatione dell' Eminentissimo Signore Cardinale Lanti, ò di chi lui ordinarà oltre un' altra sigurtà

(f. 168)

che dovrà p.a (sic) dare in Roma per l'adimpimento di tutte le sudette cose e sequenti.

10. E quando havrà consegnati in Roma tanti marmi statuali et ordinarij che importino li scudi cinquecento, dovrà la Reverenda Fabrica pagarli in avvenire il prezzo di quelli che portarà di poi di mano in mano che li consegnerà à Ripa, ritenendo però la Reverenda Fabrica in mani per maggior sua sicurezza dell' adimpimento totale la decima parte dell' importanza del prezzo dei marmi che consegnerà qual residuo dovrà la Reverenda Fabrica pagarlo in fine del trasporto di tutta la quantità ordinata e che si ordinerà.

11. Che sia lecito à Monsignore sudetto di amettere alle due terze parte di questo contratto, uno ò più persone per i medesimi prezzi, e conditioni, mentre però siegua detta amissione in termine di due mesi prossimi quale debba esser notificata al detto Maestro Oratio almeno con semplice l.ra (sic), mà passato i due mesi come detta, e non essendo amesso altro à parte s'intenda appartenere tutto questo contratto unicamente al detto Maestro Oratio, e egli solo esser obligato a tutto.

12. Mà se si amettesse altrò, ò altri come sopra e nel tempo come sopra per le due terzi parti, ò per altra parte minore delle due terze parti, resti disobligato il detto Maestro Oratio per quella rata che sarà data ad altri, e resti obligato come sopra solamente alla rata che sarà rimasta a lui, non disobligandolo però del dare condotti i marmi nelli tempi sudetti per la quantità come sopra prescritti.

13. Promette parimente Monsignore che per detti marmi il detto maestro Oratio non sarà forzato à pagare la dogana di Ripa ne altra gravezza in questa Città di Roma.

Vertrag mit Alessandro Loreto und Domenico Marcone vom 15. März 1647, ASR Archivio 30, Officio 38, Roverius Paulus 1647, f. 108–109v, f. 144–144v

(f. 108)

... In prima li detti Maestro Alessandro Loreto, et Maestro Domenico Marcone s' obligano di dare posti in Roma settanta pezzi di marmo statuali alti l'uno palmi sette Romani, larghi palmi sei, e' tre quarti, grossi palmi uno, e' mezzo a tutte loro spese cosi di cavatura, portatura, e' scaricatura sino che siano sopra la Ripa grande del Tevere nel luogo, dove è solito scaricarsi simili pietre.

(f. 144v)

... In oltre promettano detti Loreto, e' Marcone fare portare, e' scaricare come sopra altri sei pezzi di marmo bianco statuare ò ordinario come ordinarà l'Architetto di detta fabrica per fare l'Armae di Nostro Signore di Longhezza di palmi dodici e' della larghezza, e' grossezza che gli sarà ordinata, et per il prezzo che dichiarerà detto Monsignore Illustrissimo Franzone al quale totalmente si rimettono, e' che questi si facciano scaricare dalla fabrica.

ANHANG 4

Die Mitarbeiter bei den Pilasterreliefs

Von den monatlichen Zahlungsanweisungen an die Künstler werden jeweils nur die wiedergegeben, die den Beginn und das Ende der Beschäftigung anzeigen oder zusätzliche Informationen beinhalten. Die beteiligten Künstler werden chronologisch nach dem Beginn ihrer Mitarbeit aufgelistet. RFSP I.P. S. 4 Vol. 25 (Da die Monatslisten vom 3.1.1648, vom 27.8.1648 und vom 28.4.1649 fehlen, wurden die Zahlungen hier aus der Kopie der Monatslisten ergänzt, I.P. Ser. Arm. Vol. 277 S. 216–217, S. 243–244, S. 256)

Giacomo Balsimelli, Zahlungen vom 17.9.1646 bis 27.8.1648: 17.9.1646: A Jacomo Balsimelli s venti moneta a Conto delli bassirielievi che vanno nell'Incrostatura delli Pilastri, et se conto novo, s 20 (f. 275v).

27.10.1646: *Al S. Jacomo Balsimelli s quindici moneta oltre a s 25 havuti à conto delle Putti che tengono le Chiavi, e Regno, s 15 (f. 280 v).*

3.2.1648: *Al S. Jacomo Balsimelli s settanta sette di moneta oltre s 415 havuti quelli fanno s 492 sono per intero pagamento di tre pezzi di bassirilievi cioè doi che tengono la medaglia et uno il regno con sue palme e doi altri pezzi dove e solo un angetto che tien palma e corona, s 77 (f. 368 v).*

4.3.1648: *Al S. Jacomo Balsimelli s cento vinti moneta per saldo et Intero pagamento di doi putti di marmo che tengono la spada e libro, s 120 (f. 374 v).*

27.8.1648: *Al S. Giacomo Balsimelli s 50 moneta oltre s 80 havuti sono per compimento di s 130 per saldo, et intero pagamento d'un bassorilievo di doi putti che reggono la medaglia che ha fatto, s 50 (Kopie der Monatslisten S. 243).*

Niccolo Sale, Zahlungen vom 3.1.1647 bis 23.1.1649:

3.1.1647: *A Nicolo Sale s quindici moneta à conto delle Colombe di marmo che detto fa per la Cappella di S. Bastiano per Incrostatura, s 15 (f. 292 v).*

27.7.1647: *A Nicolo Sale s otto moneta per haver fatto il modello in grande della Colomba e formatolo di gesso e gettatone sei pedane a 6 maestri acciaio le faccino simile, s 8 (f. 333 v).*

3.2.1648: *Al detto (Nicolo Sale) s tredici b 20 per haver fatto 4 modelli grandi di 4 palme come nella lista del S. Cavaliere Bernini, s 13 b 20 (f. 368 v).*

30.9.1648: *A Monsù Nicolo Sale s cento cinquanta otto di moneta oltre a s 360 havuti sono per compimento di s 518 quelli sono per prezzo e saldo di 4 bassirilievi cioè tre con le medaglie et uno con le Chiave e doi palme, s 158 (f. 409 v).*

23.1.1649: *Al S. Nicolo Sale s ottanta moneta oltre a s 50 havuti che assieme fanno s 130 et sono per resto, e saldo d'un bassorilievo che tengono la medaglia, s 80 (f. 426 v).*

Monsù Remigio/Carlo Malavista, Zahlungen vom 6.2.1647 bis 28.4.1649:

6.2.1647: *A Monsù Remigio scultore s venti moneta a conto de doi Putti che fà per l'incrostatura come sopra, s 20 (f. 296 v).*

13.4.1647: *A Monsù Remigio scultore s sei moneta oltre a s 20 havuti à Conto de bassorilievo che fà come sopra e per lui à Giuseppe Drei, s 6 (f. 310 v).*

25.5.1647: *A Carlo Malavista s vinti moneta oltre s 26 havuti assieme con Monsù Remigio a conto del bassorilievo che fà, s 20 (f. 317 v).*

27.6.1647: *A Carlo Malavista s quindici oltre s 46 havuti a Conto delli doi Putti di marmo che fà come sopra, s 15 (f. 326).*

30.7.1648: *Al S. Carlo Malavista s trentuno moneta oltre à s 219 havuti sono per resto de s 250 per dui pezzi de bassirilievi uno che regge la medaglia et l'altro le chiave, et Il regno, s 31 (f. 404 v).*

5.12.1648: *A Carlo Malavista s cinquantacinque moneta oltre à s 65 havuti fanno la somma di s 120 che sono per saldo et intero pagamento d'un pezzo di bassorilievo che tiene il libro e la spada, s 55 (f. 421 v).*

28.4.1649: *Al S. Carlo Malavista s 40 moneta oltre s 90 havuti e sono per resto di s 130 per un bassorilievo con la Medaglia, s 40 (Kopie der Monatslisten S. 256).*

Lorenzo Chiano, Zahlungen vom 28.3.1647 bis 2.4.1648:

28.3.1647: *A Lorenzo Chiano s dieci di moneta a conto delle Colombe di marmo che detto fà et è conto nuovo, s 10 (f. 303).*

2.4.1648: *A Lorenzo Chiano s dieci moneta oltre a s 40 havuti per compimento di s 50 per 4 Colombe con ramo d'olivo di Verde antico, e 2 altre Colombe refatte confermo al modello dato li del S. Bernino, s. 10 (f. 381).*

Giov. Batta Morelli, Zahlungen vom 28.3.1647 bis 30.7.1648:
28.3.1647: *Al detto (Giov. Batta Morelli) s venti moneta a conto del bassorilievo di marmo che fà per l'incrostatura, s 20 (f. 302 v).*

30.7.1648: *Al S. Gio. Batta Morelli s centotrenta moneta oltre à s 370 havuti per resto de s 500 per quattro pezzi de bassirilievi cioè doi che tengono le chiave et altri doi che reggono le medaglie, s 130 (f. 404 v).*

Francesco Baratta, Zahlungen vom 13.4.1647 bis 3.2.1648:

13.4.1647: *A Francesco Baratta s trenta moneta à Conto del bassorilievo come sopra, s 30 (f. 310 v).*

3.2.1648: *Al S. Francesco Baratta s novanta cinque moneta oltre s 305 havuti che fanno s 400 sono per intero pagamento di 3 pezzi di bassirilievi cioè 2 che tengono la medaglia con sue palme et uno che regge il regno e chiavi, s 95 (f. 368 v).*

Dekret vom 10.3.1648: *Francisco Baratta scultore solidari computa eius operum habito respectu ad incisiones quas preter alios fecit circa effigies summorum Pontificum solidentur ut factum fuit cum aliis (1.P. S. 3 Vol. 162 f. 124).*

Giov. Maria Baratta, Zahlungen vom 13.4.1647 bis 3.2.1648:

13.4.1647: *A Gio. Maria Baratta s venti moneta à Conto del bassorilievo come sopra, s 20 (f. 310 v).*

3.2.1648: *Al S. Gio. Maria Baratta s sessanta doi moneta oltre s 210 havuti fanno s 272 quelli sono per intero pagamento di doi pezzi di bassirilievi che tutti doi tengono le medaglie con sue palme, s 62 (f. 369).*

Niccolo Menghini, Zahlungen vom 25.5.1647 bis 23.1.1649:

25.5.1647: *A Nicola Menghini s Cinquanta moneta a conto della statua di stucco che detto fa alla Cappella della Presentazione della Madonna, s 50 (f. 316, vgl. Enggass S. 101; die folgenden, regelmäßigen Akontozahlungen an Menghini enthalten auch die Gelder für die Pilasterreliefs).*

23.1.1649: *Al S. Nicolo Menghini s cento novant otto di moneta oltre a s 390 havuti che assieme fanno s 588 quali sono per resto e saldo delle doi figure di stucco et tre bassirilievi con doi palme, s 198 (f. 426 v, vgl. Enggass S. 101).*

Matteo Bonacelli, Zahlungen vom 25.5.1647 bis 7.11.1648:

25.5.1647: *A Matteo Bonacelli s cinquanta moneta a conto d'un bassorilievo che fà per li Pilastrì delle Incrostature, s 50 (f. 317 v).*

7.11.1648: *Al S. Matteo Bonacelli scultore s doicento deciotto moneta oltre a s 550 havuti sono per resto di s 768 che importano sei pezzi di bassirilievi e doi palme da lui fatte, s 218 (f. 415 v).*

Claude Poussin, Zahlungen vom 25.5.1647 bis 30.9.1648:

25.5.1647: *A Monsù Claudio scultore s cinquanta moneta a conto some sopra, s 50 (f. 317 v).*

30.9.1648: *A Monsù Claudio s cento settant' otto moneta che con altri s 460 havuti sono il Compimento di s 638, e sono per resto, e saldo di cinque pezzi di bassirilievi di marmo cioè tre con le medaglie e doi con il regno e chiave e doi palme da lui fatte, s 178 (f. 409 v).*

Monsù Adamo, Zahlungen vom 25.5.1647 bis 3.2.1648:
25.5.1647: *A Adamo Scultore s quaranta moneta a conto come sopra, s 40 (f. 317v).*
3.2.1648: *A Monsù Adamo s trenta sei moneta oltre s 220 havuti fanno s 256 che sono per intero pagamento di doi pezzi di bassirilievi uno di quelli che tengono la Medaglia con palme e l'altro con regno, e chiave, s 36 (f. 368v).*

Lazzaro Morelli, Zahlungen vom 27.6.1647 bis 30.9.1648:
27.6.1647: *A Lazzaro Morelli s trenta a conto delli Putti di marmo, s 30 (f. 327).*
30.9.1648: *Al S. Lazzaro Morello s cento novanta cinque oltre s 315 havuti quelli sono per prezzo, e saldo di 4 pezzi di bassirilievi cioè tre con le medaglie et uno con le Chiavi, s 195 (f. 409v).*

Fausto Vincentio, Zahlungen vom 27.6.1647 bis 4.3.1648:
27.6.1647: *A Fausto Vincentij s vinti moneta a conto de Putti di marmo, s 20 (f. 327).*
7.11.1647: *A Fausto Vincentij s vinti moneta oltre à s 80 havuti et sono per intero pagamento delli doi Putti che detto ha fatto del bassorilievo, s 20 (f. 352v).*
4.3.1648: *Al S. Fausto Vincentij s vinti moneta oltre à s 40 havuti, et sono per compimento di s 60 per saldo d'un putto dalui fatto che tien la spada, et cartello, s 20 (f. 374v).*

Domenico de Rossi, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 30.9.1648:
27.7.1647: *A Domenico Fevizzano s trenta moneta a conto come sopra, s 30 (f. 332v).*
30.9.1648: *Al S. Domenico Fevizzano s cento quaranta moneta oltre altri s 370 havuti sono per compimento di s 510 quelli sono per prezzo, e saldo di 4 pezzi di bassirilievi cioè tre con le medaglie, et uno con le chiavi, s 140 (f. 409v).*

Domenico Prestinaro, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 3.2.1648:
27.7.1647: *A Domenico Prestinaro s venti moneta come sopra, s 20 (f. 332v).*
3.2.1648: *Al S. Domenico Prestinaro s dieci moneta oltre s 120 havuti fanno s cento trenta sono per intero pagamento d'un pezzo di bassorilievo che tiene la medaglia senza haverci fatto le sue palme, s 10 (f. 368v).*

Antonio Raggi, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 30.7.1648:
27.7.1647: *A Antonio Raggi s trenta moneta a conto del bassorilievo come sopra, s 30 (f. 332v).*
3.2.1648: *Al S. Antonio Raggi s cento novanta di moneta oltre s 180 havuti fanno s 370 quelli sono per intero pagamento di 3 bassirilievi cioè doi che tengono il regno e le Chiave et uno che tiene la medaglia, s 190 (f. 368v).*
30.7.1648: *Al S. Antonio Raggi s cinquantacinque moneta oltre à s 75 havuti sono per resto di s 130 per un' bassorilievo fatto che tiene le medaglie, s. 55 (f. 404v).*

Bartolomeo Cennini, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 7.11.1648:
27.7.1647: *A Bartolomeo Cennini s trenta moneta a conto come sopra, s 30 (f. 332v).*
7.11.1648: *Al S. Bartolomeo Cennini s trentacinque moneta oltre s 345 havuti che fanno la somma de s 380 quelli sono per resto, e saldo di tre pezzi di bassirilievi fatti come sopra, s 35 (f. 415v).*

Giovanni Lazzoni, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 30.9.1648:
27.7.1647: *A Giovanni Lazzoni s trenta moneta a conto come sopra, s 30 (f. 332v).*
30.9.1648: *Al S. Giovanni Lazzoni s sessantacinque di moneta oltre s 305 havuti che sono per il compimento di s 370 per prezzo e saldo di 3 pezzi di bassorilievi cioè uno con la medaglia e 2 con le Chiavi, s 65 (f. 410).*

Baldassare Mari, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 30.7.1648:
27.7.1647: *A Baldassare s trenta moneta a conto come sopra, s 30 (f. 332v).*
30.7.1648: *Al S. Baltassar Mari s cento trenta moneta oltre à s 300 havuti et sono per resto di s 430 che importano 4 pezzi di bassirilievi che detto ha fatto cioè un' Pilastro intero, et un pezzo di quelli che tengono la Coron' e Palma, s 130 (f. 404v).*

Orfeo Boselli, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 3.2.1648:
27.7.1647: *A Ninfeo s trenta moneta a Conto del bassorilievo che fa, s 30 (f. 333).*
3.2.1648: *Al S. Orfeo Buselli s vinti moneta oltre s 110 havuti fanno s 130 moneta sono per intero pagamento d'un pezzo di bassorilievo che tiene la medaglia non havendo perciò fatto l'intaglio ne le palme, s 20 (f. 369).*

Giacomo Antonio Fancelli, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 30.9.1648:
27.7.1647: *A Jacomo Antonio Fancelli s vinti moneta a conto come sopra, s 20 (f. 333).*
30.9.1648: *Al S. Jacomo Antonio Fancelli s novanta moneta oltre s 300 havuti sono per il Compimento di s 390 quelli sono per prezzo e saldo di tre pezzi di bassirilievi cioè doi con le medaglie et uno col regno, e chiave, e doi palme, s 90 (f. 409v).*

Cosimo Fancelli, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 30.9.1648:
27.7.1647: *A Cosimo Fancelli s vinti moneta a conto come sopra, s 20 (f. 333).*
30.9.1648: *Al S. Cosimo Fancelli s novanta quattro di moneta oltre s dugento novanta havuti sono per compimento di s 384 per resto e saldo di tre bassirilievi cioè doi con le medaglie et uno con le Chiave, et una palma, s 94 (f. 409v).*

Giuliano Giuliani, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 7.11.1647:
27.7.1647: *A Giuliano Giuliani s venti moneta a conto come sopra, s 20 (f. 333).*
7.11.1647: *A Giuliano Giuliani s dieci moneta oltre à s 40 havuti per saldo d'un altro putto some sopra, s 10 (f. 353).*

Marcantonio Canino, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 2.7.1648:
27.7.1647: *A Marcantonio Canino s vinti moneta a conto some sopra, s 20 (f. 333).*
7.11.1647: *A Marcantonio Canino s dieci moneta oltre à s 40 per saldo d'un putto di bassorilievo, s 10 (f. 353).*
2.7.1648: *Al S. Marcantonio Canini s venticinque moneta oltre a s 30 havuti sono per Intero pagamento d'un Putto di marmo fatto che tiene spada e libro, s 25 (f. 399).*

Clemente Giovanozzi, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 2.4.1648:
27.7.1647: *A Clemente Giovanozzi s venti moneta a conto come sopra, s 20 (f. 333).*

2.4.1648: *Al S. Clemente Giovanozzi s dieci moneta oltre à s 40 havuti per resto di s 50 per un Putto di marmo fatto come sopra, s 10 (f. 380 v).*

Giovan Batta Bazzi, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 4.3.1648:
27.7.1647: *A Giovan Batta Bazzi s quindici moneta a conto come sopra e per lui a Giuseppe Drei, s 15 (f. 333).*

4.3.1648: *Al S. Gio Batta Bazzi s dieci moneta oltre à s 40 havuti sono per compimento di s 50 per Intero pagamento di un Putto di marmo fatto dalui, s 10 (f. 375).*

Martino Antonio Bolgi, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 2.7.1648:

27.7.1647: *A Martino Antonio Bolgi s vinti moneta a conto come sopra, s 20 (f. 333).*

3.1.1648: *A Martino Antonio Bolgi s dieci moneta oltre a s 40 havuti per saldo di un putto, s 10 (Kopie der Monatslisten S. 217).*

2.7.1648: *Al S. Martino Antonio Bolci s vinti moneta oltre a s 30 havuti per intero pagamento d'un Putto di marmo dalui fatto che tien la spada, et il libro, s 20 (f. 399).*

Carlo Napolitano, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 3.1.1648:

27.7.1647: *A Carlo Napolitano s dieci moneta come sopra, s 10 (f. 333).*

3.1.1648: *A Carlo Napolitano s dieci moneta oltre à s 40 havuti sono per resto di s 50 per un putto di marmo fatto, s 10 (Kopie der Monatslisten S. 216).*

Niccolo Gordier, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 3.6.1648:

27.7.1647: *A Nicolo Cordier s dieci moneta a conto come sopra, s 10 (f. 333).*

3.6.1648: *A Niccolo Cordier s sei moneta oltre a s 44 havuti per resto di s 50 per intero pagamento d'un putto come sopra e per lui à Giuseppe Drei, s 6 (f. 392 v).*

Francesco de Rossi, Zahlungen vom 27.7.1647 bis 30.7.1648:

27.7.1647: *A Francesco Favizzani s vinti moneta a conto come sopra, s 20 (f. 333).*

30.7.1648: *A Francesco Favizzano e per lui à Giuseppe Drei fatto s 80 moneta oltre à s 300 havuti sono per resto di s 380 per tanti che importa un Pilastro di Incrostatura da lui fatto confermo la lista del S. Architetto, s 80 (f. 404a verso).*

Girolamo Lucenti, Zahlungen vom 28.8.1647 bis 2.4.1648:

28.8.1647: *A Girolamo Lucenti s dieci moneta a conto del bassorilievo, s 10 (f. 339 v).*

2.4.1648: *Al S. Gerolamo Lucenti s dodici moneta oltre à s 38 havuti sono per resto di s 50 per un Putto di marmo fatto che tiene le Palme, s 12 (f. 380 v).*

Francesco Pierazzi, Zahlungen vom 28.9.1647 bis 2.7.1648:

28.9.1647: *Al S. Francesco Pierazzi s vinti moneta a Conto del bassorilievo che fà, s 20 (f. 345 v).*

2.7.1648: *Al S. Francesco Pierazzi s venti moneta oltre a s 130 havuti per Intero pagamento di tre Putti di marmo dalui fatti che tengono palme, e libri, s 20 (f. 399).*

Monsù Giovanni de Campi, Zahlungen vom 28.9.1647 bis 3.6.1648:

28.9.1647: *A Monsù Giovanni de Campi s venti moneta Conto come sopra, s 20 (f. 345 v).*

3.6.1648: *Al S. Gio Campo e per lui à Giuseppe Drei fattore s venti moneta oltre a s 30 havuti per compimento di s 50 per la manifattura d'un Putto di marmo che tiene Palma e Corona fatto da lui, s 20 (f. 392 v).*

Alessandro Renaldini, Zahlungen vom 7.11.1647 bis 27.8.1648:

7.11.1647: *A Alessandro Renaldini s dieci moneta a Conto del bassorilievo che fa come sopra, s 10 (f. 353 v).*

3.12.1647: *A Alessandro Renaldini s quindici moneta a conto come sopra, s 15 (f. 359).*

4.3.1648: *Al S. Alessandro Renaldini s vinti moneta oltre ad altri s 40 havuti sono per compimento di s 60 per saldo d'un putto di marmo dalui fatto che tien Il libro, e spada, s 20 (f. 375).*

27.8.1648: *Al S. Alessandro Renaldini s 50 moneta oltre s 80 havuti sono per compimento di s 130 per intero pagamento d'un bassorilievo di doi putti che reggono la medaglia, s 50 (Kopie der Monatslisten S. 243).*

Belardino Quadri, Zahlungen vom 3.12.1647 bis 2.5.1648:

3.12.1647: *A Belardino Quadri s quindici moneta oltre s 15 havuti come sopra, s 15 (f. 359).*

2.5.1648: *A Belardino Quadri s quindici moneta per resto di s 60 per un putto di marmo fatto da lui, s 15 (f. 388 v).*

Ercole Ferrata, Zahlungen vom 3.12.1647 bis 23.1.1649:

3.12.1647: *Ad Ercole Ferrata s vinti di moneta a conto come sopra, s 20 (f. 359).*

30.9.1648: *Al S. Ercole Ferrata s cento cinquanta cinque di moneta oltre à s 215 havuti che sono in tutto s 370 per prezzo e saldo di 3 pezzi di bassirilievi cioè uno con la medaglia e doi con le chiavi, s 155 (f. 410).*

23.1.1649: *Al S. Ercole Ferrata s settantacinque di moneta oltre s 55 havuti che assieme fanno s 130 quali sono per resto e saldo d'un bassorilievo con la medaglia come sopra, s 75 (f. 426 v).*

Giuseppe Peroni, Zahlungen vom 3.1.1648 bis 2.7.1648:

3.1.1648: *A Giuseppe Perone s dieci moneta a Conto del Bassorilievo di marmo che fà, s 10 (Kopie der Monatslisten S. 217).*

2.7.1648: *Al S. Giuseppe Perone s trenta moneta oltre a s 100 havuti sono per saldo e intero pagamento d'un bassorilievo fatto che sono doi putti che reggono la medaglia e per lui al S. Pietropaolo Drei, s 30 (f. 399).*

Cosimo Fanzago, Zahlungen vom 4.3.1648 bis 28.4.1649:

4.3.1648: *Al S. Cosimo Scultore s cinquanta moneta a Conto di tre pezzi di bassirilievi, s 50 (f. 375 v).*

28.4.1649: *Al S. Cavaliere Cosmo s 52 b 50 moneta oltre 300 havuti, et altri s 27 b 50 moneta pagatali parti per allustrar un bassorilievo, et marmi havuti della fabbrica che sono per resto di s 380 moneta, s 52,50 (Kopie der Monatslisten S. 256).*

Michel Anguier, Zahlungen vom 4.3.1648 bis 30.7.1648:

4.3.1648: *A Monsù Michel Anguer s vinti moneta acconto come sopra, s 20 (f. 375 v).*

30.7.1648: *Al S. Michel Anger s venticinque moneta oltre a s 100 havuti sono per resto di s 130 per un' bassorilievo fatto dalui che regge la medaglia, s 25 (f. 404v).*

Andrea Bolgi, Zahlungsanweisung am 2. 5. 1648:

2. 5. 1648: *Al S. Andrea Bolci s venticinque moneta à conto di tre bassirilievi che fà per le sei Cappelle, s 25 (f. 389).*

Dekret vom 10. 3. 1648: *Andreae Bolgio sculptori in Congregatione presenti fuit perficus terminus sex mensium ad perficiendum et totalem complendum duo ex ... sibi assignatis* (RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 124).

Dekret vom 16. 11. 1648: *Andreae Bolgio sculptori denovo Sc. 200 ad bonum cpmputum sculpturarum quas inchoavit* (RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 136).

Dekret vom 5. 12. 1648: *Rpd Spada retulit mentem Santissimi esse quod duae statuae factae per Andream Bolgium supra Arcum Capellae Cathedrae Divi Petri amoveantur et penitus tollantur; et Sacra Congregatio in exequititone mentis suae sancitatis ita fieri mandavit* (RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 138, vgl. Enggass S. 99).

Dekret vom 27. 1. 1649: *Sacra Congregatio mandavit Rpd Fransone ut videat An (sic) Andreas Bolgius incumbat perfectioni operum ab eo inchoatorum, et quatenus sibi videatus negligenter circa ea se gessisse, tolli faciat marmoreos Lapides inchoatos penes iam existentes, et alievi alteri sculptori eius arbitrio perficient assignet.* (Einfügung) *Sculptores ad perficiendum nominati fuerunt Claudius Gallus, Matthens Bonacellus, Antonius Raggius Hercules Ferratus* (RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 142).

Dekret vom 14. 6. 1649: *Andrea Bolgio mandari sibi satisfere de pretio sculpturarum per eum factarum pro ornato unius ex Cappellis S. Petri ad rationem Sc. 500 iuxta tractatum cum eo habitum solvantur. Eri in totum pro hoc opere Sc. 400 et detracto eo quod habuit ad bonum computum fiat ei mandatum* (RFSP 1. P. S. 3 Vol. 162 f. 152v).

Gervasio de Rouet, Zahlungen vom 3. 6. 1648 bis 30. 9. 1648:

3. 6. 1648: *A Monsù Gervasio s quindici moneta a Conto d'un bassorilievo, s 15 (f. 392v).*

30. 9. 1648: *A Monsù Gervasio s cinquanta moneta oltre s 80 havuti sono per compimento di s 130 per prezzo, e saldo d'un bassorilievo con la medaglia come sopra, s 50 (f. 410).*

ABKÜRZUNGEN:

s = scudo

b = baioccho

VERZEICHNIS DER ARCHIVE

Rom, Archivio della Reverenda Fabbrica di S. Pietro; abgekürzt: RFSP

Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana; abgekürzt: Bibl. Vat.

Rom, Archivio di Stato; abgekürzt: ASR

ABGEKÜRZT ZITIERTE LITERATUR

- Ausstellungskatalog von Princeton *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der bildenden Künste Leipzig, Princeton 1981.*
- Baglione Giovanni BAGLIONE, *Le nove chiese di Roma*, Rom 1639.
- Brauer/Wittkower Heinrich BRAUER und Rudolf WITTKOWER, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin 1931.
- De Angelis Paolo DE ANGELIS, *Basilicae veteris Vaticanae descriptio*, Rom 1646.
- De Beer E. S. DE BEER, *The Diary of John Evelyn*, Oxford 1955.
- DiFederico Frank R. DIFEDERICO, *The Mosaics of Saint Peter's. Decorating the New Basilica*, The Pennsylvania State University Press 1983.
- Enggass Robert ENGGASS, *New Attributions in St. Peter's: The Spandrel Figures in the Nave*, in *ArtBull.*, 60, 1978, 96–108.
- Fraschetti Stanislao FRASCHETTI, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Mailand 1900.
- Galasso Paluzzi Carlo GALASSO PALUZZI, *La basilica di S. Pietro*, Bologna 1975.
- Gigli Giacinto GIGLI, *Diario Romano*, hrsg. von Giuseppe Ricciotti, Rom 1958.
- Gnoli Rainero GNOLI, *Marmora Romana*, Rom 1971, erweiterte Ausgabe 1988.
- Güthlein, I, II Klaus GÜTHLEIN, *Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock*, in *RömJbKg.*, 18, 1979, 173–246; und 19, 1981, 173–243.
- Heimbürger Ravalli Minna HEIMBÜRGER RAVALLI, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell' Archivio Spada*, Florenz 1977.
- Hibbard 1971 Howard HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630*, London 1971.

- Hibbard 1972 Howard HIBBARD, *Ut Picturae Sermones, the First Painted Decoration of the Gesù*, in *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, hrsg. von Rudolf Wittkower und Irma B. Jaffe, New York 1972.
- Kauffmann Hans KAUFFMANN, *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Berlin 1970.
- Ladner Gerhard B. LADNER, *Die Papstbilder des Altertums und des Mittelalters*, 3 Bde., Rom 1941.
- Lavin 1968 Irving LAVIN, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, New York 1968.
- Lavin 1980 Irving LAVIN, *Bernini and the Unity of Visual Arts*, New York 1980.
- Lees-Milne James LEES-MILNE, *Saint Peter's, The Story of Saint Peter's Basilica in Rome*, London 1967.
- Mâle Émil MÂLE, *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris 1932.
- Messerer Wilhelm MESSERER, *Altäre in der Ikonologie des süddeutschen Barock*, in *Zwischen Donau und Alpen*, Festschrift für Norbert Lieb zum 65. Geburtstag, München 1972, 135–163.
- Montagu Jennifer MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven/London 1989.
- Noehles 1975 Karl NOEHLES, *Zu Cortonas Dreifaltigkeitsgemälde und Berninis Ziborium in der Sakramentskapelle von St. Peter*, in *RömJbKg*, 15, 1975, 169–182.
- Noehles 1978 Karl NOEHLES, *Visualisierte Eucharistie-theologie*, in *MiJbBK*, 29, 1978, 92–116.
- Passeri Giambattista PASSERI, *Vite de pittori, scultori et architetti dall' anno 1641 sino all' anno 1673*, Rom 1771, hrsg. von Jacob Hess, Leipzig/Wien 1934.
- Pastor Ludwig Freiherr von PASTOR, *Geschichte der Päpste*, Freiburg 1891 ff.
- Pollak Oskar POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII.*, Bd. 2 Wien/Augsburg/Köln 1928.
- Preimesberger 1984 Rudolf PREIMESBERGER, *Die Ausstattung der Kuppelpeiler von St. Peter, Rom, unter Papst Urban VIII.*, in *Jahres- und Tagungsbericht der Görresgesellschaft 1983*, Görresgesellschaft zur Pflege der Wissenschaft, Freiburg 1984, 36–55.
- Preimesberger 1989 Rudolf PREIMESBERGER, *Berninis Statue des Longinus in St. Peter*, in *Antikenrezeption im Hochbarock*, hrsg. von Herbert Beck und Sabine Schulze, Schriften des Liebieghauses, Berlin 1989, 143–153.
- Ripa Cesare RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità e di propria inventione*, Rom 1603, Neudruck Hildesheim 1970.
- Schleier 1968 Erich SCHLEIER, *Vouet's destroyed St. Peter Altar-Piece: Further Evidence*, in *BurlMag*, 110, 1968, 573–574.
- Schleier 1972 Erich SCHLEIER, *Two New Modelli for Vouet's St. Peter Altarpiece*, in *BurlMag*, 114, 1972, 91–92.
- Siebenhüner Herbert SIEBENHÜNER, *Umriss zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547–1606)*, in *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, 229–320.
- Thelen Heinrich THELEN, *Francesco Borromini. Die Handzeichnungen*, Graz 1967.
- Tratz Helga TRATZ, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, in *RömJbKg*, 23/24, 1988, 395–483.
- Wittkower Rudolf WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, Oxford 1955, 1981³.

Abbildungsnachweis: Alinari 5, 8; Bibl. Apost. Vat. 3, 6, 12; Bibl. Hertz. Rom 2, 4; Courtauld Institute of Art, London 1; ICCD, Rom 7, 18;

Museum der bildenden Künste, Leipzig 15; Rev. Fabbrica di S. Pietro, Roma 11, 13; Saskia, Littleton 9, 10, 14, 16, 17, 19–23.