

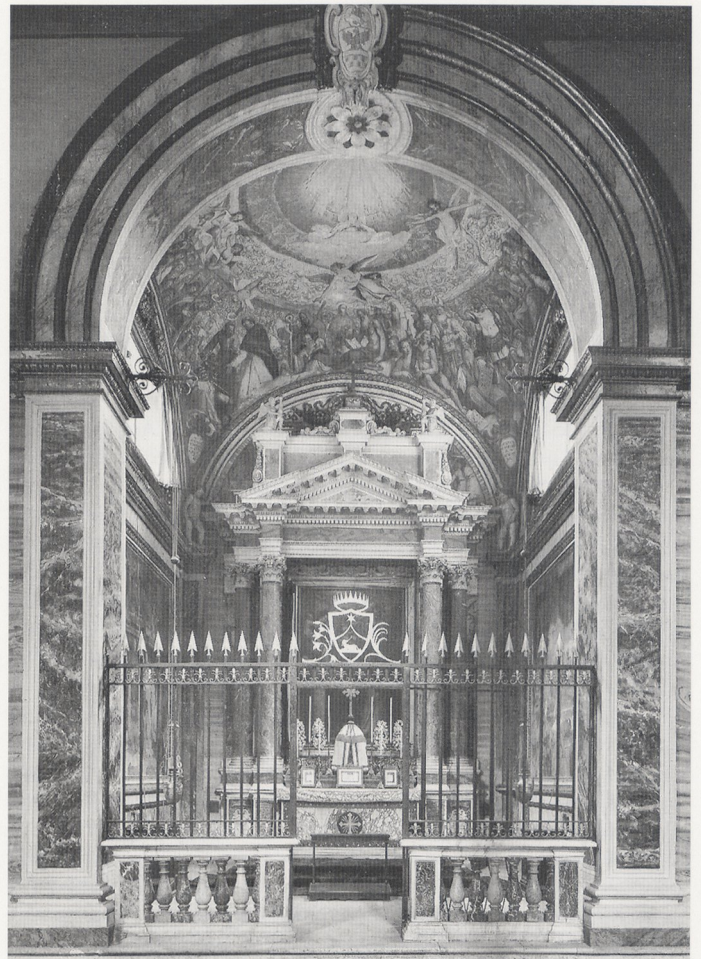
DEVOTION UND REPRÄSENTATION IM HEILIGEN JAHR 1600

DIE CAPPELLA DI S. GIACINTO IN S. SABINA UND IHR AUFTRAGGEBER KARDINAL GIROLAMO BERNERIO

Die Cappella di S. Giacinto (Abb. 1, Farbtaf. IV u. V) wurde in den Jahren 1599–1600 im Auftrag des Dominikanerkardinals Girolamo Bernerio in der Mitte des südlichen Seitenschiffs von S. Sabina errichtet und dem 1594 von Clemens VIII. kanonisierten Hl. Hyazinth geweiht.¹ Mit der Aus-

Das Manuskript des vorliegenden Beitrages war im Juni 1993 abgeschlossen. Wichtige neuere Literatur wurde im Mai 1998 nachgetragen. Mein herzlicher Dank gilt Zygmunt Waźbiński, der mich auf entlegene Literatur in polnischer Sprache aufmerksam machte, und Dieter Graf, der den Hinweis auf eine bis dahin unpublizierte Zeichnung im Louvre gab. Danken möchte ich auch Maria Grazia Bernardini, die mir ermöglichte, die restaurierten Fresken in der Cappella di S. Giacinto vom Gerüst aus zu studieren und die Neuaufnahmen an dieser Stelle zu publizieren.

¹ Zu S. Sabina vgl. vor allem BERTHIER 1910; BERTHIER 1912; F. Darsy, *Santa Sabina* (Le Chiese di Roma Illustrate, 63–64), Rom 1961; R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Bd. 4, Vatikanstadt 1970, S. 72–98. Zur Cappella di S. Giacinto existiert bisher weder eine zusammenfassende Darstellung noch eine detaillierte Analyse des Bildprogramms. Der ausführende Architekt und die Baugeschichte sind im einzelnen nicht bekannt. Bau und Ausstattung dürften in den Jahren 1599–1600 erfolgt sein. Am 19. April 1599 dotierte Bernerio die Kapelle mit 1600 scudi; vgl. die »Donatio facta per Illustrissimum D. Cardinalem Asculanum ad favorem Cappellae Sancti Jacintii infrascriptum monasterium Sanctae Sabinae«, in: ASC, Notai, Sezione I, Notar Francesco Graziani, Vol. 380, fol. 212r–213v, 218r–219r. Am 19. Februar 1600 wurde die Kapelle im Beisein Clemens VIII. enthüllt, vgl. Anm. 7, und am 23. Mai 1600 schließlich geweiht; vgl. PASTOR, XI, S. 682 und Anm. 2. Zur Kapelle vgl. BERTHIER 1910, S. 300–311; F. Zeri, *Pittura e Controriforma. Alle origini dell'«arte senza tempo»*, Turin 1979 (1. Ausgabe 1957), S. 54–55; Darsy, *op. cit.*, S. 123–127; STRINATI 1974, S. 110–111; ABROMSON 1976, S. 188–194; STRINATI 1980, S. 36–37; L. Spezzaferro, »Il recupero del Rinascimento«, in: *Storia dell'Arte Italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento*, Bd. 1, Cinquecento e Seicento, Turin 1981, S. 183–274, bes. S. 222–223; GHIRARDI 1984, bes. S. 150–153; S. Kummer, *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum 1500–1600*, Tübingen 1987, S. 221–222; R.



1. Rom, S. Sabina, Cappella di S. Giacinto

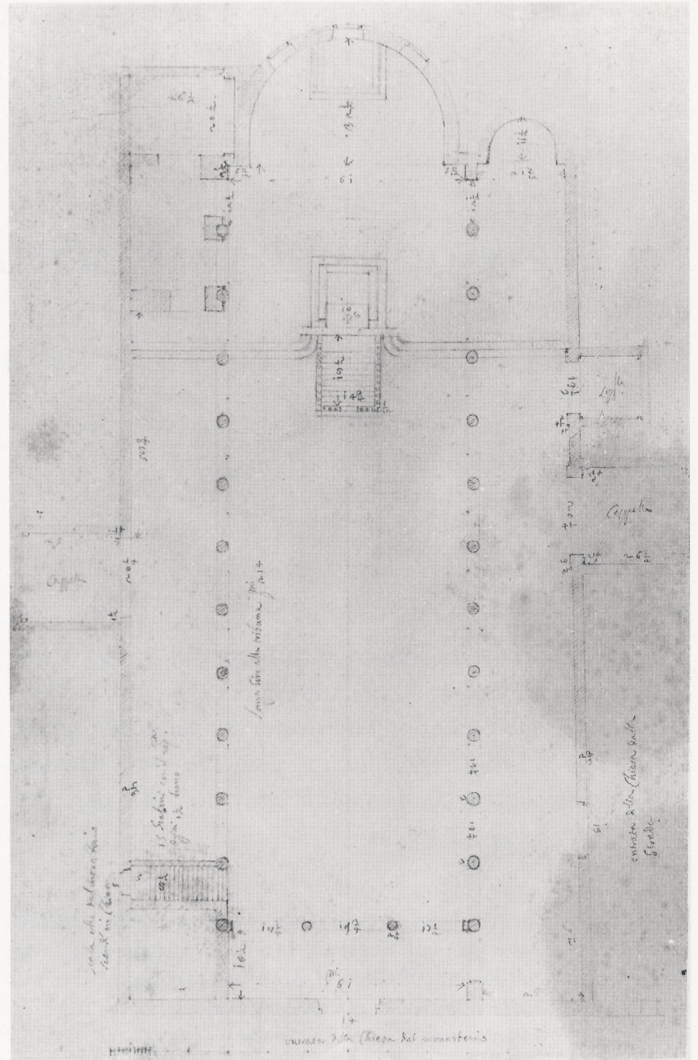
Senecal, *Chapel decorations in Rome from the reign of Pope Paul III until the year 1600*, 2 Bde., Diss. University of Essex 1987, Bd. 2, S. 509–511, Nr. 94; A. Lo Bianco, »Federico Zuccari«, in: *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, Bd. 2, Mailand 1988, S. 868–869; S. Ma-

führung des Altarbildes wurde Lavinia Fontana, mit den Fresken der Seitenwände und der Decke Federico Zuccari betraut. Die Kapelle ist das letzte, große öffentliche Werk Federicos in Rom und gehört zu den zahlreichen künstlerischen Unternehmungen ganz verschiedener Natur die Mitglieder des Kardinalskollegiums mit Blick auf das Heilige Jahr 1600 in Auftrag gaben, und hier sei nur an die Arbeiten Emilio Sfondratos in S. Cecilia, Francesco Maria Salviatis in S. Gregorio Magno, Alessandro de' Medicis in S. Prassede oder Cesare Baronios in Ss. Nereo ed Achilleo und in S. Gregorio Magno erinnert.²

Der Cappella di S. Giacinto kam allein durch die Wahl des Ortes, am südlichen Seitenschiff der ehrwürdigen, frühchristlichen Basilika besondere Bedeutung zu. 1587 hatte Sixtus V. zudem den antiken, von Gregor dem Großen institutionalisierten Brauch des Stationsgottesdienstes wiederbelebt

ciocce, *Undique Splendent: Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente Aldobrandini (1592–1605)*, Rom 1990, S.88–89, 150–151. Wichtig ist die frühe Beschreibung in dem Bernerio gewidmeten Werk von O. Panciroli, *I Tesori Nascosti nell'Alma Città di Roma*, Rom 1600 (appresso Luigi Zannetti), S.739–740: »... Frà Girolamo Bernerio da Correggio Cardinale, e Vescovo d'Ascoli per l'antico affetto, che porta à questo monasterio, dove già fù dignissimo Priore, non contento d'haver speso molti migliaia de scudi nell'habitatione del monasterio per li padri suoi, hà fabricato, e dotato nella Chiesa una bellissima Capella, ove si vedono due superbissime colonne d'alabastro all'altare, e l'hà ornata ancora di rare, e singolarissime pitture fatte sì per quell'eccellente mano di Federico Zuccaro, & assai conosciuta in altre Chiese di Roma, come di Lavinia Fontana nel quadro dell'altare.«

- ² Zum Heiligen Jahr 1600 vgl. zusammenfassend *L'Arte degli Anni Santi*, Ausstellungskatalog, 2 Bde., Rom 1985–1986, bes. Bd.2, S.205–229. Zu S. Cecilia vgl. bes. S. Pepper, »Baglione, Vanni e Cardinal Sfondrato«, *Paragone*, 18.211 (1967), S.69–74; A. Nava Cellini, »Stefano Maderna, Francesco Vanni e Guido Reni a S. Cecilia«, *Paragone*, 20.227 (1969), S.18–41; ABROMSON 1976, S.141–158; M. Smith O'Neil, »Stefano Maderno's »Saint Cecilia»: A Seventeenth Century Roman Sculpture Remeasured«, *Antologia di Belle Arti*, 25–26 (1985), S.9–21. Zur Cappella Salviati vgl. ABROMSON 1976, S.177–180. Zu den wenig beachteten Fresken des Langhauses von S. Prassede vgl. B. M. Apollonj Ghetti, *Santa Prassede (Le Chiese di Roma Illustrate)*, 66, Rom 1961, S.79. Aus der reichen Literatur zu den künstlerischen Unternehmungen von Baronio vgl. etwa A. Zuccari, »La politica culturale dell'Oratorio romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio«, *Storia dell'arte*, 41–43 (1981), S.171–193; S. Pressouyre, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, 2 Bde., Rom 1984, vgl. bes. Bd.1, S.141–149, Bd.2, S.368–375, Nr.2, 3; M. Smith O'Neil, »The patronage of Cardinal Cesare Baronio at San Gregorio Magno. Renovation and Innovation«, in: *Baronio e l'arte, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sora, 10.–13.10.1984)*, Sora 1985, S.145–171 (vgl. ebenda zahlreiche weitere Beiträge zu Baronio und den Künsten); A. Herz, »Cardinal Cesare Baronio's Restoration of Ss. Nereo ed Achilleo and S. Cesare d'Appia«, *Art Bulletin*, 70 (1988), S.590–620; zu Baronios »Bildtheologie« vgl. auch I. von zur Mühlen, »Nachtridentinische Bildauffassungen. Cesare Baronio und Rubens' Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom«, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 41 (1990), S.23–60.

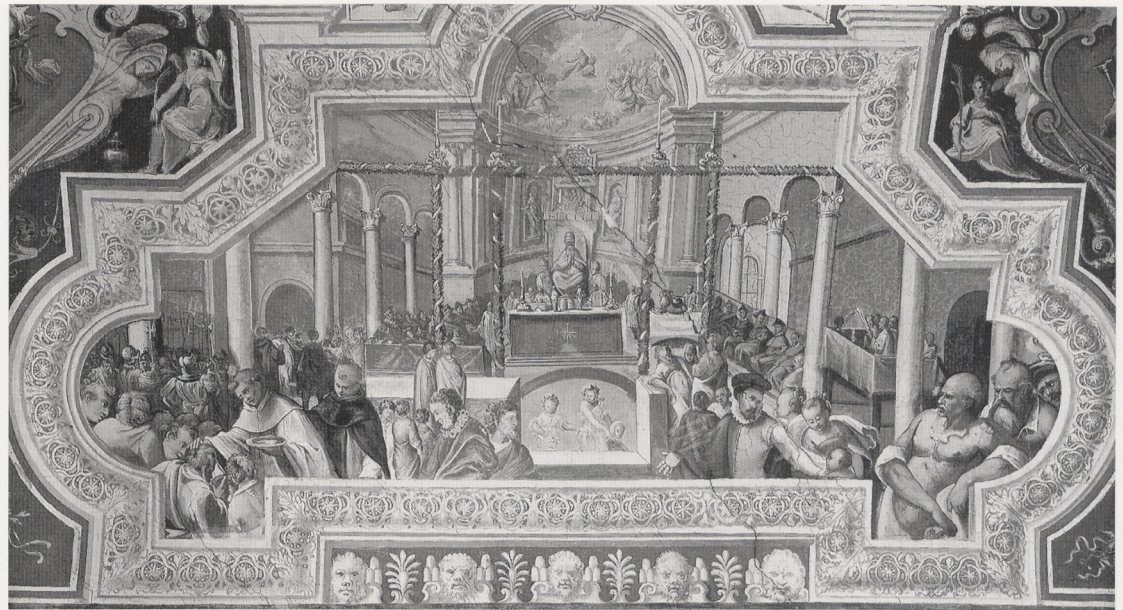


2. Tommaso Righi, *Grundriß von S. Sabina*. Wien, Albertina (It.AZ.250)

und dabei den Rang von S. Sabina als erster der 54 römischen Stationskirchen bestätigt.³ Seitdem beginnt die vorösterliche Fastenzeit wieder jedes Jahr am Aschermittwoch mit einer feierlichen Papstmesse in der Dominikanerkirche auf dem Aventin. In der Tat ließ Sixtus V. durch seinen Hofarchitekten Domenico Fontana in der Kirche umfangreiche Restaurierungsarbeiten durchführen. Eine den Mönchschor vom Langhaus abschirmende Trennmauer wurde niedergelegt und der Chor radikal umgestaltet, dabei der Hochaltar

- ³ P. Felici, *La Prima delle Cinquanta Quattro Stazioni di Roma*, Rimini 1587 (per Giovanni Simbeni); Pompeo Ugonio, *Historia delle Stazioni di Roma*, Rom 1588, zu S. Sabina, S. 1–15; BERTHIER 1910, S.51–58. Zu Ugonio vgl. etwa I. Herklotz, »Historia Sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom«, in: *Baronio e l'arte* (wie Anm.2), S.21–74, bes. S.39–45, 73–74.

3. Messe Sixtus' V. in S. Sabina. Biblioteca Vaticana, Salone Sistino



verlegt und mit einem neuen Ziborium ausgestattet, um so den Bedürfnissen der päpstlichen Kapelle zu genügen (Abb. 2).⁴ Die erste feierliche Messe des Jahres 1587 ist unter den Fasti Sistini im Salone Sistino der Vatikanischen Bibliothek dargestellt (Abb. 3).⁵ Bei diesem Anlaß wurde die Wie-

derbelebung der Stationsgottesdienste durch eine flammende Rede des berühmten Predigers Francesco Panigarola gefeiert.⁶ Als sich am Aschermittwoch des Heiligen Jahres 1600 Clemens VIII. nach S. Sabina begab, ließ Kardinal Bernerio seine prachtvolle Kapelle enthüllen.⁷

Seit Zeris Untersuchungen zu den »origini dell'arte senza tempo« ist die Bedeutung der Kapelle für das Verständnis von Zuccaris Spätwerk immer hervorgehoben worden.⁸ Ausgeschlossen von den großen päpstlichen Aufträgen der Pontifikate Sixtus' V. und Clemens' VIII., nach Jahren in denen

⁴ Zu den Umbauten Sixtus V. vgl. A. Munoz, *Il Restauro della Basilica di Santa Sabina*, Rom 1938, bes. S. 16–18; Krautheimer (wie Anm. 1), S. 76–77, 81; die »scheda« von M. Bevilacqua, in: *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, hg. v. M. L. Madonna, Rom 1993, S. 163–164, und vor allem die Beschreibung bei Ugonio (wie Anm. 3), S. 11: »Rimosso l'altare antico, & ritrovatevi sotto le Reliquie de sacri corpi di Sabina Martire, Serafia Vergine e Martire, Eucutio Prete, & Theodolo compagno Martire, ha eretto il nuovo altare sopra tre gradi di pietra, allontanandolo dalla Tribuna per tanto spatio quanto e necessario, & conveniente alla Cappella Papale, acciò il Sommo Pontefice nel mezzo, & intorno i Cardinali possino sedere, & assistere al santo sacrificio della Messa, & sotto quest'altare ha fatto mettere le Reliquie de i sopradetti Martiri ritrovate nell'altare antico di Eugenio. Ma più giù sotto il nuovo, ha fatto fare una Cappelletta sotterranea, alla quale per undici gradi comodamente si scende, & e quivi ha dedicato un'altro altare in honore di S. Domenico...«. Die Arbeiten Fontanas sind in der *Cronaca*, S. 35–37, und in den *Memorie*, S. 526, erwähnt und im »Libro di tutta la spesa fatta da N. S. Papa Sisto V a Santa Sabina« (ASV, AA., Armadio B.15) ausführlich dokumentiert; auszugsweise bei Munoz, *op. cit.*, S. 48–53. Der Zustand nach dem sixtinischen Umbau ist im Grundriß der Albertina (It. AZ. 250) festgehalten. Zu diesem Blatt vgl. Krautheimer (wie Anm. 1), S. 74, 80–81 (als »Borromini or workshop«); die Zeichnung stammt von Tommaso Righi, die Aufschriften von Borromini selbst (freundlicher Hinweis von Heinrich Thelen).

⁵ Zur Ausstattung der Biblioteca Sistina vgl. A. Böck, *Das Dekorationsprogramm des Lesesaales der Vatikanischen Bibliothek*, München 1988; A. Zuccari, *I Pittori di Sisto V*, Rom 1992, bes. S. 47–100; sowie die Beiträge von A. Zuccari, »La Biblioteca Vaticana e i pittori sistini«, und A. Böck, »La Biblioteca Vaticana«, in: *Roma di Sisto V* (wie Anm. 4), S. 59–76, bzw. S. 77–90; zum »stile sistino« vgl. auch STRINATI 1980, S. 20–25.

⁶ F. Panigarola, *De Sacrarum Stationum Veteri Instituto a Xisto Quinto Oratio*, Rom 1587; vgl. auch die wenig spätere Rede von P. Ugonio, *Ad Clementem VIII. Pont. Opt. Max. Oratio in Templo S. Sabinae Feria quarta Cinerum Anno MDXCII*, Rom 1592. Vgl. BERTHIER 1910, S. 51, 91 Anm. 1, mit einer Liste von Orationes. Vgl. auch das »Porträt Panigarolas« von Lavinia Fontana im Palazzo Pitti in Florenz; dazu CANTARO 1989, S. 133, Nr. 4a.49; *Lavinia Fontana 1552–1614*, Ausstellungskatalog, hg. v. V. Fortunati, Bologna 1994, S. 196–197, Nr. 59.

⁷ Vgl. den Avviso vom 19. Februar 1600 des Urb. Lat. 1068: »Di Roma li 19 febraro 1600. Martedi mattina il Papa andò a S. Sabina dove si fermò la notte per esser più comodo la mattina di quaresima à tenervi capella, et in tal occasione il Cardinal d'Ascoli fece scoprire a S. B. la superbissima cappella che egli fà fabricare et dotare in quella chiesa dedicata a S. Iacinto il cui quadro principale ch'è stupendissimo è stato fatto per mano d'una gentildonna Bolognese«; publiziert von E. Rossi, »Roma Ignorata«, *Roma*, 12 (1934), S. 323 (auch bei CANTARO 1989, S. 319, Nr. 5a.19).

⁸ Zeri (wie Anm. 1), S. 54–55; STRINATI 1980, S. 26, 36–37; Spezzaferro (wie Anm. 1), S. 222–223; Lo Bianco (wie Anm. 1), S. 868–869. Zur stilistischen Entwicklung im Spätwerk Zuccaris vgl. vor allem STRINATI 1974. Zu den Fresken des Palazzo Zuccari vgl. K. Herrmann Fiore, »Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18 (1979), S. 35–112 (mit der älteren Literatur).

Zuccari in Rom eher die Rolle eines wiewohl geachteten Außenseiters eingenommen hatte,⁹ gelang es ihm nun, sich mit zwei wichtigen Projekten erneut im Felde der öffentlichen Aufträge zu behaupten: der Mitte der neunziger Jahre ausgeführten Cappella degli Angeli im Gesù und der Cappella di S. Giacinto.¹⁰

Eine Herausforderung, die die Fähigkeit Zuccaris zu künstlerischer Erneuerung auf die Probe stellte, der in den Fresken der Cappella di S. Giacinto zu einer malerischen Interpretation der Historia Sacra gelangte, die auch im Zeitalter Caravaggios und der Carracci durchaus innovative Elemente aufzuweisen hatte.

Um diesem letzten Werk Zuccaris in Rom gerecht zu werden, muß die stilistische Analyse einhergehen mit einer detaillierten ikonographischen und funktional-liturgischen Lesung der Bilder, dem Versuch sie in ihren historischen Kontext zu stellen und jene Frömmigkeit und Spiritualität miteinzubeziehen, die die Bilder so unmittelbar bestimmt. Stil erscheint hier weniger als abstrakte künstlerische Größe, als Ausdruck einer künstlerischen »Entwicklung«, sondern vielmehr als Wahl einer künstlerischen Ausdrucksform, deren komplexe, vielschichtige Ursachen es im einzelnen zu untersuchen gilt.

Das Altarbild Lavinia Fontanas zeigt eine Vision des Hl. Hyazinth (Abb. 4).¹¹ Vor dem Altar kniend und in Anbetung versunken ist dem Heiligen am Festtag der Himmelfahrt Mariens die Madonna in einer Lichtaureole erschienen, um ihm die verheißungsvollen Worte zu offenbaren: »Mein Sohn Hyazinth, freue dich, weil deine Gebete vor dem Ange-



4. Lavinia Fontana, Marienvision des Hl. Hyazinth. Cappella di S. Giacinto

⁹ So vor allem STRINATI 1974, S.100–101; STRINATI 1980, S.15, 25–26, 36; und Spezzaferro (wie Anm. 1), S.222–223.

¹⁰ Zur Cappella degli Angeli vgl. bes. H. Hibbard, »Ut picturae sermones: the first painted decorations of the Gesù«, in: *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, hg. v. R. Wittkower u. J. B. Jaffe, New York 1972, S.29–49, bes. S.38–39, 46–47; A. Zuccari, »Bellarmino e la prima iconografia gesuitica: la cappella degli Angeli al Gesù«, in: *Bellarmino e la Controriforma, Atti del Simposio Internazionale (Sora 15.–18.10.1986)*, Sora 1990, S.609–628 (mit der älteren Literatur); ders., »Federico Zuccari, i gesuiti e le immagini dell'Aldilà«, in: *Zuccari e Dante*, S.151–156.

¹¹ Zum Altarbild Lavinias vgl. bes. R. Galli, *Lavinia Fontana Pittrice 1552–1614*, Imola 1940, S.81–85, 118, Nr.9; GHIRARDI 1984, S.150–153; CANTARO 1989, S.194–195, Nr.4a.88, und die Dokumente, S.311–312, Nr.5a.18–20; *Lavinia Fontana 1552–1614* (wie Anm. 6), S.200–201, Nr.65. – Zum Hl. Hyazinth vgl. *Acta Sanctorum ... Editio Novissima*, hg. v. J. Carnaudet, Bd.37, Paris, Rom 1867, S.309–379 (hier noch unter dem Datum des 16. August; der Festtag des Heiligen wurde erst von Pius X. auf den 17. August verlegt); J. Gottschalk, »Zur Geschichte der Hyazinth-Verehrung«, *Archiv für Schlesische Kirchengeschichte*, 16 (1958), S.60–98; P. Birkner, »Zur Ikonographie des Hl. Hyazinth«, ebenda, S.111–136; V. Koudelka, »Giacinto, Apostolo della Polonia«, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd.6, Rom o.J., Sp.326–331; Stichwort »Jacek«, in: *Hagiografia Polska. Słownik bio-bibliograficzny*, Bd.1, Posen, Warschau, Lublin 1971, S.432–456 (mit ausführlicher Bibliographie).

sicht meines Sohnes, des Erlösers, angenehm sind. Was immer du durch mich erbitten wirst, das wirst du bei ihm erlangen.«¹²

Die Ikonographie des Gemäldes lehnt sich unmittelbar an das gleichsam offizielle, autorisierte Bild des Heiligen an, wie es im Verlauf des Kanonisationsprozesses propagiert wurde und durch Stiche und Holzschnitte dann weite Verbreitung fand.¹³ Dieses offizielle Bild des Heiligen hatte die großen Banner und die ephemere Architektur des *teatro di canonizzazione* in St. Peter, aber auch die Frontispizien der wichtigsten, aus Anlaß der Kanonisation publizierten Viten des Heiligen geschmückt.¹⁴

¹² »Gaude fili Hiacinte quia orationes tuae gratae sunt filio meo, et quidquid ab eo per me petieris impetrabis«. Übersetzung zit. Gottschalk (wie Anm. 11), S.66.

¹³ Vgl. GHIRARDI 1984, S.152.

¹⁴ Vgl. die Beschreibung des *teatro* bei ALALEONI, fol.363v; und bei LUBMOLIO 1594, S.376–381, 391: »Baldachinum, seu umbrella



5. Ludovico Carracci, Marienvision des Hl. Hyazinth. Paris, Musée du Louvre

Das Gemälde Lavinias präsentiert sich in der Ikonographie wie in der Wahl des Darstellungsmodus ganz bewußt als *immagine devozionale*.¹⁵ In welchem Maße diese Wahl, als Wahl des Bildformulars und der Bologneser Malerin durch den Auftraggeber Bernerio, aber auch als Wahl eines ganz bestimmten Modus künstlerischen Ausdrucks durch

Altaris tota ex tela aurea circumpendentibus imaginibus Sancti Hyacinthi, & armis Pontificis Regis Poloniae &, Religionis Sancti Domini cum laciniarum fragmentis triginta pulcherime distinctum. Pallium altaris eadem tela praetiosa laciniis, & peniculamentis auro resplendentibus. In medio deinde imago Sancti Hyacinthi ante B. Mariam Virginem flectentis a dexteris insignia Papae, a sinistra autem Regis Poloniae, Religionis vero sub Imagine Sancti Hyacinthi stemmata videbantur affixa, omnia acu picta quam decentissime«. Vgl. ebenda, das gestochene Vorsatzblatt mit dem Bild des Heiligen.

¹⁵ GHIRARDI 1984, S. 151–152.



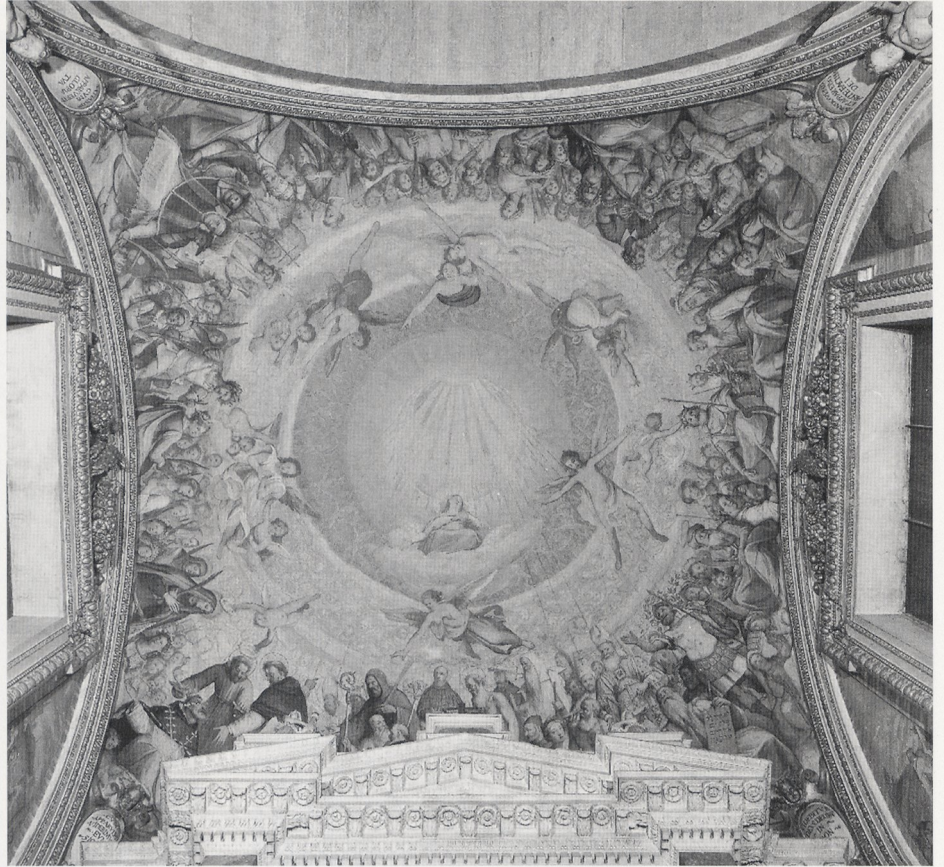
6. Francesco Vanni, Marienvision des Hl. Hyazinth. Siena, Chiesa dello Spirito Santo, Cappella Bargagli

die Malerin selbst zu verstehen ist, tritt besonders im Vergleich zu anderen, beinahe gleichzeitigen Darstellungen desselben Themas zutage.

Das großartige, 1594 entstandene und Lavinia zweifellos bekannte Gemälde Ludovico Carraccis für die Cappella Turrini in S. Domenico in Bologna (Abb. 5) etwa, ist von einem ganz anderen Geist erfüllt, den Heinrich Bodmer eindringlich beschrieben hat: »Licht und Schattengegensätze, Bewegung der Bildmassen und Gliederung der Flächen, körperliche Existenz der Figuren im Vordergrund und das unbestimmte Wallen der Wolken in der Ferne sind hier zu einem großen Gesamteindruck zusammengefaßt, der harmonisch alle Bildelemente bindet. Die Madonna, eine junonische Gestalt, an die sich der Bambino mit ausgestreckten Ärmchen liebevoll herandrängt, lastet mit überschwerer Körperlichkeit als skulpturale Gruppe in den Wolken, das Bildgeschehen durch ihre Erscheinung beherrschend. Prachtvoll, stark und persönlich ist die Gestalt des Hl. Hyazinth empfunden,



7. Ottavio Leoni, *Marienvision des Hl. Hyazinth*. Rom, S. Maria sopra Minerva, Altare Cesi



8. Federico Zuccari, *Il Paradiso*. Cappella di S. Giacinto

der mit allen Mitteln einer energisch plastischen Modellierung herausgearbeitet der in den Lüften thronenden Mariengruppe die Wucht seines Körpers entgegensetzt.¹⁶

¹⁶ L. Bodmer, *Lodovico Carracci*, Berg b. Magdeburg 1939, die Beschreibung S. 48–49, vgl. auch S. 136, Nr. 80. Zu dem Gemälde Ludovicos vgl. GHIRARDI 1984, S. 151–152; G. Feigenbaum, *Lodovico Carracci: A Study of his Late Career and a Catalogue of his Paintings*, Diss. Princeton 1984, S. 309–311, Nr. 71; B. Bohn, »Malvasia and the Study of Carracci Drawings«, *Master Drawings*, 30 (1992), S. 396–414, vgl. fig. 13 eine vorbereitende Zeichnung; *Ludovico Carracci*, Ausstellungskatalog, Bologna 1993, S. 87–90, Nr. 40 (mit der älteren Literatur); S. Loire, »Ludovic Carrache (1555–1619) au Louvre: deux tableaux reconsiderés«, *Revue du Louvre et des Musées de France*, 3 (1994), S. 36–53, bes. S. 36–48. G. Feigenbaum hat im Katalog der Bologneser Ausstellung die dargestellte Szene irrtümlich mit einer Vision des Hl. Hyazinth im belagerten Kiev identifiziert, in deren Verlauf die Gottesmutter den Heiligen auffordert, eine in Alabaster gearbeitete Marienstatue vor den eindringenden Tartaren zu retten. Allein die inschriftlich wiedergegebenen Marienworte zeigen jedoch, daß es sich eindeutig um die berühmte Vision am Festtag der Himmelfahrt Mariens handeln muß (vgl. oben). Die Errettung der Alabasterstatue ist in der Cappella di S. Giacinto in einem Zwickel seitlich des Fensters dargestellt (vgl. Anm. 33).

Gerade die unmittelbare Gegenüberstellung läßt die Eigenart beider Gemälde hervortreten und macht deutlich, wie das gleiche Bildformular hier eine völlig andere künstlerische Interpretation erfahren hat. Wichtig zu betonen, daß sich Lavinia in einem Gemälde wie der 1593 datierten und signierten ›Assunta‹ der Collegiata di S. Maria Maggiore in Pieve di Cento bereits ganz entschieden am Vorbild der Carracci orientiert hatte.¹⁷ In dem Gegenüber des Madonnenbildes und der ausdrucksvollen, mit porträthaften Zügen versehenen Gestalt des Heiligen, die ganz offensichtlich zwei verschiedenen Realitätsebenen angehören, knüpft das Gemälde in S. Sabina dagegen bewußt an eine frühere Stilstufe an, etwa die 1584 datierte und signierte ›Assunta mit den Hll. Casiano und Pier Crisologo‹ der Pinacoteca Civica in Imola.¹⁸

Die Ikonographie des Heiligen Hyazinth war zudem keineswegs immer und a priori an das offizielle, im Verlauf des

¹⁷ Vgl. CANTARO 1989, S. 168, Nr. 4a.71.

¹⁸ Vgl. CANTARO 1989, S. 124–127, Nr. 4a.45; *Lavinia Fontana 1552–1614* (wie Anm. 6), S. 197–199, Nr. 61.

9. Federico Zuccari, *Il Paradiso. Cappella di S. Giacinto, Detail*



Kanonisationsprozesses propagierte Bild gebunden. In einem gegen 1600 entstandenen Altargemälde Francesco Vannis für die Chiesa dello Spirito Santo in Siena (Abb. 6) etwa, ist die Marienerscheinung mit der Darstellung eines Wunders, der Auferweckung eines ertrunkenen Knaben, verknüpft, und so gleichsam die »Wirkung« des göttlichen Versprechens im Bilde vorgeführt.¹⁹ In einem 1596 datierten Altargemälde Alessandro Alloris für die Cappella Strozzi in S. Maria Novella in Florenz ist die Vision des Heiligen um die Gestalt Christi, die Hll. Magdalena, Katharina und Domenico sowie die Erzengel Michael und Gabriel erweitert.²⁰

Dem Gemälde Lavinias ist dagegen in seinem Charakter als *immagine devozionale* ein 1598 ausgeführtes Altarbild

Ottavio Leonis (Abb. 7) eng verwandt.²¹ Es war für den Altar der Familie Cesi im linken Querhaus der Dominikanerkirche von S. Maria sopra Minerva bestimmt. Bernerio war zu diesem Zeitpunkt Titelnkardinal eben dieser Kirche, und wir dürfen annehmen, daß er die Stiftung des Altares mit dem Bild des neuen Ordensheiligen gefördert und seine Ikonographie entscheidend mitbestimmt hat.²²

Für die Lesung des Bildes in S. Sabina ist ein kompositorisches Detail von entscheidender Bedeutung, das durch das Kanonisationsbild nicht vorgegeben war. Der Heilige bezieht durch den Gestus seiner linken Hand den in der Kapelle betenden Gläubigen und den Auftraggeber, der hier seine letzte Ruhestätte finden sollte, in den Dialog der *Sacra Conversazione* ein und betont so seine Rolle als Anwalt und einflußreicher Fürsprecher vor der Madonna. Und genau auf diesen Aspekt wird im folgenden noch näher einzugehen sein.

¹⁹ Zu dem Gemälde Vannis für die Cappella Bargagli vgl. *Disegni dei Barocceschi Senesi*, Ausstellungskatalog bearb. von P. A. Riedl, Florenz 1976, S. 36–37, Nr. 20–21; *L'Arte a Siena sotto i Medici 1555–1609*, Ausstellungskatalog, Siena 1980, S. 121, 125. Dargestellt ist wohl die Erweckung des Petrus de Villa; vgl. LUBMOLIO 1594, S. 32–33. Zu den gleichzeitigen Fresken Ventura Salimbenis in der Cappella Bargagli vgl. *Disegni dei Barocceschi Senesi*, cit., S. 82–84, Nr. 85–87; ebenda, S. 37–38, Nr. 22, zu einem weiteren, 1599 datierten Altarbild Vannis mit der »Errettung des Sakramentes und einer Statue der Madonna aus dem von den Tartaren belagerten Kiev durch den Hl. Hyazinth«, für S. Domenico in Siena. Zu diesem Ereignis vgl. LUBMOLIO 1594, S. 36–38.

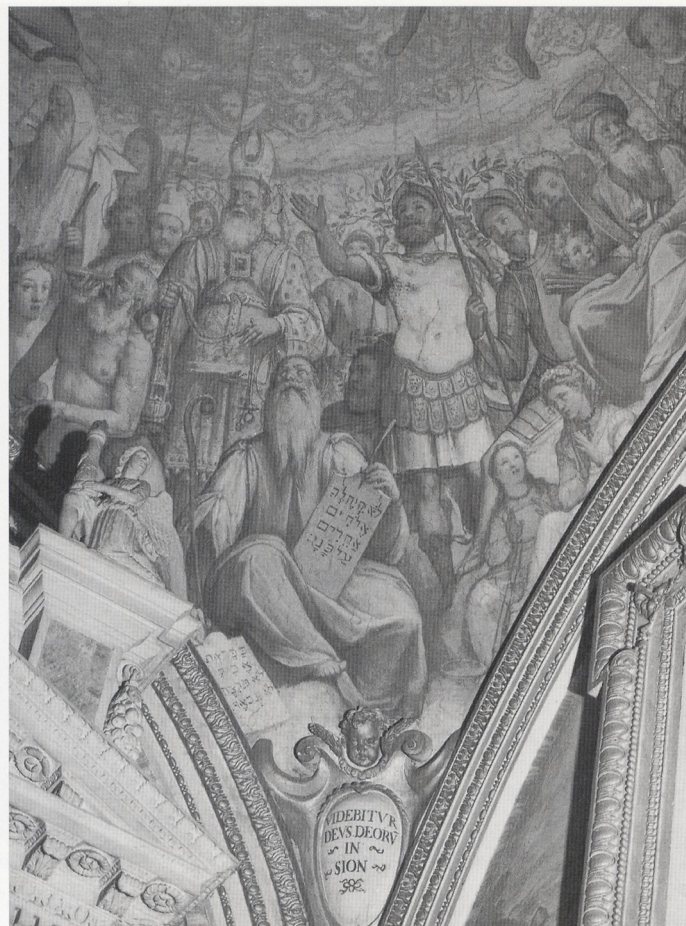
²⁰ Zu dem Gemälde Alloris vgl. S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Turin 1991, S. 285–286, Nr. 141.

²¹ Vgl. Feigenbaum (wie Anm. 16), S. 311; und bes. G. Palmerio u. G. Villetti, *Storia Edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma 1275–1870*, Rom 1989, S. 175–176. Ganz ähnliche Formulierungen des Themas etwa bei Jacopo Ligozzi (Fiesole, San Domenico) und Jacopo Chimenti (Florenz, S. Maria Novella); dazu L. Conigliello, »Alcune note su Jacopo Ligozzi e sui dipinti del 1594«, *Paragone*, 41.485 (1990), S. 21–42, vgl. S. 28–30.

²² Bernerio war Titelnkardinal vom 8. November 1589 bis zum 17. Juni 1602; vgl. *Hierarchia Cattolica*, III, S. 66.



10. Federico Zuccari, *Il Paradiso*. Cappella di S. Giacinto, Pendentif



11. Federico Zuccari, *Il Paradiso*. Cappella di S. Giacinto, Pendentif

Die gesamte Decke der Kapelle, einschließlich der Eckzwickel, hat Zuccari als einheitliche Malfläche aufgefaßt, um hier die Himmelsglorie, »Il Paradiso« (Abb. 8, Farbt. VI), zu inszenieren.²³ Im Zentrum der Komposition tritt mit gleißender Helligkeit das göttliche Licht herein, dem sich auf einer Wolkenbank die gen Himmel fahrende Mariengestalt nähert. Sie ist von den, deutlich an Dante inspirierten, himmlischen Sphären der Engel, von Figuren des Alten Testaments und einer schier unendlichen Zahl von Märtyrern und Heiligen umgeben.²⁴ Trotz der großen Anzahl der Figuren erscheint die Komposition insgesamt übersichtlich und gut lesbar. Die Gestalten sind zu Gruppen geordnet und ihrer jeweiligen Bedeutung gemäß durch Komposition, Größe und

²³ Zum Deckenfresco vor allem BERTHIER 1910, S. 304–309; ABROMSON 1976, S. 192–193; STRINATI 1980, S. 37.

²⁴ Zu den an Dante inspirierten himmlischen Sphären vgl. bereits BERTHIER 1910, S. 304; zu Zuccari und Dante vgl. M. Brunner, »Storia del »Dante historiato da Federico Zuccari««, in: *Zuccari e Dante*, S. 71–74; C. Gizzi, »Federico Zuccari e Dante«, ebenda, S. 159–229, und die Katalogeinträge S. 276–314, mit Farbbildungen der Danteillustrationen Zuccaris in den Uffizien; sowie den Beitrag von M. Brunner in diesem Band.

Farbgebung hervorgehoben (Abb. 9–13). Im Zwickel links oberhalb des Altares erscheint der Hl. Hyazinth, der von den Gründern der großen Bettelorden, Franziskus und Dominikus, empfangen wird (Abb. 11). Eindrucksvoll ist die beinahe reale Präsenz der durch Kleidung und Physiognomie individuell gestalteten Heiligen, die sich durch die Zwickel vermittelt der Welt des Irdischen zu nähern scheinen und den Betrachter unmittelbar miteinbeziehen.

Die Decke der Cappella di S. Giacinto bezeichnet genau in diesem Sinne, wie Claudio Strinati betont hat, den Endpunkt einer ganzen Reihe römischer Deckenkompositionen des späten 16. Jahrhunderts, die den Bereich des Himmlischen dem Irdischen anzunähern suchen, im Gegensatz zu den Kuppeln des Barock, die eher dazu tendieren, beide Sphären voneinander zu entfernen.²⁵ Zuccaris Entwurf sollte dann lediglich von Giovanni da S. Giovanni in dem Fresko der Apsiskalotte von Ss. Quattro Coronati noch einmal aufgenommen werden.²⁶

²⁵ STRINATI 1974, S. 110–111; STRINATI 1980, S. 37.

²⁶ STRINATI 1980, S. 37; zum Fresko Giovanni da S. Giovanni vgl. A. Banti, *Giovanni da S. Giovanni*, Florenz 1977, S. 16–18, 58–59,



12. Federico Zuccari, *Il Paradiso*. Cappella di S. Giacinto, Pendentif



13. Federico Zuccari, *Il Paradiso*. Cappella di S. Giacinto, Pendentif

Das Altarbild Lavinias und das Deckenfresko Federicos sind anschaulich wie konzeptionell direkt aufeinander bezogen (Abb. 4, 8, Farbtaf. V), wenngleich das die Kapelle gegen das Kirchenschiff abgrenzende, erst im Jahre 1830 errichtete Gitter heute eine solche Zusammenschau, eine Lesung im Sinne eines einheitlichen Ganzen beträchtlich erschwert.²⁷

Die von einem Chor musizierender Engel eingefasste Lichtaureole des Altarbildes öffnet sich nach oben hin. Von dort strömt das göttliche Licht herein, das sich dann in den Fresken der Decke, in der Darstellung des ›Paradiso‹ konkretisiert.

Wie unmittelbar Altarbild und Deckenfresko aufeinander bezogen sind, macht eine Beschreibung in der 1594, aus Anlaß der Kanonisation publizierte *Vita e Miracoli di San Giacinto Confessore dell'Ordine de Predicatori* des Innocenzo Cybo Ghisi deutlich.²⁸ Seine emphatische Beschreibung

erscheint in der Tat geradezu wie eine Anleitung zur Lesung der Bilder, und zu solcher Funktion war dieser Typus hagiografischer Literatur ja mindestens auch bestimmt.²⁹ Sie vermittelt zugleich einen Eindruck jener Frömmigkeit und Spiritualität, die die Ausstattung der Cappella di S. Giacinto bestimmen und die durch das Medium des Bildes dem Gläubigen nun eindrucksvoll vermittelt werden. Und so sei hier wenigstens der zentrale Passus zitiert: »Stavasi il Santo la notte dell'Assunzione di questa gloriosa Vergine nella Chiesa inginocchiato avanti a suo altare orando come era suo costume; e contemplando nel misterio di quella solennità la gloria dell'anima, e del corpo di Maria, nella qual contemplatione si fieramente si fissò, che rapito per il contento fuori de i venti, e per soverchia dolcezza spirituale rissolvendosi tutto in lacrime, vidde in un'istante sopra l'altare un'eccessiva luce spiegarci, dalla cui piacevole riflessione erano

Nr. 22; und vor allem S. Neuburger, »Zur Apsis der SS. Quattro Coronati in Rom«, *Storia dell'arte*, 58 (1986), S. 207–222.

²⁷ Zum Kapellengitter BERTHIER 1910, S. 309.

²⁸ I. Cybo Ghisi, *Vita e Miracoli di San Giacinto Confessore dell'Ordine de' Predicatori*, Verona 1594.

²⁹ Grundlegend für die Vita des Hl. Hyazinth ist die aus Anlaß der Kanonisation publizierte lateinische Vita von LUBMOLIO 1594. Auf ihr fußen fast alle späteren Viten. Erst in der jüngeren hagiografischen Forschung hat eine kritische Überprüfung eingesetzt; vgl. etwa Gottschalk (wie Anm. 11); Koudelka (wie Anm. 11) Sp. 329–330.



14. Federico Zuccari,
Einkleidung des
Hl. Hyazinth.
Cappella di
S. Giacinto

gl'occhi suoi dolcemente riverberati; era da quel celeste lume quasi sensibilmente cinta la gloriosa Regina de Cieli, la quale con questi voci le accrebbe la meraviglia, e con queste promesse le aumentò la gioia. Godi figlio mio Giacinto, come ben degnamente fai, della mia gloria, e dei miei honori, rallegrati che n'hai ragione della mia protezione, assicurati del mio patrocinio, e vivi di buona voglia e contento; poi che per il molto amore che il mio dilettilissimo figlio, mio e tuo Signore al tuo padre Domenico, à te, & a tutto l'ordine tuo ha portato, e porta; e per l'intercessione mia, che per voi, come per i miei diletti figli particolarmente, & assiduamente s'impiega, ti fa per me sapere, che gratissime a lui sono le tue devote orationi, e nel suo divino cospetto accettissime onde nell'avenire chiedi ò per te ò per altri fattibil gratia, sicuro che a mia intercessione tutto di debba essere prontamente concesso. Le quali parole a pena fornite s'udì nell'aria risonare un concerto, & un'armonia di soave, che ben mostrava essere cosa angelica e celeste e vidde gli che poco a poco solevandosi la luce, il trono, e la Vergine, se ne ritornò alla gloria del paradiso, & egli rimase di maniera consolato che tutto il tempo avvenire altro quasi non predicava, & essortava che le lodi, la misericordia & la protezione dell'Imperatrice de gl'Angeoli...³⁰

³⁰ Cybo Ghisi (wie Anm.28), S.62–63. Die Beschreibung fußt auf dem weitgehend identischen lateinischen Text bei LUBMOLIO 1594,

Im Altarbild Lavinia Fontanas erscheint die Gottesmutter dem in inniger Anbetung versunkenen Heiligen, um ihm das göttliche Versprechen zu übermitteln und dann sogleich von himmlischen Chören begleitet in der Himmelsglorie zu entschwinden («e poco a poco solevandosi la luce ... se ritornò alla gloria del paradiso»), die sich dem Auge des Betrachters im Deckenbild öffnet.

Auf Grund des so weitreichenden, von der Gottesmutter übermittelten Versprechens, mußte es beinahe zwingend erscheinen, sich gerade den Hl. Hyazinth zum Protektor zu wählen, sich durch seine Fürbitte der göttlichen Gnade zu versichern und so gegen Unbill spiritueller wie irdischer Natur zu schützen.³¹ In der Hoffnung auf seine Fürbitte weihte Bernerio ihm die prachtvolle Kapelle in S. Sabina,

S.30–31. Vgl. auch die Beschreibung der Marienerscheinung bei G. Accolti, *Breve discorso della Vita, Miracoli, et Canonizzazione di S. Jacinto Pollacco dell'Ordine di S. Domenico*, Rom 1594.

³¹ Vgl. etwa Cybo Ghisi (wie Anm.28), S.136: «... pigliarsi questo glorioso Santo in protettore, e con la sua infallibil'intercessione assicurarsi da gl'infortuni temporali e spirituali, lodando e benedicendo Iddio ne i Santi suoi»; oder D. Massa, *Il Plenipotente della Corte Celeste. Panegirico Sacro per le glorie del Taumaturgo S. Giacinto Polacco*, Palestrina 1697: «Che stupore, se vi eleggeste per vostro Avvocato, e Protettore un Giacinto così potente appresso l'Altissimo che anche la sua Madre, e Sposa, ve lo conferma...» Ebenda, S.24, wird der Hl. Hyazinth als »Filius adoptivus Virginis« bezeichnet.

15. Kardinal Girolamo Bernerio im Gewand des Bischofs Ivo von Krakau (Detail)



den Ort seiner Grablege, und mit derselben Hoffnung konnten sich die Gläubigen an diesen so ausgezeichneten Anwalt wenden.

Das Göttliche wird durch die Erscheinung der Gottesmutter erfahrbar und so zu einer Glaubensgewißheit. Durch ihr Versprechen werden Natur und Wirkung der göttlichen Gnade offenbar. Die unmittelbare Erfahrung des Göttlichen durch die Erscheinung ist auch in den aus dem 1. Johannesbrief und den Psalmen gewählten Inschriften der Eckzwickel (Abb. 10–13) thematisiert und dabei in drei Fällen auf den Schlüsselbegriff der *apparitio* zugespitzt:³²

– CUM APPARUERIT VIDEBIMUS EUM SICUTI EST
(1. Johannesbrief 2,2: Carissimi, nunc filii Dei sumus, et nondum apparuit quid erimus. Scimus quoniam, cum apparuerit, similes ei erimus; quoniam videbimus eum sicuti est.)
– VIDEBITUR DEUS DEORUM IN SION
(Psalm 83,8: Etenim benedictionem dabit legislator, ibunt de virtute in virtutem, videbitur Deus deorum in Sion.)
– QUANDO VENIAM ET APPAREBO ANTE FACIEM DEI

³² Die Bibelstellen hat BERTHIER 1910, S. 309, identifiziert. Hier zitiert nach *Biblorum Sacrorum iuxta vulgatam clementinam nova editio*, hg. v. A. Gramatica, Vatikanstadt 1951.

(Psalm 41,3: Sitivit anima mea ad Deum fortem vivum: quando veniam et apparebo ante faciem Dei?)

– SATIABOR CUM APPARUERIT GLORIA TUA

(Psalm 16,15: Ego autem in iustitia apparebo conspectui tuo, satiabor cum apparuerit gloria tua.)

Auch die beiden Seitenwände bilden Teil dieses auf den Aspekt der göttlichen Gnade ausgerichteten Programms. Hier sind Einkleidung und Kanonisation des Heiligen dargestellt, während seine Wunder deutlich zurückgedrängt lediglich in den Zwickeln seitlich der Fenster und der Altarbekrönung erscheinen.³³ Die beiden großen Historienszenen nehmen fast die gesamten Seitenwände ein und vermitteln die Histo-

³³ In den Zwickeln seitlich der Fenster sind folgende Szenen dargestellt: Rechte Seitenwand ›Hyazinth erweckt einen ertrunkenen Knaben‹ (links des Fensters), ›Hyazinth rettet in Kiev eine Madonnenstatue vor den Tartaren‹ (rechts des Fensters). Linke Seitenwand ›Hyazinth geht über das Wasser‹ (links des Fensters), nicht genauer identifiziertes ›Wunder des Hyazinth‹ (rechts des Fensters). In den Zwickeln seitlich der Altarbekrönung sind der Tod (links) und das Begräbnis (rechts) des Heiligen dargestellt. Ursprünglich befand sich auch über dem Altar ein Fenster. Durch einen offensichtlichen Planwechsel wurde dieses vermauert und die Altarbekrönung erhöht. Die Zwickelszenen sind deshalb weitgehend verdeckt und vom Kapellenraum kaum zu sehen.



16. Federico Zuccari, Einkleidung des Hl. Hyazinth. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

ria Sacra mit einer geradezu physischen Präsenz, die auf die direkte Ansprache des Betrachters zielt.

Auf der linken Seitenwand erscheint die Einkleidung des Hl. Hyazinth (Abb. 14, Farbtaf. VII).³⁴ Sie hatte tatsächlich in S. Sabina und durch den Hl. Dominikus selbst stattgefunden und mußte so für diesen Ort besonders geeignet erscheinen. Ihre Darstellung unterstreicht die historische und spirituelle Bedeutung des ersten römischen Dominikanerkonventes und bildet zugleich ein anschauliches, Identität stiftendes *exemplum* für die Mönche des Klosters.

Im Zentrum erscheint mit einigen assistierenden Brüdern der Hl. Dominikus, der den vor ihm knienden Hyazinth in das Gewand des Ordens kleidet. Rechts und links erwarten zwei weitere Knaben ihre Einkleidung. Der eine kniet zu seiten Hyazinths, der andere hat sich ehrerbietig auf den Boden gelegt und die Arme in Form des Kreuzes ausgebreitet, in Erwartung, wie die Ordensregeln besagen, der »Barmherzigkeit Gottes und des Ordens«.³⁵ In den Gestalten der Knaben wird so zugleich die Sukzession der Ereignisse ablesbar.

Hyazinth ist in ein purpurfarbenes Gewand gekleidet. Im Italienischen bezeichnet Giacinto ebenso einen Edelstein gelb-rötlicher Färbung wie die nach antiker Mythologie aus dem Blut Hyazinths entsprungene Blume und zugleich, davon abgeleitet, einen besonderen dunkelvioletten Farbton.³⁶

Schon in der Wahl des Namens Hyazinth erkannte man einen bedeutungsvollen Hinweis auf jene Tugenden, die durch den Edelstein und die Blume gleichen Namens verkörpert dann das Leben des Heiligen bestimmen sollten: »At vero Beatus Hyacinthus, qui oras septentrionales lumine divinae gratiae illustraturus erat, non immerito nomen accepit Hyacinthi, quod vel lapidis virtutem, vel floris pulchritudinem designat. Nam singulares actus, quos in Ecclesia Dei erat editurus praesago nomine indicavit, floris enim Hyacinthi nomen retinens quantum ad colorem rubeum, viridi similem, designat hominem humilem per cordis obedientiam, floridem per virtutem exuberantiam, purpureum per voluntariam paupertatem, rubeum per laborum patientiam, viridi similem per coelestium contemplationem, restrictum per continentiae puritatem, quae omnia re et nomine in se et in sua posteritate in Polonia monstravit. Quia vero lapidis Hyacinthi nomen quoque sibi obtinuit, ille est de quo scriptura dicit, Manus eius tornatiles aureae plenae hyacinthis; Lapis enim Hyacinthus (ut qui de his scripserunt docent) est lapis fulgidus ceru-

Hyazinthe, hyazinthfarben). Zur antiken Tradition vgl. Stichwort »Hyakinthos«, in: *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften*, Bd.9.1, Stuttgart 1914, Sp.4–16; J. Murr, *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*, Innsbruck 1890, S.256–259; M. Levi D’Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florenz 1977, S.178–181, Nr.76; S. Amigues, »Hyakinthos. Fleur mythique et plantes réelles«, *Revue des études grecques*, 105 (1992), S.19–36. Allgemein zur Bedeutung der Edelsteinallegorese vgl. C. Meier, *Gemma Spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München 1977.

³⁴ Zur Einkleidung vgl. bes. BERTHIER 1910, S.302–304; Zeri, wie Anm.1, S.54–55; ABROMSON 1976, S.190; STRINATI 1980, S.37.

³⁵ BERTHIER 1910, S.302–303.

³⁶ S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Bd.6, Turin 1970, S.756f. Gleiches gilt auch für die Deutsche Sprache (Hyazinth,



17. Federico Zuccari, Porträtstudien. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

leus auro similis et firmissimus, pestiferi aeris nocumentum prohibens, gratumque hominibus suum efficit gestatorem, sic etiam Beatus Hyacinthus erat fulgidus per Evangelicae disciplinae impletionem, secundum scripturam, Matth. 5 vos estis lux mundi et sic luceat lux vestra coram hominibus etc. Erat ceruleus propter coelestium fervorem et cordis munditiam, secundum illud, Beati mundo corde etc., fuit auro similis propter resplendentem fraternam charitatem, fuit firmissimus, propter fidei Catholicae in predicando constantiam, fuit pestiferi aeris nocumentum prohibens propter peccatorum et haeresum continuam expugnationem, gratum reddus suum gestatorem propter perpetuam Christi Domini et beatissimi patris Dominici virtutum imitationem.³⁷

Die Auslegung Lubmolios macht deutlich, welche ikonologische Bedeutung hier der Wahl der Gewandfarbe zukommt. Sie spielt nicht nur auf den Namen des Heiligen an, sondern evoziert zugleich einen ganzen Kanon seiner Tugenden, der von *humilitas* und *paupertas voluntaria* bis hin zu *puritas continentiae* und *caritas fraterna* reicht. An die Farbe ist hier ein komplexes *argumentum a nomine* geknüpft, dessen Deutung und gedankliche Tiefe sich dem Betrachter stufenweise erschließt.

³⁷ LUBMOLIO 1594, S. 12–13.

Alle drei Knaben haben Hut und Mantel und damit ihr weltliches Dasein hinter sich gelassen. Zu seiten der zentralen Szene erscheinen Eltern und Verwandte, die der feierlichen Zeremonie beiwohnen. Links erkennen wir, durch sein Prälatengewand hervorgehoben, den Oheim und spirituellen Patron des jungen Hyazinth, Bischof Ivo von Krakau.³⁸ Er erscheint hier mit den ausdrucksvollen Zügen des Auftraggebers (Abb. 15), und wir dürfen in diesem Identifikationsporträt eine direkte Anspielung auf die Rolle Bernerios bei der Kanonisation des Heiligen erkennen.³⁹

Die Rückwand des Raumes in der Einkleidungszone ist mit fingierten Bildteppichen geschmückt, die Szenen aus dem Leben des Heiligen zeigen: Auf der linken Seite erweckt der Hl. Dominikus im Beisein Hyazinths einen Ertrunkenen zum Leben, im Zentrum präsentiert Ivo den Knaben dem Hl. Dominikus und auf der rechten Seite segnet dieser Hyazinth und seine Gefährten vor der Missionsreise nach Polen. Durch die Bildteppiche hat Zuccari hier als Bild im Bilde weitere Szenen der Vita eingebracht.⁴⁰

Die Einkleidung ist mit bewegender Anteilnahme geschildert vor allem durch die porträthafte Wiedergabe der Gestalten. Die Komposition ist streng symmetrisch aufgebaut und von eindrucksvoller Schlichtheit. Sie verleiht der Szene im Zusammenspiel mit der ganz archaisch anmutenden Farbpalette einen Ausdruck asketischer, feierlicher Strenge.

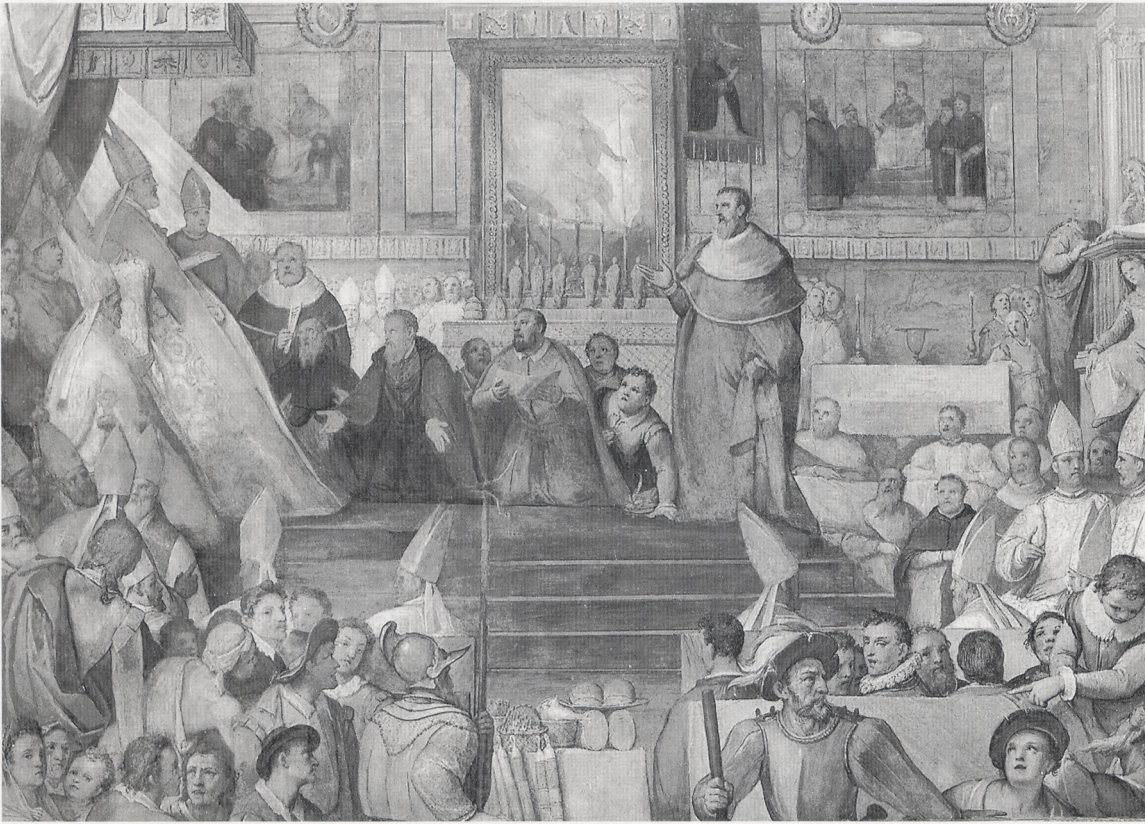
Um welche Ausdrucksqualitäten es dem Künstler besonders zu tun war, zeigt eine sorgfältig ausgeführte, vorbereitende Studie des Louvre (Abb. 16).⁴¹ Hier ist die symmetri-

³⁸ Zur Frage, ob Hyazinth tatsächlich aus der Familie Odrowąż stammte und mit Ivo verwandt war, vgl. Gottschalk (wie Anm. 11), S. 76–77; zu Bischof Ivo vgl. Stichwort »Ivo Odrowąż«, in: *Hagiografia Polska* (wie Anm. 11), S. 401–414.

³⁹ Die neben dem Bischof stehende, aus dem Bild herausblickende Gestalt hat BERTHIER 1912, S. 452 Anm. 3 und Abb. 82, als Porträt des mit Bernerio eng befreundeten Dominikaners Raffaele de Riva identifiziert. Zu de Riva vgl. auch BERTHIER 1912, S. 454. Die dem Kardinal Bernerio gewidmeten »Tesori Nascosti« Ottavio Pancirolis, wie Anm. 1, erhielten das Imprimatur, nachdem de Riva das Werk im Auftrag des Maestro del Sacro Palazzo durchgesehen hatte. Der Vermerk de Rivas auf der Rückseite des Titelblattes schließt mit der Angabe »Roma in Corte dell'Illustriss. Signor Cardinale d'Ascoli mio Padrone; Il di 7. di Giug. 1600«.

⁴⁰ Zur Tradition solch fingierter Bildteppiche vgl. etwa U. Reinhardt, »La tapisserie feinte: Un genre de décoration du maniérisme romain au XVIIe siècle«, *Gazette des Beaux-Arts*, 84 (1974), S. 285–296. Zu Historienzyklen in Form von Bildteppichen vgl. jetzt W. Brassat, *Tapissereien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992.

⁴¹ Zur Zeichnung des Louvre (Inv. Nr. 11588) vgl. *Dessins de Taddeo et Federico Zuccari*, Ausstellungskatalog, bearb. von J. Gere, Paris 1969, S. 71, Nr. 105. Auf diesem Blatt sind die Themen der Bildteppiche vermerkt. Von links nach rechts: »miracolo di san domenico a risuscitare il morto«; »il Veschovo di Cracovia san domenico e san Jacinto«; »San Jacinto e compagni piglia la beneditione da San Domenico per il viaggio di Polonia«.



18. Federico Zuccari,
Kanonisation des
Hl. Hyazinth.
Cappella di
S. Giacinto

sche Anlage der Komposition durch die architektonische Gliederung der Rückwand mit der in der zentralen Nische leicht erhöht thronenden Gestalt des Hl. Dominikus noch akzentuiert. Die Figuren sind im Verhältnis zu dem sie umgebenden Raum jedoch deutlich kleiner als im ausgeführten Fresko. Ihnen fehlt dadurch jene Unmittelbarkeit der Ansprache, jene physische Präsenz der Protagonisten, die das ausgeführte Fresko charakterisieren. Wichtig ist auch, daß in der Pariser Zeichnung der Zeremonie nur Kleriker beiwohnen, während die im Fresko erscheinenden Laien das Bild und seine Botschaft nun im Sinne von Identifikationsfiguren einem größeren Publikum öffnen. In der Tat mag die Einkleidungszone gerade jenen Gläubigen bewegt haben, der vielleicht mit dem Gedanken spielte, in den geistlichen Stand zu treten und sich dem Dominikanerorden anzuschließen. Gleichfalls im Louvre hat sich eine eindrucksvolle Porträtstudie für den neben dem Kardinal stehenden, aus dem Bilde blickenden Dominikaner erhalten (Abb. 17).⁴²

⁴² Louvre, Inv. RF 1870–1073, Rote und Schwarze Kreide, 250 x 196 mm. Mein herzlicher Dank gilt Dieter Graf, der mich zuerst auf diese bis dahin unpublizierte Zeichnung aufmerksam gemacht hat. Sie ist inzwischen abgebildet worden bei D. Heikamp, »Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato«, *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 1 (1996), S. 4–31, vgl. S. 30, Abb. 56, jedoch ohne sie mit dem Fresko der Cappella di S. Giacinto

Dabei könnte es sich um den gelehrten Theologen Raffaele de Riva handeln, der zur *famiglia* des Kardinales gehörte und mit diesem eng befreundet war.⁴³

Auf der rechten Seitenwand ist die am 17. April 1594 durch Clemens VIII. erfolgte Kanonisation des Heiligen dargestellt (Abb. 18, Farbtaf. VIII) oder vielmehr der erste Teil dieser komplexen liturgischen Funktion, die dreifache Postulierung der Heiligsprechung durch einen Konsistorialadvokaten, die *petitio canonizationis instantier, instantius, instantissimus*.⁴⁴ Die Heiligsprechung war für das Pontifikat des

zu verbinden. Die zweite Porträtstudie auf dem Blatt im Louvre könnte als Vorlage für die zur Linken des Hl. Dominikus stehende Mönchsfigur gedient haben. Zuccari hat wohl alle im Fresko erscheinenden Mönche mit Porträtzügen von Dominikanern aus S. Sabina dargestellt.

⁴³ Die Identifikation bei BERTHIER 1912, S. 452 Anm. 3; vgl. ebenda, S. 454, zur Person de Rivas; vgl. auch unsere Anm. 39.

⁴⁴ Zum Fresko Zuccaris vgl. bes. BERTHIER 1910, S. 304; ABROMSON 1976, S. 190–192. Die wichtigste Quelle zum Ablauf der liturgischen Handlungen und zu den teilnehmenden Personen ist die Beschreibung des päpstlichen Zeremonienmeisters ALALEONI sowie der Bericht bei LUBMOLIO 1594, S. 381–392; vgl. auch den kurzen Bericht des zweiten Zeremonienmeisters Giovanni Paolo Mucanzio, »Diario (1592–1597)«, BAV, Vat. Lat. 12291, fol. 214r–v. Zur Liturgie der Heiligsprechung allgemein vgl. J. Brinktrine, *Die feierliche Papstmesse und die Zeremonien bei Selig- und Heiligsprechungen*, Rom 1950, S. 49–56; und die wichtige Studie von N. Krogh Rasmussen, »Iconography and Liturgy at the Canonization of Carlo Borromeo«, *Analecta Romana Instituti Danici*, 15 (1986), S. 119–150.

noch regierenden Papstes wie für den Dominikanerorden gleichermaßen bedeutsam.⁴⁵ Sie wurde hier eindrucksvoll im Bilde dokumentiert und geichsam aktualisiert: Eine Hommage an Clemens VIII. und ein wirkungvolles Mittel, die Aufmerksamkeit der Gläubigen und vor allem der zahllosen Pilger des Heiligen Jahres 1600 auf den eben kanonisierten Ordensheiligen und die Kirche von S. Sabina zu lenken. Zugleich bot das Thema dem Auftraggeber Gelegenheit, seine Rolle als Anwalt der Kanonisation ins Bild zu setzen.

Das *teatro di canonizzazione* war 1594 in dem noch stehenden Teil des Langhauses von Alt-St.-Peter, östlich des *murus divisorius* errichtet worden.⁴⁶ Im Fresko Zuccaris erscheint links auf einem Podium Clemens VIII. mit Mitra und Pluviale, thronend von einem Baldachin überfangen, und ihm gegenüber der Konsistorialadvokat im Moment der Postulierung. Zwischen den beiden Protagonisten knien am Rande des Podiums die Abgesandten des polnischen Königs, darunter mit weit ausgebreiteten Armen und durch seine Brustkette hervorgehoben der »Poloniae et Sueciae Regis Orator«, Stanislaus Minski.⁴⁷ Der Sonderbotschafter des



19. Giovanni Battista Ricci da Novara, *Kanonisation der Hl. Francesca Romana*. Biblioteca Vaticana, Sale Paoline

polnischen Königs war am 15. Januar 1594 in Rom eingetroffen und hatte dann am 21. Januar »cum solemn apparatu« seinen Einzug in der Ritenkongregation gehalten.⁴⁸

Das Königshaus hatte den Kanonisationsprozeß von Anfang an entscheidend gefördert und einen Großteil der gewaltigen Kosten getragen.⁴⁹ Tatsächlich konnte Sigismund III. jedoch nicht an der Kanonisationsfeier teilnehmen. Er hielt sich von September 1593 bis Juli 1594 in Schweden auf, um das Erbe seines Vaters, Johanns III., anzutreten und seinen rechtmäßigen Anspruch auf die schwedische Krone gegen seinen Oheim Karl Herzog von Södermanland durchzusetzen.⁵⁰ Sigismund erscheint im roten hermelinbesetzten Mantel gleichwohl zur Linken des Papstes. Er durfte ob seiner Bedeutung für die Kanonisation wenigstens im Bilde nicht fehlen.⁵¹

Die ganze Szene wird von der *quadratura* des Kardinalskollegiums, von weiteren Klerikern und einer Gruppe von

⁴⁵ Die Heiligsprechung wurde auch in einem Relief von Antonio Paracca di Valsoldo am Grabmal Clemens VIII. in der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore dargestellt; vgl. A. Herz, *The Sixtine and Pauline Tombs in Sta. Maria Maggiore – An Iconographical Study*, Diss. New York University 1974, S. 257–258, Nr. 15; C. E. Fruhan, *Trends in Roman Sculpture circa 1600*, Diss. University of Michigan 1986, bes. S. 273–275 (den Hinweis verdanke ich U. Kessler); L. Barroero, »La Basilica dal Cinquecento al Ottocento«, in: *La Basilica Romana di S. Maria Maggiore*, hg. v. C. Pietrangeli, Florenz 1987, S. 215–315, vgl. S. 264–265, mit Farbtafel.

⁴⁶ Vgl. ALALEONI, fol. 363v. Krogh Rasmussen (wie Anm. 44), S. 123, Abb. 3, nahm noch irrtümlich an, das *teatro* sei wie jenes für die Kanonisation Carlo Borromeos in der Cappella Gregoriana errichtet worden.

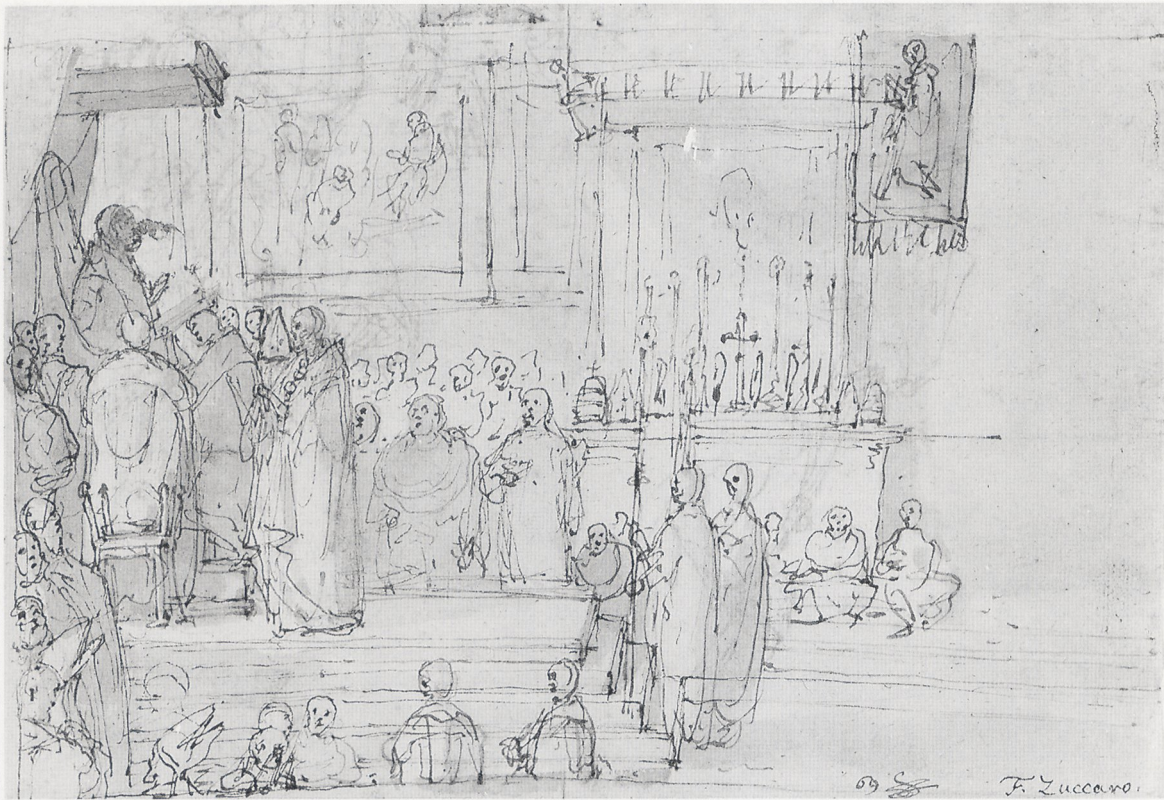
⁴⁷ ALALEONI, fol. 364v. Zur Bedeutung Minskis in der letzten Phase des Kanonisationsprozesses vgl. LUBMOLIO 1594, in der Dedikation an Sigismund III., und bes. S. 340–341, 382, 389. Bei den beiden Begleitfiguren könnte es sich um den Internuntius des polnischen Hofes, Abt Stanislaus Reszka, links und Hieronymus Dembinsky Castellani rechts, einen Neffen Kardinal Jerzy Radziwills aus dem Gefolge des Botschafters handeln. LUBMOLIO 1594, S. 389, erwähnt den Neffen des Krakauer Erzbischofs als Begleiter Minskis während des Offertoriums. Reszka spielte als Vertreter des polnischen Hofes in den letzten Jahren des Kanonisationsprozesses eine wichtige Rolle; vgl. etwa LUBMOLIO 1594, S. 303. Die entscheidende letzte Phase der Kanonisation ist bei LUBMOLIO 1594, S. 303–392, einschließlich der einzelnen Sitzungen der Ritenkongregation, der abschließenden Konsistorien und der eigentlichen Kanonisationsfeier, ausführlich geschildert. Dazu vgl. auch (weitgehend LUBMOLIO 1594 folgend) Z. Oberzynski, »Dzije Kanonizacji SW. Jacka«, *Prawo Kanoniczne*, 4 (1961), S. 79–172 (mit weiterführender Literatur zu den beteiligten Personen). Zu nennen wären von den beteiligten Personen darüber hinaus vor allem der Kardinalprotektor Polens, Odoardo Farnese, der Dominikanergeneral Ippolito Maria Beccaria, Severino Lubmolio und Bartolomeo della Mirinda als Vertreter der polnischen Dominikanerprovinz, der Krakauer Erzbischof, Kardinal Jerzy Radziwill, sein Abgesandter, der Kanoniker Thomas Treter, und die Dominikanerkardinäle Bonelli und Bernerio.

⁴⁸ LUBMOLIO 1594, S. 340–341.

⁴⁹ ALALEONI, fol. 360v »... expensis Serenissimi D. Sigismundi Tertii Poloniae et Sueciae, et Religionis S. Dominici factis...«. Zur Rolle des Königshauses vgl. ausführlich LUBMOLIO 1594, S. 145–392, ebenda, S. 267–299, publiziert die Briefe, in denen verschiedene Mitglieder des Königshauses beim Papst um die Kanonisation nachsuchen.

⁵⁰ Vgl. PASTOR, XI, S. 374–394.

⁵¹ Tatsächlich weist das Bildnis keine Porträtähnlichkeit auf; zu Porträt-darstellungen Sigismunds III. vgl. ausführlich J. Ruscycówna, »Portrety Zygmunta III I Iego Rodziny«, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie (Annuaire de Musée National de Vasovie)*, 13.1 (1969), S. 151–264. Bei der in einen roten, hermelinbesetzten Mantel gekleideten Gestalt kann es sich jedoch eigentlich nur um Sigismund III. handeln. Er wurde wohl nachträglich eingefügt, da diese Gestalt in den vorbereitenden Zeichnungen nicht erscheint; zu den Zeichnungen im Folgenden.



20. Federico Zuccari, Kanonisation des Hl. Hyazinth. New Haven, Privatsammlung

Zuschauern gerahmt, die zu kontrollieren Schweizer Gardien bereitstehen. Die aus dem Bild herausschauenden bzw. auf die Hauptszene blickenden, vom Bildrahmen überschrittenen Betrachtergestalten im Vordergrund schaffen eine Wechselbeziehung zwischen internem und externem Betrachter. Am vorderen Bildrand erkennen wir einen Tisch mit Geschenken, die im Verlauf des zweiten Teiles der Kanonisation, der feierlichen Messe zu Ehren des neuen Heiligen, dem Papst überreicht werden: ein Paar weißer Tauben, Kerzen, Weinfäßchen und vergoldete bzw. versilberte Brotlaibe.⁵²

Die Rückwand des *teatro* ist seitlich des Altares mit Bildteppichen geschmückt. Auf der linken Seite suchen die Abgesandten des polnischen Königs, der General des Dominikanerordens und die beiden Dominikanerkardinäle Bonelli und Bernerio bei Clemens VIII. im Rahmen einer Audienz um die Kanonisation nach. Auf dem rechten Bildteppich sind der Papst und die Kardinäle im Konsistorium versammelt, um über die Kanonisation zu beraten.⁵³ Auch hier sind die beiden Dominikanerkardinäle deutlich hervorgehoben.

Der Vergleich mit anderen Kanonisationsdarstellungen (Abb. 19) und die ausführliche Beschreibung des päpstlichen

Zeremonienmeisters Paolo Alaleoni zeigen, daß wir es insgesamt mit einer sehr genauen, fast didaktischen Schilderung der liturgischen Funktion zu tun haben, die dem Betrachter ein authentisches Bild zu vermitteln sucht.⁵⁴

Schon im 19. Jahrhundert hat man stilistische Unterschiede zwischen beiden Seitenwänden bemerkt und versucht, diese durch eine Zuschreibung der ›Kanonisation‹ an Federico und der ›Einkleidung‹ an Taddeo zu erklären, was jedoch schon aus chronologischen Gründen ausgeschlossen ist.⁵⁵ Wahrscheinlich war Federico bei der Darstellung der ›Kanonisation‹ stärker an die Tradition gebunden, wie sie durch Darstellungen großer liturgischer Funktionen vor allem aus

⁵² Vgl. die Beschreibungen bei ALALEONI, fol. 364v; und LUBMOLIO 1594, S. 389; vgl. auch Krogh Rasmussen (wie Anm. 44), S. 134–140. Beispiele solch zeremonieller, bei Kanonisationen verwendeter Weinfäßchen etwa abgebildet in *Palazzo Ruspoli. Fondazione Memmo*, hg. v. C. Pietrangeli, Rom 1992, S. 280, 282.

⁵³ Die Bildthemen sind auf der vorbereitenden Zeichnung der Ecole des Beaux-Arts genannt; vgl. Anm. 64.

⁵⁴ ALALEONI, fol. 360v–369r; vgl. auch die Beschreibung bei LUBMOLIO 1594, S. 381–392. Zur Liturgie Brinktrine (wie Anm. 44), und besonders die detaillierte Analyse der Kanonisation Carlo Borromeos im Jahre 1610 bei Krogh Rasmussen (wie Anm. 44), ebenda, S. 122, eine schematische Darstellung des Ablaufs. Vgl. auch *La Basilica di San Pietro*, hg. v. C. Pietrangeli, Florenz 1989, S. 272, eine Farbtafel der »Kanonisation Carlo Borromeos« von G. B. Ricci da Novara in den Sale Paoline der Vatikanischen Bibliothek.

⁵⁵ So A. Nibby, *Roma nell'Anno MDCCCXXXVIII*, Bd. 4, Rom 1841, S. 691; BERTHIER 1910, S. 302. Zu Taddeos wesentlich früherem, im Auftrag des Kardinals Otto Truchsess von Waldburg ausgeführtem Fresko in der Apsiskalotte von S. Sabina vgl. M. Salmi, »La pittura absidale di S. Sabina«, *Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana*, 20 (1914), S. 5–10; J. Gere, *Taddeo Zuccari. His Development Studied in His Drawings*, London 1969, S. 91; Darsy (wie Anm. 1), S. 100; STRINATI 1980, S. 38.

21. Federico Zuccari,
Kanonisation des
Hl. Hyazinth. Paris,
Privatsammlung



der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorgegeben war.⁵⁶ In der ›Einkleidung‹ hat er in der strengen Symmetrie der reliefartigen Komposition und der archaischen Farbigkeit dagegen auf Raffael und noch über diesen hinaus auf Vorbilder des Florentiner Quattrocento, etwa die Fresken Ghirlandaios in der Cappella Sassetti, zurückgegriffen und damit eine Tradition aufgenommen, auf die sich schon bald auch Domenichino und Poussin beziehen sollten.⁵⁷ Kompositorische Elemente beider Szenen sind dann in Zuccaris wenig späterem, großem Fresko der ›Verleihung des Kardinalshutes an Carlo Borromeo‹ im Collegio Borromeo in Pavia eingeflossen.⁵⁸ Hier ist die figurenreiche Darstellung einer streng symmetrischen, vor allem durch die architektonische Gliederung bestimmten Komposition einbeschrieben.

Anhand der vorbereitenden Zeichnungen in Paris, New York und New Haven läßt sich die Genese des Ausführungsentwurfes für die ›Kanonisation des Hl. Hyazinth‹ im einzelnen verfolgen. Bei den Diskussionen zwischen Künstler und Auftraggeber standen offenbar die Wahl des darzustellenden Handlungsmomentes und die Anordnung der einzelnen Figuren im Vordergrund. Die Zeichnungen in New Haven⁵⁹ (Abb.20) und in Pariser Privatbesitz⁶⁰ (Abb.21) zeigen den Papst sitzend und ohne Kopfbedeckung bei der Verkündung der *sententia canonizationis*. Im Vergleich zum ausgeführten Fresko ist also ein späterer Moment der liturgischen Handlung dargestellt. In der Pariser Zeichnung, die die gesamte Komposition wiedergibt, hat sich in der Mitte des Vordergrundes bereits die von den Kardinälen der Riten-

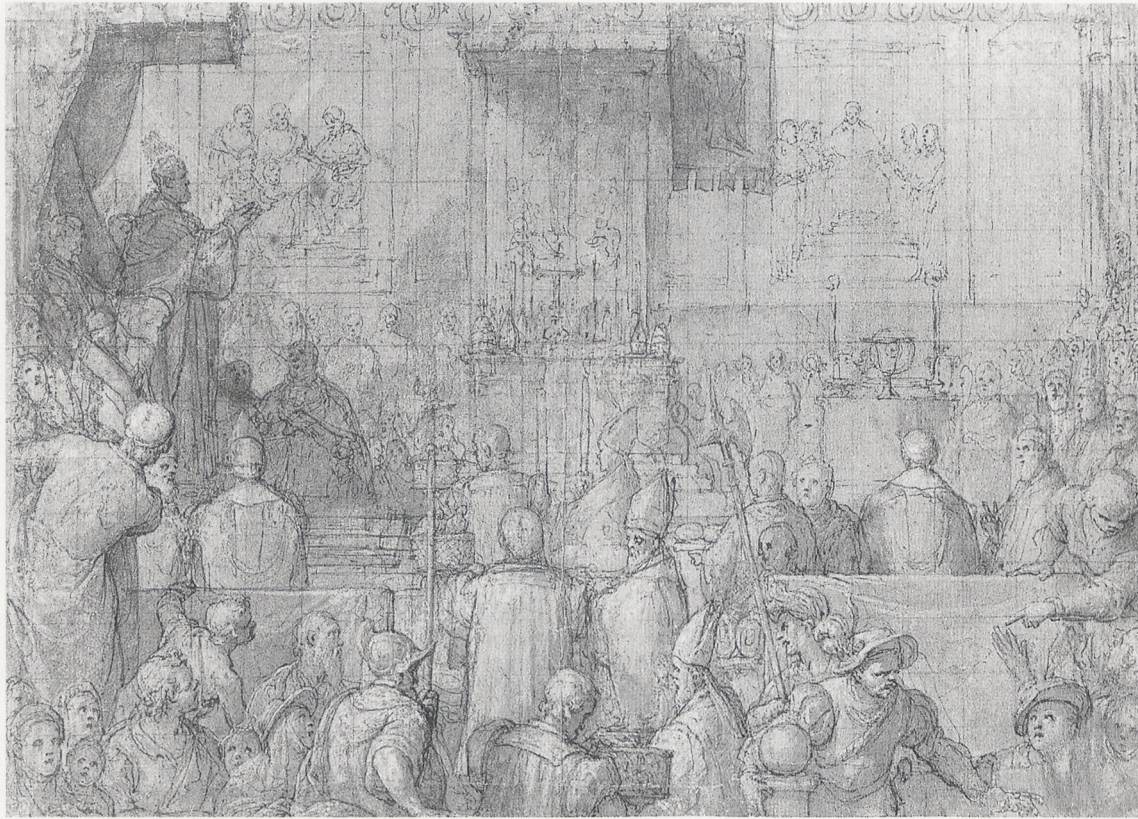
⁵⁶ Vgl. etwa die zahlreichen Darstellungen in der Biblioteca Sistina; dazu die Arbeiten von Böck und Zuccari (wie Anm.5); und Krogh Rasmussen (wie Anm.44).

⁵⁷ So schon Zeri (wie Anm.1), S.54–55. Zur Cappella Sassetti vgl. E. Borsook u. J. Offerhaus, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinità, Florence. History and Legend in a Renaissance Chapel*, Doornspijk 1981.

⁵⁸ Zu dem Fresko in Pavia vgl. A. Peroni, »Collegio Borromeo. Architettura e decorazione«, in: *I Quattro Secoli del Collegio Borromeo di Pavia*, Mailand 1961, S.111–161, bes. S.147–157; zur vorbereitenden Zeichnung der Uffizien (11031F) vgl. *Mostra dei Disegni degli Zuccari*, Ausstellungskatalog, bearb. von J. Gere, Florenz 1966, S.51, Nr.78.

⁵⁹ New Haven, Privatsammlung, publiziert in *Renaissance into Baroque. Italian Master Drawings by the Zuccari, 1550–1600*, Ausstellungskatalog, bearb. von J. Mundy, Milwaukee 1989, S.288–291, Nr.99, ebenda zur Abfolge der vorbereitenden Zeichnungen. Mundy, S.288, hat das Blatt in New Haven in die Jahre 1592–1593 datiert. Es gibt jedoch keinerlei Hinweise darauf, daß die Planungen bereits so früh einsetzen. Die Zeichnung dürfte in jedem Falle nach der Kanonisation 1594 und wahrscheinlich in den Jahren 1598–1599, unmittelbar vor der Ausführung der Kapelle entstanden sein.

⁶⁰ Die Zeichnung in Pariser Privatbesitz publiziert von J. Gere, *Il Manierismo a Roma*, Mailand 1971, S.76, 91, Abb.37; vgl. auch *Renaissance into Baroque* (wie Anm.59), S.290. Mein herzlicher Dank gilt John Gere, der mir freundlicherweise gestattete, das Foto aus seinem Archiv erneut zu publizieren.



22. Federico Zuccari,
Kanonisierung des
Hl. Hyazinth.
New York, Pierpont
Morgan Library

kongregation angeführte Prozession formiert, die dem Papst im Verlauf der Messe die oben beschriebenen Geschenke überbringen wird.⁶¹ Der Aufbau der Komposition entspricht in großen Zügen bereits dem ausgeführten Fresko, mit den beiden Bildteppichen und dem rechts des Altares herabhängenden Kanonisationsbanner. Auch die Formulierung einiger prominenter Figuren des Vordergrundes hat Zuccari dann nach zeichnerischen Zwischenstufen im ausgeführten Fresko wiederaufgenommen, so die Rückenfigur links vorne, den sich auf den unteren »Bildrand« stützenden Schweizer im Zentrum und den in komplizierter Verkürzung wiedergegebenen, sich aus dem Bild hinauslehrenden Knaben rechts außen.

In einem nächsten Schritt folgt das sorgfältig ausgeführte, quadrierte Blatt der Pierpont Morgan Library (Abb. 22).⁶² Der Papst verkündet nun stehend, zum Abschluß des ersten Teiles der Kanonisation, den Segen. In der Tat hatte Zuccari den Papst bereits auf dem Verso des Blattes in New Haven

sowohl stehend wie sitzend skizziert (Abb. 23).⁶³ Entscheidend ist jedoch die Veränderung des Betrachterstandpunktes. Die ganze Szene ist aus größerer Nähe aufgenommen und entsprechend der Figurenmaßstab im Verhältnis zum umgebenden Raum deutlich gesteigert. Der Betrachter ist dichter an das Geschehen herangerückt, sein Standpunkt dem der Zuschauer des Vordergrundes angenähert.

Dem ausgeführten Fresko am nächsten ist die Zeichnung der Ecole des Beaux-Arts in Paris (Abb. 24).⁶⁴ Sie zeigt die *petitio canonizationis*. Der Papst erscheint stehend mit Mitra und Pluviale, ihm gegenüber der Konsistorialadvokat und dazwischen die Abgesandten des polnischen Königs. Die ganze Szene ist jetzt aus noch größerer Nähe aufgenommen, der Bildausschnitt noch einmal verkleinert. Dadurch wurden die Zuschauer des Vordergrundes deutlich reduziert. Die meisten ragen nurmehr mit den Köpfen ins Bild hinein. Die Bildteppiche der Rückwand haben ein für die darzustellenden Historienszenen wenig vorteilhaftes Hoch-

⁶¹ In diesem Falle die Kardinäle Alfonso Gesualdo, Alessandro de' Medici und Odoardo Farnese; vgl. ALALEONI, fol. 364v. LUBMOLIO 1594, S. 389, nennt irrtümlich an Stelle Alessandro de' Medicis den Kardinal Pietro Gondi.

⁶² New York, Pierpont Morgan Library (The Janos Scholz Collection 1973.30); vgl. *Renaissance into Baroque* (wie Anm. 59), S. 292–293, Nr. 100.

⁶³ Vgl. Anm. 59.

⁶⁴ Zur Zeichnung der Ecole des Beaux-Arts in Paris (Inv. Nr. 441) vgl. Gere (wie Anm. 60), S. 91; *Renaissance into Baroque* (wie Anm. 59), S. 290. Auf diesem Blatt sind die Themen der beiden Bildteppiche vermerkt. Links: »il Re di polonia, il Cardinale Alessandrino, il Cardinale D'Ascoli, il generale di san domenico avanti il papa a dimandare la canonizatione di san Jacinto«. Rechts: »Santa Congregazione de Cardinali riferisce al Papa ... per la Sacra Canonizatione«.

23. Federico Zuccari,
Kanonisation des
Hl. Hyazinth.
New Haven,
Privatsammlung
(verso von Abb. 20)



format erhalten. In der Tat mögen diese kompositorischen Schwierigkeiten dazu geführt haben, im ausgeführten Fresko wieder einen größeren Bildausschnitt zu wählen, in etwa jenem des Blattes der Pierpont Morgan Library vergleichbar. Dies zumal Kardinalskollegium und Zuschauergestalten zu den entscheidenden Charakteristika von Kanonisationsdarstellungen gehörten und ihnen auch im Sinne der oben beschriebenen Bilddidaktik eine wichtige Mittlerfunktion zukam.

Im ausgeführten Fresko wurde die zentrale Gruppe dann noch enger verbunden. Der Konsistorialadvokat ist in eine noch prominentere Position gerückt und mit den Zügen des Auftraggebers versehen.⁶⁵

Eine weitere, bisher unpublizierte Zeichnung der Ecole des Beaux-Arts in Paris (Abb. 25) zeigt einen Papst mit den im Konsistorium versammelten Kardinälen.⁶⁶ Es dürfte sich

um eine erste vorbereitende Studie für den rechten Bildteppich handeln. In den Zeichnungen in New York und Paris sowie im ausgeführten Fresko wurde dann die Anzahl der Kardinäle im Sinne einer besseren Lesbarkeit auf insgesamt vier reduziert.

Was aber hatte zu diesen mehrfachen Planänderungen geführt? Die ersten Skizzen lassen erkennen, daß die Rolle der beiden Dominikanerkardinäle, Bonelli und Bernerio, für die Kanonisation des Hl. Hyazinth von Anfang an in den Historienszenen der Bildteppiche der rechten Seitenwand dokumentiert werden sollte. Nach dem Tode Bonellis am 1. April 1598 war Bernerio zur wichtigsten und einflußreichsten Persönlichkeit des Dominikanerordens aufgestiegen. Erst jetzt wurde es denkbar, seine Rolle einseitig in den Vordergrund zu stellen und ihn im ausgeführten Fresko in Gestalt des Konsistorialadvokaten, als eigentlichen Promotor und Anwalt der Kanonisation erscheinen zu lassen, mit dem geradezu emblematisch direkt über ihm herabhängenden Kanonisationsbanner. Da Bernerio im Gewande der Konsistorialadvokaten, »cum vestibus violaceis, et caputiis«,⁶⁷ erscheint, bleibt die Authentizität der liturgischen Funktion gewahrt und die Deutung des Identifikationsporträts einer zweiten Bedeutungsebene vorbehalten. Bernerio ist in der »Einkleidung« in die Gestalt des Bischofs Ivo, als spirituellem Patron Hyazinth, und in der »Kanonisation« in diejenige des Konsistorialadvokaten, als offiziellem Anwalt der Kanoni-

⁶⁵ Der Papst ist nun im Gegensatz zur Zeichnung der Ecole des Beaux-Arts, liturgisch korrekt, im Sitzen dargestellt. Tatsächlich müßte der Konsistorialadvokat in diesem Moment knien. Er sollte durch sein Stehen besonders hervorgehoben werden. Laut ALALEONI, fol. 366v, fungierte Cyno Castracane als postulierender Konsistorialadvokat (bei LUBMOLIO 1594 heißt er Cyno Campano). LUBMOLIO 1594, S. 324, 355, beschreibt die Rolle des Konsistorialadvokaten schon während der Sitzungen der Ritenkongregation und der abschließenden Konsistorien, S. 355–371, hat er seine »longam, & exquisitam ... orationem« im öffentlichen Konsistorium vom 9. März 1594 abgedruckt.

⁶⁶ Paris, Ecole des Beaux-Arts, Inv. Nr. M2351, 213 x 287 mm, Braune Feder, teils laviert, über roter Kreide. Die Zuschreibung vermerkte Popham auf dem Karton, ohne jedoch das Blatt mit der Cappella di S. Giacinto zu verbinden.

⁶⁷ ALALEONI, fol. 361v, beschreibt so das Gewand des Konsistorialadvokaten.



24. Federico Zuccari,
Kanonisation des
Hl. Hyazinth. Paris,
Ecole des Beaux-Arts

sation, geschlüpft – unmittelbar anschauliche Bildmetaphern seiner Rolle im Verlauf des Kanonisationsprozesses.

Sie erinnern an die Verdienste desjenigen, der sein Seelenheil im Moment des Todes der Fürsprache des Titelheiligen anvertrauen wird und der, so die Kernaussage der Bilder, ob seiner Verdienste sicher sein darf, daß dieser ihm seine Protektion nicht versagen wird. An prominenter Stelle, direkt oberhalb des Altares erscheint unter den Gestalten des Kuppelfreskos der Hl. Hieronymus, der Namensheilige des Auftraggebers (Abb. 9). In seiner Person konkretisieren sich im Bilde schon zu Lebzeiten die Hoffnungen Bernerios auf Auferstehung und Aufnahme ins Paradies.

Das Programm der Kapelle ist genau auf diesen Aspekt ausgerichtet. Die Bilder Lavinia Fontanas und Federico Zuccaris geben der Glaubensüberzeugung des Auftraggebers, seiner Auffassung von Natur und Wirksamkeit der göttlichen Gnade anschaulichen Ausdruck. Ein Thema, daß aus konkretem Anlaß von höchster Aktualität war.

In den Jahren der Entstehung der Kapelle war, ausgelöst durch die 1588 in Lissabon publizierte *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis, divina praescientia, providentia, praedestinatione et reprobatione* des spanischen Jesuiten Luis de Molina, zwischen Dominikanern und Jesuiten eine heftige theologische Kontroverse um die Natur der göttlichen Gnade entbrannt, in der Bernerio eine zentrale Rolle spielen sollte.⁶⁸

⁶⁸ Für das Werk von Molina vgl. die krit. Ausgabe von J. Rabaneck, Madrid 1953, nach der vom Autor durchgesehenen Auflage Antwer-

Molina hatte versucht das Verhältnis von göttlicher Gnade und Freiheit menschlichen Handelns näher zu bestimmen und dieses theoretisch zu begründen. Das Thema war im Zuge der Reformation erneut in den Blickpunkt getreten und naturgemäß von erheblicher Brisanz. Luthers Position, Gnade könne nicht erworben werden, sei vielmehr ein Geschenk Gottes und stehe von daher geradezu im Gegensatz zu den Werken, war die Katholische Kirche entschieden entgegen getreten. In der VI. Sektion des Tridentinischen Konzils wurden im *Decretum de iustificatione* die Funktion der guten Werke und die Rolle des persönlichen Verdienstes ausdrücklich formuliert⁶⁹: Die guten Werke, wenngleich

pen 1595. Ich folge hier der zusammenfassenden Darstellung bei PASTOR, XI, S. 513–576; vgl. auch FERRARI 1975, S. 131–144; F. Stegmüller, »Gnadenstreit«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 4, Freiburg 1960, Sp. 1002–1007; H. Rahner, »Gnade«, ebenda, Sp. 977–1000; zur Einschätzung aus protestantischer Sicht vgl. W.-D. Hauschild, »Gnade. IV. Dogmengeschichtlich«, in: *Theologische Realencyclopädie*, Bd. 13, Berlin u. New York 1984, S. 477–495 (mit ausführlichen Literaturangaben). Die ungemein komplexen theologischen Erörterungen können hier nur in großen Zügen wiedergegeben werden. Wichtiges Quellenmaterial und neuere Literatur etwa bei V. Beltrán de Heredia, *Domingo Banez y las controversias sobre la gracia*, Salamanca 1968; J. Peinado, »Evolucion des las formulas molinistas sobre la gracia eficaz durante las controversias de auxilii«, *Archivo Teológico Granadino*, 31 (1968), S. 5–191; J. Stöhr, *Zur Frühgeschichte des Gnadenstreites. Gutachten spanischer Dominikaner in einer bisher unbekanntem Handschrift*, Münster 1980.

⁶⁹ Vgl. die entsprechenden Dekrete bei H. Denzinger u. A. Schönmetzer, *Enchiridion Symbolorum Definitionum et Declarationum de rebus*

nicht im Sinne einer einfachen »Werkgerechtigkeit«, sondern ihrerseits von göttlicher Gnade inspiriert, sind ein wirksames Mittel sich der göttlichen Gnade und damit letztlich des Seelenheils zu versichern.

Molina versuchte die beiden widerstreitenden Elemente, göttliche Prädestination und Freiheit menschlichen Handelns, zu verbinden und einem einheitlichen theologischen Konzept einzubeschreiben. Er hat durch die Betonung des menschlichen Handlungsspielraumes die Möglichkeit, durch gute Werke und eigene Verdienste die göttliche Gnade zu erlangen, besonders hervorgehoben.

Der Position Molinas traten sogleich die Dominikaner, allen voran der Spanier Domingo Bánes, heftigst entgegen, wohl in letzter Instanz vor allem, um das Eindringen des neuen Ordens in ihre ureigenste Domäne nicht unwidersprochen zu lassen und ihre Position als Hüter der katholischen Doktrin und oberste Autorität scholastischer Theologie uneingeschränkt zu reklamieren.⁷⁰ Gegenüber der jesuitischen Position suchten die Dominikaner die Bedeutung der menschlichen Freiheit zu begrenzen. Sie sei ihrerseits gänzlich ein Ausfluß göttlicher Gnade. Jedes menschliche Handeln sei als Möglichkeit bereits von Gott vorgedacht (»*praedispositio fisica*«).

Letztlich ging es darum begrifflich zu fassen und theologisch zu begründen, in welcher Art und Weise und in welchem Maße menschliches Handeln frei bzw. durch göttliche Vorsehung prädestiniert sei.

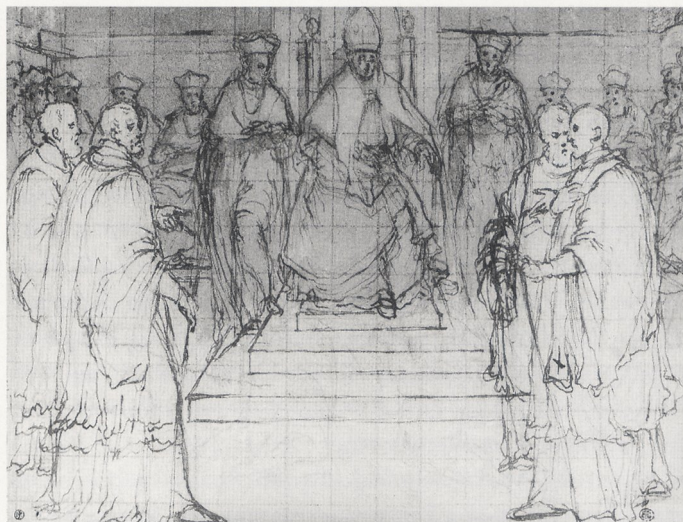
Wenngleich Dominikaner wie Jesuiten natürlich *a priori* von der Prämisse ausgingen, daß gute Werke dazu beitragen könnten, sich der göttlichen Gnade und damit des Seelenheils zu versichern, so wurde durch die Betonung der göttlichen Prädisposition doch die Bedeutung menschlichen Handelns und damit der Werke mindestens theoretisch eingeschränkt. Bei dem Versuch sich gegen die jesuitische Position abzugrenzen, gerieten die Dominikaner so, wenngleich unfreiwillig, gar in den Verdacht sich der lutherischen Position angenähert zu haben.⁷¹ Zumindest wurde dies von protestantischer Seite so interpretiert und entsprechend propagandistisch eingesetzt. Kardinal Jacob Davy du Perron warnte Clemens VIII. eindringlich, »alle Calvinisten und Lutheraner Frankreichs und Deutschlands würden Jubeln über eine Verurteilung der Jesuitenansicht und darin eine Billigung ihrer Lehren über den freien Willen sehen.«⁷²

fidei et morum, Barcelona, Freiburg, New York, Rom 1965³³, 1520–1583 (792a–843), bes. 1535 (803), 1545 (809). Vgl. auch J. Auer, »Rechtfertigung, V. Dogmengeschichte«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 8, Freiburg 1963, Sp. 1037–1042, bes. Sp. 1041–1042; A. Forster, »Verdienst, II. Systematisch«, ebenda, Sp. 67–680, bes. Sp. 679.

⁷⁰ PASTOR, XI, S. 527–528, 539.

⁷¹ PASTOR, XI, S. 521, 527, 545, 567–568.

⁷² PASTOR, XI, S. 572.



25. Federico Zuccari, Clemens VIII. mit den Kardinälen im Konsistorium. Paris, Ecole des Beaux-Arts

Molina selbst führte zur Verteidigung seiner Thesen an, die Lutheraner seien ausgehend von eben jenen Grundsätzen, auf die Bánes seine Beweisführung gründe, zur völligen Leugnung der Willensfreiheit gelangt.⁷³ Nichts lag den Dominikanern naturgemäß ferner, als sich in die Nähe reformatorischen Gedankengutes gerückt zu sehen.

Vor diesem Hintergrund erscheint die explizite Darstellung der eigenen Verdienste in der Kapelle in S. Sabina beinahe wie ein demonstratives Bekenntnis: Bernerio war sich seiner Verdienste nur allzusehr bewußt und ließ diese in seiner Grabkapelle eindrucksvoll dokumentieren, wie sehr auch immer sein eigenes Handeln wiederum durch die Wirkung der göttlichen Gnade bestimmt gewesen sein mochte.

Die ungemein heftig geführte Kontroverse, in der sich theologische Argumente schnell mit politischen Interessen der beiden rivalisierenden Orden verbanden, berührte einen so zentralen Aspekt katholischer Doktrin, daß dem Papst schon im Interesse einer einheitlichen katholischen Position an einer umgehenden Beilegung gelegen sein mußte. 1594 zog Clemens VIII. die sich schnell ausbreitende Kontroverse nach Rom und setzte eine eigene Kongregation, die *Congregatio de auxiliis divinae gratiae*, zu ihrer Klärung ein, der Bernerio als Vertreter des Dominikanerordens angehörte.⁷⁴

In der Cappella di S. Giacinto dürfen wir wohl kaum eine differenzierte theologische Stellungnahme zu der eben erst in voller Schärfe entbrannten und bis heute offiziell nicht beigelegten Kontroverse erwarten. Allein die Wahl des Themas

⁷³ PASTOR, XI, S. 527.

⁷⁴ Zu Einberufung und Arbeit der Kongregation vgl. PASTOR, XI, S. 540–576.

und seine anschauliche Formulierung im Bild zu diesem Zeitpunkt, an diesem Ort und für diesen Auftraggeber ließen ihr den Rang einer programmatischen Aussage zukommen.

Ist das ikonographische Programm ganz durch den Kardinal Bernerio bestimmt, so erscheint auch die Wahl der ausführenden Künstler bemerkenswert. Hätten für einen solch prestigeträchtigen Auftrag zum Heiligen Jahr 1600 nicht Künstler wie Annibale Carracci, Cavaliere d'Arpino, Pomarancio, Barocci oder Caravaggio näher gelegen? Abschließend sei deshalb ein Blick auf die Persönlichkeit des Auftraggebers und seine bisher wenig beachteten Interessen an der bildenden Kunst geworfen.

Bernerio (Abb. 26) wurde 1540 in Correggio geboren und trat schon früh in den Dominikanerorden ein.⁷⁵ Dank seiner außerordentlichen Fähigkeiten als Theologe und Prediger, aber auch durch die Protektion so bedeutender Persönlichkeiten wie des Kardinals Niccolò Sfondrato (später Papst Gregor XIV.) und des Kardinalnepoten Pius' V., des Dominikaners Michele Bonelli, gelang ihm schon bald ein rascher Aufstieg innerhalb der kirchlichen Hierarchie. Zunächst wurde er zur Leitung der Dominikanerkonvente von S. Maria delle Grazie in Mailand und S. Croce in Bosco Marengo, zum Inquisitor von Genua und schließlich 1585 zum Prior von S. Sabina bestimmt. Am 22. August 1586 ernannte ihn Sixtus V. zum Bischof von Ascoli Piceno und keine drei Monate später, am 16. November, zum Kardinal mit dem Titel S. Tommaso in Parione, den er am 8. November 1589 gegen jenen von S. Maria sopra Minerva, am 17. Juni 1602 gegen jenen von S. Lorenzo in Lucina eintauschen sollte.⁷⁶ Am 16. Juni 1603 erhielt er das Bistum Albano und am 7. Februar 1607 als Vizedekan des Kardinalskollegiums schließlich jenes von Porto.⁷⁷ Zeit seines Lebens blieb Bernerio jedoch seinem ersten Bischofssitz verbunden, und in den Quellen erscheint er fast ausnahmslos als »Cardinale



26. Porträt des Kardinals Girolamo Bernerio (aus Maupin/Parasoli 1608)

d'Ascoli«. Als er 1605 endgültig zugunsten von Albano auf das Bistum von Ascoli verzichten mußte, versicherte er dem Rat der Stadtältesten, »sarò io nondimeno sempre il Cardinal d'Ascoli di nome e di affetti, proteggendo e favorendo in tutte le occasioni gli affari pubblici e privati delle SS. VV.«⁷⁸

Innerhalb der Kurie spielte der Kardinal schon unter Sixtus V., aber dann vor allem unter Clemens VIII. eine bedeutende Rolle als Mitglied der Kongregationen der Inquisition, des Index, der Bischöfe und *de Auxiliis* sowie als Protektor des Servitenordens.⁷⁹ Die zeitgenössischen Quellen spiegeln das Bild eines zutiefst gläubigen Menschen wider, eines exemplarischen Bischofs, der sich im Geiste des Tridentiner

⁷⁵ Das abgebildete Porträt Bernerios stammt aus P. Maupin u. L. Parasoli, *S. mi D. N. Pauli Papae Quinti ac Illustrissimorum & Reverendissimorum DD. S. R. E. Cardinalium nunc viventium effigies*, Rom 1608, Nr. 3. Zu einem Mosaikbildnis von Arminio Zuccato im Convitto Nazionale in Correggio vgl. C. Franzoni, »Il cardinal Bernieri a Venezia e un ritratto di Arminio Zuccati«, *Prospettiva*, 63 (1991), S. 78–80; zu einem dreiviertelfigurigen Bildnis von Vencieslao Corrigioli (?) im bischöflichen Palast von Ascoli vgl. D. Ferriani, »Il Cardinale Girolamo Berneri ad Ascoli«, in: *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V.*, Ausstellungskatalog, hg. v. P. Dal Poggetto, Ascoli 1992, S. 78–79. Zur Vita Bernerios vgl. vor allem V. M. Fontana, *Sacrum Theatrum Dominicanum*, Rom 1666, S. 39, 132, 589; A. Ciacconius, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum*, Bd. 4, Rom 1677, Sp. 163–164; A. A., »Girolamo Bernieri«, in: *DBI*, IX, Rom 1967, S. 360–362; FERRARI 1975, vor allem zu seinem Wirken in Ascoli. Ich halte an der Schreibweise Bernerio fest, die in fast allen zeitgenössischen Quellen erscheint (bzw. lateinisch Bernerius).

⁷⁶ *Hierarchia Cattolica*, III, S. 64, 66, 71.

⁷⁷ *Hierarchia Cattolica*, IV, S. 36–37.

⁷⁸ Der Brief Bernerios vom 8. Dezember 1605 publiziert bei FERRARI 1975, S. 232.

⁷⁹ Zu seiner Funktion als Protektor des Servitenordens vgl. auch die Inschrift in S. Maria in Via; vgl. V. Forcella, *Iscrizioni delle Chiese e di altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Bd. 8, Rom 1876, S. 360, Nr. 854.

Konzils und trotz seiner zahllosen Verpflichtungen an der Kurie stets um die Bedürfnisse und Anliegen seiner Diözese bemühte,⁸⁰ eines gelehrten Theologen, dessen Überzeugungen selbst innerhalb seines Ordens als erkonservativ galten,⁸¹ eines überzeugten und ungemein vehementen Verteidigers der katholischen Doktrin.

Kaum bekannt sind dagegen Bernerios Interessen im Bereich der bildenden Künste. Aus den verstreuten Notizen läßt sich das Bild eines Kirchenfürsten zeichnen, der sich zuallererst durch sein soziales Engagement und die Fürsorge für seine Diözese definiert, der sich mit den Begriffen von *caritas* und *pietas*, nicht mit dem der *magnificentia* charakterisieren läßt. Bezeichnend ist die ihm 1596 am Palazzo degli Anziani in Ascoli gesetzte Inschrift: »Fr. Hier. Berner. Card. Episcopo ac Princ. Asculan. Patri Patriae, Patri Pauperum, Patri omnium bonorum.«⁸² Er tritt als großzügiger Stifter und Wohltäter nicht aber als wirklicher Mäzen, als Förderer der Künste hervor. Stets ist er zur Stelle, wenn es um Belange des Kultes geht. Und hier seien nur die wichtigsten seiner zahllosen Stiftungen für die Kathedrale, den Bischöflichen Palast, das Priesterseminar, die Kirche und den Konvent von S. Domenico in Ascoli,⁸³ für die Dominikanerkirche, den Kapuzinerkonvent und die Collegiata di S. Qui-

rico seiner Geburtsstadt Correggio,⁸⁴ für S. Niccolò de' Prefetti⁸⁵ und vor allem den Konvent und die Kirche von S. Sabina in Rom genannt. Seine Stiftungen für S. Sabina sind in den *Memorie* und der *Cronaca* im einzelnen aufgeführt.⁸⁶ Beim Tode des Kardinals vermerkte der Chronist lapidar: »Muore il cardinale d'Ascoli, e finiscono le delizie del convento.«⁸⁷ Bei allen diesen Stiftungen stand der Zweck eindeutig im Vordergrund. Bezeichnend ist ein Schreiben des Kardinals an das Domkapitel von Ascoli, das ihn um die Vermittlung eines Künstlers aus Rom gebeten hatte: »Il pittore che desiderano, lo manderemmo volontieri di qua, se conoscessimo potersi trovar uomo di voglia, che fosse per venirci con assegno di mercede conveniente, ma perchè non saria in questa città alcuno quatanque meno di mediocre nelle arti, che volesse uscirne se non per forza di pagamento eccessivo, giudichiamo che sarà meglio che procurino essi stessi di averne uno da qualch'altra di cotese città più vicina, che lo troveranno più facilmente, et costerà loro assai meno.«⁸⁸

Unter den Stiftungen für S. Sabina sticht allerdings ein für den Altar der Cappella del Rosario bestimmtes Gemälde Raffaels hervor.⁸⁹ Das mit dem Namen des großen Urbina-ten versehene Gemälde mit der Darstellung der »Madonna,

⁸⁰ Dazu besonders FERRARI 1975, S. 145–178, 188–194. Vgl. auch die *Constitutiones Synodales Diocesis Asculanae promulgatae Anno Domini MDXCVI Illustrissimo ac Reverendissimo D. D. Fr. Hieronymo Bernerio*, Ascoli 1596.

⁸¹ Dazu bes. DBI (wie Anm. 75), S. 361–362. BERTHIER 1912, S. 452 und Anm. 1, nennt eine ganze Reihe von unpublizierten Schriften Bernerios, darunter eine »De gratia« (jedoch ohne Angabe einer Quelle): »Il laissa un grand nombre d'écrits fort remarquables par l'élévation des sujets et par la profondeur et la fidélité de la doctrine thomistique«. Er nennt folgende Werke: »De Sacra Doctrina«, »De Deo absolute sumpto«, »De Deo Trino«, »De natura, cognitione, gratia atque peccato angelorum«, »De voluntario et involuntario«, »De vitiis atque virtutibus«, »De legibus«, »De gratia«, »De divini Verbi Incarnatione«, »De poenitentia«, »De Theologia Mystica«.

⁸² Die Inschrift bei FERRARI 1975, S. 107, Abb. 3 (zwischen S. 130/131); vgl. auch Ciacconius (wie Anm. 75), Sp. 163.

⁸³ Zu den Stiftungen in Ascoli vgl. Ciacconius (wie Anm. 75), Sp. 164; FERRARI 1975, S. 103–112, zum Bau des Priesterseminars durch Fulgenzio Morelli, S. 185–187; und Ferriani (wie Anm. 75). Zu dem in S. Domenico gestifteten Altar des Hl. Hyazinth vgl. die Beschreibung bei T. Lazzari, *Ascoli in Prospettiva colle sue più singolari pitture, sculture, e architetture*, Ascoli 1724, S. 75: »Succede a questo l'Altare di travertino, sotto cui riposasi il Venerabil Corpo del prelodato Beato Costanzo [da Fabriano], dedicato a San Giacinto dal Cardinale Berneri appellato Cardinal d'Ascoli Religioso dell'istess'Ordine, che vi sta ritratto genuflesso, dal suo Concittadino Vinceslao, o Vincilauro da Correggio.« Die Kirche wurde 1766 durch einen Neubau von Lazzaro Giosafatti ersetzt; vgl. dazu B. Orsini, *Descrizione delle pitture, sculture, architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli*, Perugia 1790, S. 43; G. Carducci, *Discorso su le memorie ei monumenti di Ascoli nel Piceno*, Fermo 1853, S. 213. Zu einem wertvollen von Bernerio der Kathedrale gestifteten Bischofsstab, heute im Museo Diocesano, vgl. A. Rodilossi, *Ascoli Piceno città d'arte*, Ascoli

1983, S. 78–79; *Roma di Sisto V. Arte, architettura e città fra Rinascimento e Barocco*, Ausstellungskatalog, Rom 1993, S. 247.

⁸⁴ Zu den Stiftungen in Correggio vgl. Ciacconius (wie Anm. 75), Sp. 164; FERRARI 1975, S. 103–105; vgl. auch unten Anm. 131.

⁸⁵ BERTHIER 1912, S. 446–447; F. Titi, *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura nelle Chiese di Roma (1674–1763)*. Edizione comparata, bearb. von B. Contardi u. S. Romano, Bd. 1, Florenz 1987, S. 193. In einer bei Forcella (wie Anm. 79), Bd. 7, Rom 1876, S. 395, Nr. 806, überlieferten Inschrift wird Bernerio als Patron der Bruderschaft der Buchhändler in S. Biagio de' Librai genannt.

⁸⁶ *Memorie* (publiziert bei BERTHIER 1910, S. 523–531) und *Cronaca* sind in weiten Teilen und bis in die Formulierungen hinein identisch. Gelegentlich enthält eine der beiden jedoch zusätzliche Informationen. Zu den Stiftungen Bernerios in S. Sabina in den Jahren 1589–1611 vgl. *Memorie*, S. 526–527, und *Cronaca*, S. 35–45; vgl. auch BERTHIER 1912, S. 6, 44. Vgl. auch die Inschriften an verschiedenen Portalen des Konventsgebäudes; Forcella (wie Anm. 79), Bd. 7, Rom 1876, S. 308, Nr. 629.

⁸⁷ *Memorie*, S. 527; *Cronaca*, S. 45.

⁸⁸ Der Brief vom 14. Juli 1593 an das Domkapitel von Ascoli publiziert von FERRARI 1975, S. 255.

⁸⁹ Zur Stiftung des Gemäldes vgl. BERTHIER 1910, S. 313–315; und die Nachrichten in den *Memorie*, S. 528–529, und in der *Cronaca*, S. 50: »1632. Si propone in consiglio di vendere il quadro del Rosario che era di Rafael d'Urbino, donato dal cardinale Bernerio, perche si trovava persona, che era il marchese Giustiniani il quale proponeva di dare 300 scudi e fare per la cappella un altro quadro conveniente, e l'istesso offeriva il card. di Lione, cioè il Richelieu, se ne fece per tanto un memoriale alla sacra Congregazione esponendo quanto di sopra, la quale mandò a vedere il Card. Ginetti e fu passato il memoriale che si trova nell'archivio del convento, dando licenza con le condizioni sopraposte e non aliter. Con tutto questo nel 1636 senza osservare alcune delle dette circostanze si dona il predetto quadro prezioso al

del Bambino e di S. Joeseppe« erweckte beinahe umgehend das Interesse von Kunstkennern und Sammlern, die schon bald nach dem Tode des Kardinals versuchten, dieses zu erwerben. 1632 wurde in einer Sitzung des Konventes offiziell vorgeschlagen, dasselbe zu veräußern, um so den ständig wachsenden Schulden zu begegnen.⁹⁰ Sowohl der Marchese Vincenzo Giustiniani wie Kardinal Richelieu hatten einen Preis von 300 scudi und zugleich ein neues Gemälde für den Altar der Kapelle angeboten.⁹¹ 1636 erhielt das besagte Gemälde stattdessen, gemeinsam mit einem »Hl. Hieronymus«, auch dieser von Bernerio gestiftet und Raffael zugeschrieben, der neue Protektor des Dominikanerordens, der Kardinal Antonio Barberini d. J. zum Geschenk – zweifellos auf »ausdrücklichen« Wunsch des letzteren.⁹² Der Chronist von S. Sabina vermerkt in der Tat: »Per tale dono si sperava molto, e niente si è mai avuto.«⁹³ Im folgenden verlieren sich die Spuren der beiden Raffaelgemälde, die merkwürdigerweise nicht eindeutig in den Barberini-Inventaren zu identifizieren sind.⁹⁴ Möglich ist, daß man schon

bald erkannte, daß es sich nicht um eigenhändige Werke Raffaels handelte, diese so in der Anonymität versanken oder gar wieder veräußert wurden.

Bemerkenswert bleibt, daß Bernerio dem Konvent von S. Sabina zwei Gemälde Raffaels, oder diesem doch wenigstens zugeschrieben, geschenkt hatte. Und wie stark die Erinnerung an das raffaelische Altarbild in S. Sabina fortwirkte, zeigt allein die Tatsache, daß es 1643 durch eine Neuschöpfung ganz in seinem Geiste, Sassoferatos berühmte »Rosenkranzmadonna« (Abb. 27), ersetzt wurde.⁹⁵

Die Auffindung von Bernerios Nachlaßinventar ermöglicht es nun, ein genaueres Bild seiner Interessen im Bereich der bildenden Künste zu gewinnen und die Ausstattung der Cappella di S. Giacinto im größeren Kontext zu betrachten.⁹⁶

Das Inventar seiner Sammlung wurde wenige Tage nach seinem Tode, am 22. August 1611 im Auftrag der Nachlaßverwalter, Francesco Cennini und Giovanni Battista Coccini, durch den venezianischen Maler Carlo Saraceni erstellt.⁹⁷ Es

card. Barberini Antonio, senza ricavare nè meno un quattrino. Erano pinti nel quadro l'immagini della Madonna, del Bambino e di S. Joeseppe. Con l'istessa occasione fu mandato all'istesso cardinale un altro quadro antico in tavola di S. Girolamo, si speravano gran cose, ma niente si è mai havuto e s'è perso un tesoro così grande che chi lo mirava restava meravigliato.«

⁹⁰ Zum Verkauf des Gemäldes vgl. *Cronaca*, wie Anm. 89.

⁹¹ Als Preis nennt die *Cronaca*, S. 50 (wie Anm. 89), 300 scudi, die *Memorie*, S. 528, jedoch 400 scudi; bei BERTHIER 1910, S. 313, werden wohl irrtümlich 2000 scudi genannt. Zu Vincenzo Giustiniani vgl. vor allem L. Salerno, »The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani, I, Introduction«, *Burlington Magazine*, 102 (1960), S. 21–27; ebenda, »II, The Inventory (Part I)«, S. 93–104; ebenda, »III, The Inventory (Part II)«, S. 135–148; S. Danesi Squarzina, »The Collections of Cardinal Benedetto Giustiniani«, *Burlington Magazine*, 139 (1997), S. 766–791; 140 (1998), S. 102–118.

⁹² Dazu vgl. *Cronaca*, S. 50; *Memorie*, S. 528–529. Rodacanachi in seiner Anmerkung zur *Cronaca*, S. 50, Anm. 1, glaubt, es handle sich hier um Kardinal Antonio Barberini d. Ä. Zweifellos ist jedoch der Nepote, Kardinal Antonio Barberini d. J., gemeint. Er wurde durch ein Breve vom 3. Oktober 1633 zum Protektor des Dominikanerordens ernannt und bekleidete diese Amt bis zu seinem Tode 1671; vgl. S. L. Forte, *The Cardinal-Protector of the Dominican Order*, Rom 1959, S. 46–49, 68, das Breve S. 75, Appendix I, Nr. 7.

⁹³ *Memorie*, S. 529; vgl. auch *Cronaca*, S. 50.

⁹⁴ Zum Verbleib und einer möglichen Identifizierung der Gemälde vgl. Rodocanachi in seiner Einleitung zur *Cronaca*, S. XV–XX. In den Inventaren der Barberinisammlung lassen sich die beiden Gemälde nicht eindeutig nachweisen; vgl. M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories*, New York 1975. In dem Inventar der Sammlung Antonio Barberinis d. J. von 1644, bei Aronberg Lavin, S. 158–188, werden ohne Zuschreibungen, S. 163, Nr. 135, »Un quadretto con una testa di un S. Girolamo in tavola, con cornice nera rabescata d'oro«, und S. 175, Nr. 499, »Un quadro in tavola, con la Madonna, Gesu bambino, S. Giuseppe, con un divoto inginocchione, con cornice dorata rabescata d'oro« erwähnt. In einem Inventar der Sammlung Fürst Maffeo Barberinis von 1686, bei Aronberg Lavin, S. 391–412, erscheint, S. 396, Nr. 51, »Una Madonna in

Tavola, con il Bambino S. Gioseppe, et un Angolo alto p.i 4 1/2 largo p. 3 1/2 in circa, con cornice liscia di noce copia di Raffaello«. Dieses könnte mit dem Gemälde im Inventar Antonio Barberinis identisch sein.

⁹⁵ Vgl. zu diesem Gemälde *L'Arte degli Anni Santi* (wie Anm. 2), I, S. 424–425, Nr. X-23; *Giovanni Battista Salvi »Il Sassoferrato«*, Ausstellungskatalog, Sassoferrato 1990, S. 116–117, Nr. 54; vgl. auch die *Cronaca*, S. 50, und die *Memorie*, S. 529.

⁹⁶ Das umfangreiche Nachlaßinventar wurde in mehreren Teilen erstellt. Es befindet sich mit einer Reihe von Verträgen zur Abwicklung des Nachlasses in einem Band des ASC, Notai, Sezione I, Vol. 381, Notar Orazio Graziani (1604–1621). Eine vollständige Publikation des gesamten Inventares (darunter die Bibliothek, der gesamte Hausstand einschließlich des Silbers sowie der liturgischen Gewänder und Geräte) ist in Vorbereitung. Für das Inventar der Gemäldesammlung, fol. 198r–202r, vgl. unseren Anhang. Im gleichen Band befindet sich auch das Testament des Kardinals vom 28. Februar 1611, fol. 107r–115v, und ein Nachtrag vom 17. Juli 1611, fol. 142r–144v. Dieses Testament ersetzte ein bereits am 15. September 1591 bei dem Notar Prospero Januarius in Ascoli abgefaßtes.

⁹⁷ Bereits 1884 hatte Bertolotti in seinem Band über die venezianischen Künstler die Existenz des Inventares (da von Saraceni erstellt) kurz erwähnt; A. Bertolotti, *Artisti Veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Venedig 1884, S. 57. Bertolotti nennt den Namen des Notars, Orazio Graziani, und das Datum, nicht jedoch die genauen archivalischen Angaben. Da sich das Inventar nicht bei den Akten Grazianis im römischen Staatsarchiv, Ufficio della Curia di Borgo (Ufficio 34), Vol. 35, 36, befindet, ist die Existenz des Inventares Bertolotti folgend auch in der jüngeren Literatur lediglich erwähnt; vgl. etwa A. Ottani Cavina, *Carlo Saraceni*, Mailand 1968, S. 80; ABROMSON 1976, S. 190 Anm. 30. Graziani fungierte als Procuratore Generale Bernerios und legte wichtige, den Kardinal betreffende Aktenstücke gesondert ab. Sie haben sich in dem bereits zitierten Band des ASC erhalten. Das Inventar der Gemälde befindet sich in ASC, Notai, Sezione I, Vol. 381, Notar Orazio Graziani (1604–1621), fol. 198r–202r (vgl. unseren Anhang). Cennini, 1621 von Paul V. zum Kardinal ernannt, und Coccini, Auditor Rotae, gehörten zur famiglia des Kardinals Bernerio; vgl. Ciacconius (wie Anm. 75), Sp. 164; G. De Caro, »Fran-

umfaßt insgesamt 127 Nummern. Alle Werke erscheinen ohne Größenangaben und nur ein kleinerer Teil ist mit einer Zuschreibung versehen. Viele Gemälde lassen auf Grund des Themas und der z. T. sehr niedrigen Schätzpreise ihren Devotionaliencharakter erkennen. Die mit höheren Schätzpreisen ausgezeichneten Gemälde weisen dagegen meist auch eine Zuschreibung auf.

Das Inventar nennt insgesamt fünf Gemälde von Lavinia Fontana, darunter wohl den Bozzetto für das Altarbild der Cappella di S. Giacinto,⁹⁸ drei Gemälde von Federico Zucari,⁹⁹ drei von Scipione Pulzone, darunter ein Porträt seines Förderers Michele Bonelli,¹⁰⁰ eines des Cavaliere d'Arpino,¹⁰¹ zwei von Sofonisba Anguissola¹⁰² sowie drei von Bassano.¹⁰³ Darüber hinaus erscheinen Originale und Kopien älterer Meister: zwei Kopien nach Gemälden Raffaels,¹⁰⁴ zwei Gemälde und eine Kopie Tizians,¹⁰⁵ ein Gemälde und drei Kopien Correggios, darunter die Kopie einer ›Vermählung der Hl. Katharina‹ von der Hand Lavinia Fontanas,¹⁰⁶ sowie ein Porträt Dürers.¹⁰⁷

cesco Cennini«, in: *DBI*, XXIII, S.569–574. Cennini und Coccini wurden vertraglich an Stelle der offiziellen Testamentsvollstrecker, der Kardinäle Ferdinando Taverna und Michelangelo Tonti, mit der Abwicklung des Nachlasses betraut; vgl. den Vertrag in *ASC*, Notai, Sezione I, Vol. 381, Notar Orazio Graziani, fol. 169r-v, 174r.

⁹⁸ Nr.21 »Un quadro di S. Giacinto di Lavinia con cornice di ebano scudi vinti«, Nr.67 »Un quadro di S. Pietro in barchetta con cornice con pietre di Lavinia scudi quindici«, Nr.100 »Un Ritratto di una donna mano di Lavinia scudi 2 baiocchi 50«, Nr.112 »Un ritratto di una cagnolina di mano di Lavinia scudi 2«. Vgl. auch Nr.55 wie Anm. 106.

⁹⁹ Nr.25 »Un quadro di S. Maria Madalena di Federico Zuccherò con cornice scudi trenta«, Nr.26 »Un quadro di S. Domenico et S. Francesco di Federico Zuccherò con cornice scudi vinticinque«, Nr.92 »Una Pietà di Federico Zuccherò con cornice scudi dieci«.

¹⁰⁰ Nr.49 »Un quadro di Pio V con cornice et taffetta rosso di mano del Gaetano scudi trenta«, Nr.51 »Un Ritratto del Cardinale Alessandrino con cornice et taffetta del Gaetano scudi quaranta«, Nr.85 »Un quadro della Madonna et Nostro Signore con cornice copia del Gaetano scudi cinque«.

¹⁰¹ Nr.48 »Un Angiolo grande senza cornice di mano di Gioseppino scudi vinti«.

¹⁰² Nr.84 »Un quadro di mano di Sofonisba con diverse figure scudi 25«, Nr.95 »Un ritratto di una Monaca di mano di Sofonisba scudi dieci«.

¹⁰³ Nr.31 »Un quadro di Nostro Signore Natività con cornice del Bassano scudi otto«, Nr.38 »Un quadro in pietra di Nostro Signore che porta la croce del Bassano scudi vinticinque«, Nr.93 »Un quadro con Vulcano del Bassano senza cornice scudi XXV«.

¹⁰⁴ Nr.19 »Un quadro della Madonna, S. Gioseffe e S. Elisabetta in tavola con cornice nere copia di Raffaele scudi otto«, Nr.37 »Un quadro della Madonna grande copia di Raffaele con cornice scudi dieci«.

¹⁰⁵ Nr.11 »Un quadro dell'Annuntiata in tavola copia del Titiano scudi quindici«, Nr.28 »Un quadro di S. Domenico con cornice dorate del Titiano scudi vinticinque«, Nr.32 »Un quadro del Presepio con cornice profilate d'oro del Titiano scudi vinticinque«.



27. Sassoferrato, Rosenkranzmadonna. Rom, S. Sabina

Die beiden im Inventar als Kopien ausgewiesenen Gemälde Raffaels vermachte Bernerio zum Zeichen seiner besonderen Verbundenheit testamentarisch dem Kardinal Alessandro Peretti Montalto.¹⁰⁸ Die übrigen Gemälde wurden mit dem

¹⁰⁶ Nr.1 »Una Madonna con S. Gioseffo copia del Correggio con cornice scudi otto«, Nr.55 »Un quadro della Madonna sponsalino di S. Caterina copia del Correggio copiata da Lavinia con cornice scudi quindici«, Nr.63 »Un quadro della Madonna copia del Correggio scudi dui baiocchi 50«, Nr.71 »Un quadro di una testa di Antonio da Correggio scudi dui«.

¹⁰⁷ Nr.94 »Un ritratto di Alberto Durerò giovane scudi dieci«.

¹⁰⁸ So im Testament (wie Anm.96), fol. 109r-v. Bereits am 23. August 1611 wurde die Übernahme der beiden Gemälde durch einen Beauftragten des Kardinals in einem Vertrag bestätigt; vgl. *ASC*, Notai, Sezione I, Vol. 381, Notar Orazio Graziani, fol. 171r-v, dort sind die beiden Gemälde genauer als im Inventar beschrieben: »Imago Beatissimae Virginis qua velo copritur D. Nostri Jesus Christus et a dexteris est imago Sancti Josephi« (Nr.28), und »Imago eiusdem Beatissimae Virginis ... e Sancti Ioannis Baptistae« (Nr.48). Die hier angegebenen Nummern stimmen nicht mit jenen des Inventares überein. Dort erscheinen die beiden Gemälde unter den Nr. 19, 37.



28. Tizian, *Hl. Dominikus*. Rom, Galleria Borghese



29. Jacopo Bassano, *Anbetung der Hirten*. Rom, Galleria Borghese

nach Ablösung einiger Legate verbliebenen Nachlaß im September 1611 im Auftrag der Testamentsvollstrecker öffentlich veräußert. In einem Vertrag vom 10. September 1611, »circa la vendita delle robbe di tutta Heredità«, wurde Lazzaro Sanctoro, »Romanus regatterius ad montem Jordanum«, mit dem Verkauf betraut.¹⁰⁹ Der Vertrag legt unter anderem fest, »che questa vendita debbia durare per tutto il presente mese di settembre et debbia farsi in Borgo nel Palazzo dove habitava detto Signor Cardinale Beata Memoria o a S. Pantaleo nella Casa della famiglia come meglio parerà ad signor Lazzaro...«¹¹⁰

Ein Teil der Gemälde gelangte dabei offensichtlich in die Sammlung Scipione Borgheses und befindet sich heute in der Villa Borghese. Ihre Erwerbung durch Scipione ist bisher dokumentarisch nicht gesichert, doch spricht die auffallende

Korrespondenz zwischen einigen Inventareinträgen und einer Gruppe bereits früh, jedoch ohne sichere Provenienz in der Borghesesammlung nachweisbaren Gemälden für eine solche Identifizierung, zumal Scipione seine Sammlung gerade in diesen Jahren entscheidend ausbaute.¹¹¹ Aus dem Besitz Bernerios dürften Tizians »Hl. Dominikus« (Abb. 28)¹¹², Jacopo Bassanos »Anbetung der Hirten« (Abb. 29)¹¹³, Federico Zuccaris »Pietà« (Abb. 30)¹¹⁴, Scipione Pulzones »Madonna mit Kind« (Abb. 31)¹¹⁵ und Sofonisba Anguissolas »Bildnis der Elena Anguissola im Habit des Dominikanerordens« (Abb. 32) stammen.¹¹⁶ Die Identifizierung der Gemälde er-

¹⁰⁹ Vgl. den Vertrag in ASC, Notai, Sezione I, Vol. 381, Notar Orazio Graziani, fol. 264r–265r. Vgl. ebenda, fol. 267r–270v, 275r–v, weitere Verträge vom 30. Dezember 1611 und vom 21. Februar 1612 zum Verkauf »di alcune robbe spettanti all'heredità dell'Illustrissimo Signor Cardinale d'Ascoli bona memoria che hanno fatto fondo nella vendita«, mit den entsprechenden Listen der verbliebenen Stücke. Es handelt sich insgesamt um eine ungemein interessante Dokumentation zur Abwicklung eines solchen Nachlasses.

¹¹⁰ Wie Anm. 109, fol. 264v

¹¹¹ Zur Sammlung Scipione Borgheses und den Gemälden der Villa Borghese vgl. DELLA PERGOLA und die Beiträge in *Galleria Borghese*, hg. v. A. Coliva, Rom 1994.

¹¹² DELLA PERGOLA, I, S. 131, Nr. 234; H. Wethey, *The Paintings of Titian. A Complete Edition*, 3 Bde., London u. New York 1969–1975, I, S. 131, Nr. 99.

¹¹³ DELLA PERGOLA, I, S. 100, Nr. 175; *Jacopo Bassano c. 1510–1592*, Ausstellungskatalog, hg. v. B. L. Brown u. P. Marini, Bassano del Grappa 1992, S. 60–61, Nr. 23.

¹¹⁴ DELLA PERGOLA, II, S. 140–141, Nr. 194, mit einer Zuschreibung des seit 1622 in der Borghese Sammlung nachweisbaren Gemäldes an Taddeo Zuccari. Für eine stilistisch begründete Zuschreibung an Federico vgl. K. Herrmann-Fiore, in: *Zuccari e Dante*, S. 318–320, und die Farbtafeln S. 237–241; und ihren Beitrag in diesem Band. Merkwürdig bleibt für ein Gemälde dieser Größe (232 x 142 cm) der im Inventar genannte niedrige Schätzwert von zehn scudi.

¹¹⁵ DELLA PERGOLA, II, S. 111–112, Nr. 164. Im Inventar Bernerios erscheint das Bild als Kopie. Offensichtlich hat man dabei, sollte es sich tatsächlich um ein und dasselbe Bild handeln, die nur schwer erkennbare Signatur »Scipio Gajetanus faciebat 1592« übersehen.

¹¹⁶ DELLA PERGOLA, I, S. 75, Nr. 133; F. Caroli, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Mailand 1987, S. 186–187, Nr. A5; I. S. Perlingieri,



30. Federico Zuccari, Pietà. Rom, Galleria Borghese

laubt es nun ein anschauliches Bild seines Geschmacks und seiner Sammlungsinteressen zu gewinnen.

Beim Ankauf der Gemälde könnte einer der Nachlaßverwalter Bernerios, Francesco Cennini, eine wichtige Rolle gespielt haben. Er wurde nach dem Tode Bernerios in die

Sofonisba Anguissola. The First Great Woman Artist of the Renaissance, New York 1992, S.60; *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Ausstellungskatalog, Cremona 1994, S.294–295, Nr.48 (mit einer Zuschreibung an Elena Anguissola?). Auch Sofonisbas »Porträt eines Dominikaners als Astrologe«, ehemals in der Sammlung Caligaris in Terzo d'Aquileja, könnte für ein Mitglied des Ordens entstanden sein und so eine besondere Verbindung zum Orden dokumentieren; vgl. zu diesem Gemälde Caroli, *op. cit.*, S.108, Nr.10; Perlingieri, *op. cit.*, S.94–95; M. Gregori, »Fama e oblio di Sofonisba Anguissola«, in: *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, *cit.*, S.11–46, bes. S.19–20.



31. Scipione Pulzone, Madonna mit Kind. Rom, Galleria Borghese

famiglia Scipione Borgheses aufgenommen und zählte bald zu den wichtigsten Vertrauten des Kardinalnepoten.¹¹⁷

Pulzones »Porträt des Kardinals Michele Bonelli« dürfte dagegen mit dem aus der Sammlung Sciarra stammenden, großartigen Gemälde des Fogg-Art-Museum in Cambridge (Abb.33) zu identifizieren sein.¹¹⁸ Das Porträt gelangte

¹¹⁷ Vgl. De Caro (wie Anm.97), S.569. Bereits in einem Vertrag vom 15. Juli 1613 wird Cennini als »Illustrissimi et Reverendissimi Domini Scipionis Cardinalis Burghesii generalis Auditor« bezeichnet; vgl. ASC, Notai, Sezione I, Vol.381, Notar Orazio Graziani, fol.311r.

¹¹⁸ Zu dem Gemälde (Inv. Nr.1905.12) vgl. *Harvard University Art Museum. A Guide to the Collections*, Cambridge, Mass., u. New York 1986, S.157, Nr.179; E. Peters Bowron, *European Paintings before 1900 in the Fogg Art Museum: A Summary Catalogue including paintings in the Busch-Reisinger Museum*, Cambridge, Mass., 1990, S.25, Taf.707. Das aus der Sammlung Sciarra in Rom stammende Gemälde wurde 1905 von Edward W. Forbes bei C. Fairfax Murray in London erworben und im gleichen Jahr dem Fogg Art Museum gestiftet (freundliche Mitteilung von Abigail G. Smith, Fogg Art Museum). Eine Variante des Porträts befindet sich im Museo Diocesano in Gaeta; dazu *Arte a Gaeta. Dipinti dal XII al XVIII secolo*, Ausstellungskatalog, Gaeta 1976, S.92–93. – Bertini hat das Porträt in Cambridge irrtümlicherweise mit einem Gemälde der ehemaligen Farnesesammlung identifiziert, das 1612 von den



32. Sofonisba Anguissola, Bildnis der Elena Anguissola im Habit des Dominikanerordens. Rom, Galleria Borghese



33. Scipione Pulzone, Porträt des Kardinals Michele Bonelli. Cambridge, Fogg-Art-Museum

1642, gemeinsam mit einem Bildnis Pius' V., aus dem Nachlaß des Auditor Rotae, Clemente Merlini, in die Sammlung Kardinal Francesco Barberinis.¹¹⁹ Es ist 1686 in der Sammlung Fürst Maffeo Barberinis¹²⁰ und dann bis 1899 in der Sammlung Sciarra in Rom nachweisbar.¹²¹

Farnese aus dem Besitz von Pio Torelli in Parma konfisziert wurde und dann gegen 1680 unter den »Quadri di Palazzo del Giardino di Parma« nachweisbar ist; vgl. G. Bertini, *La Galleria del Duca di Parma. Storia di una collezione*, Parma 1987, S.263, Nr.665; vgl. auch ders., *La Quadreria Farnesiana e i quadri confiscati nel 1612 ai feudatari parmensi*, Parma 1977, S.64, 66, Nr.19.

¹¹⁹ Das Dokument bei Aronberg Lavin (wie Anm.94), S.29, Dok. 245a: »Adi 30 luglio 1642. Havuto da S. Em.za tutti l'infra.ti quadri cioe un quadro in tela con il retratto del S.re Card.le Alessandrino quale sta à sedere et e meza figura con cornice palmi sei et largo palmi quattro et tre quarti, Un altro quadro simile con la medema (!) cornice et grandezza figura Pio quinto medem.te à sedere, et meza figura tutti Doi disse esser mano di Scipione Gaetano et donato p(er) testamento di Mons.re Merlino Decano della Rota.« Die Maße stimmen exakt mit dem Bild in Cambridge überein. Die beiden Gemälde erscheinen 1649 im Inventar Francesco Barberinis; vgl. Aronberg

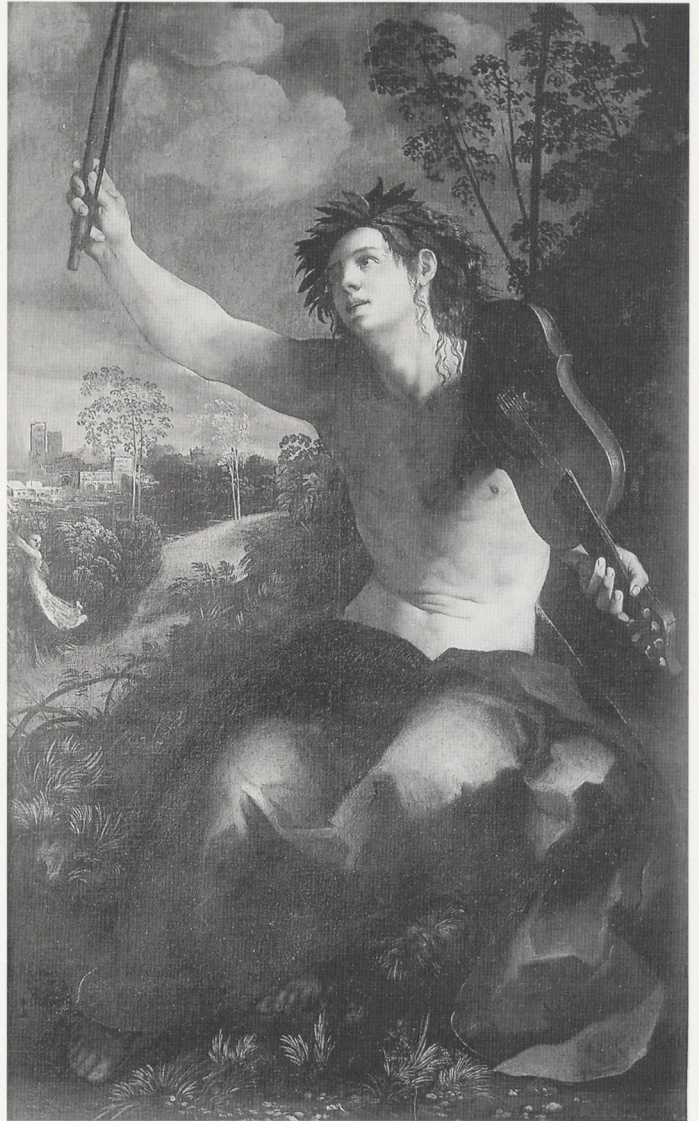
Lavin, S.247, Nr.806, 811. Wahrscheinlich ist auch das »Porträt Pius' V.« mit jenem der Sammlung Bernerios (Nr.49) zu identifizieren. Ein ganzfiguriges Porträt Pius' V. von Pulzone befindet sich in der Galleria Colonna in Rom; vgl. E. A. Safarik, *Catalogo Sommario della Galleria Colonna in Roma*, Rom 1981, S.107, Nr.147 (dort sind weitere Versionen im Erzbischöflichen Palast in Olomouc und im Collegio Ghisleri in Pavia erwähnt). Ein weiteres »Porträt Michele Bonellis« wird 1644 in der Sammlung Kardinal Antonio Barberinis erwähnt; vgl. Aronberg Lavin, S.162, Nr.109. Es dürfte mit jenem identisch sein, das dann 1692, in der Sammlung des Kardinals Carlo Barberini erscheint; vgl. Aronberg Lavin, S.441, Nr.330. Dieses Gemälde war wesentlich kleiner im Format als das Porträt in Cambridge.

¹²⁰ Das Inventar bei Aronberg Lavin, S.391–421, vgl. S.413, Nr.440 (mit leicht abweichenden Maßen).

¹²¹ Vgl. zur Geschichte der Sammlung Sciarra R. E. Spear, *Renaissance and Baroque Paintings from the Sciarra and Fiano Collections*, Rom 1972, S.8–9, ebenda, S.106–107, eine Liste von Gemälden, die Fürst Maffeo Sciarra Barberini 1897 seinen Gläubigern zu überantworten gedachte, dort Nr.6 »Il Cardinale Alessandrino Scipion G.«. Vgl. auch F. Mariotti, *La Legislazione delle Belle Arti*, Rom 1892, S.134–136, mit einem Inventar der Galleria Colonna di Sciarra von 1818, dort S.136, Nr.152; und den *Catalogue de Tableaux ayant appartenus à la Galerie Sciarra et d'une collection d'objets d'art d'autres provenances*, Rom, Galleria Sangiorgi, 22.–28. März 1899, S.5, Nr.18 »Portrait du cardinal Alessandrino«, 130x100 cm.

In ihrer thematischen Zusammensetzung darf die Sammlung Bernerios als relativ konventionell gelten. Mit Ausnahme einiger Porträts enthält sie beinahe ausschließlich Gemälde religiösen Themas.¹²² Unter den Porträts befinden sich vor allem solche seiner wichtigsten Förderer, Pius' V., Sixtus' V., Nicola Sfondratos (später Gregor XIV.), Alessandro Peretti Montaltos und Michele Bonellis.¹²³ Unter den zahllosen Heiligenbildnissen nehmen Dominikanerheilige den bei weitem größten Raum ein, darunter fünf des Thomas von Aquin¹²⁴, vier der Hl. Katharina von Siena¹²⁵ und drei des Hl. Dominikus.¹²⁶ Die ausgeprägte Marienfrömmigkeit des Dominikanerordens spiegelt sich in der großen Anzahl von Mariendarstellungen wider.¹²⁷

Im römischen Kontext durchaus ungewöhnlich erscheinen dagegen die in der Sammlung vertretenen Künstler. Auffallend ist zunächst der hohe Anteil norditalienischer Meister (Correggio, Tizian, Bassano, Anguissola, Fontana). Gemälde, die der Kardinal zum Teil noch aus dem heimatischen Correggio mitgebracht oder aber während seiner Aufenthalte in Cremona und Mailand erworben haben dürfte. Auch die relativ frühe Präsenz von jeweils drei Gemälden Tizians und Bassanos, von vier Gemälden Correggios und ursprünglich vier Gemälden Raffaels, darunter die für S. Sabina gestiftete Altartafel, erscheint vor dem Hintergrund der Entwicklung der römischen Malerei des frühen 17. Jahrhunderts nicht ohne Bedeutung. Das besondere Interesse Bernerios galt naturgemäß seinem Landsmann Correggio. So nutzte er einen kurzen Aufenthalt in Modena im Oktober 1595 dazu, zwei berühmte Altargemälde des Meisters zu betrachten, die ›Madonna mit dem Hl. Georg‹ und die ›Madonna mit dem Hl. Sebastian‹, die später beide in die Gemäldegalerie nach Dresden gelangten: »Mostrava d'aver gran gusto per le dette opere, si per la bellezza sua, come per essere del maestro da Correggio come erano.«¹²⁸ Tatsächlich versuchte er, »per lettere replicate e molto affettuose« an den modenese Bischof, Caspare Sillingardi, eine Kopie der ›Madonna mit dem Hl. Sebastian‹ zu erhalten.¹²⁹



34. Dosso Dossi, *Apoll und Daphne*. Rom, Galleria Borghese

Unter den zeitgenössischen Malern nehmen Lavinia Fontana und Federico Zuccari den breitesten Raum ein. Ihnen war Bernerio auch über die Cappella di S. Giacinto hinaus als Auftraggeber besonders verbunden. Lavinia hat er während ihres römischen Aufenthaltes entscheidend gefördert und ihr vor allem den prestigeträchtigen Auftrag für das ›Martyrium des Hl. Laurentius‹ in S. Paolo fuori le mura verschafft.¹³⁰ Federico beauftragte er mit der Ausführung

¹²² Einzige Ausnahme Anhang, Nr. 93 »Un quadro con Vulcano del Basano«.

¹²³ Vgl. Anhang, Nr. 49, 74, 87, 47, 83, 51.

¹²⁴ Vgl. Anhang, Nr. 4, 6, 79, 116, 118.

¹²⁵ Vgl. Anhang, Nr. 7, 12, 104, 120.

¹²⁶ Vgl. Anhang, Nr. 26, 28, 35.

¹²⁷ Vgl. Anhang, Nr. 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 16, 19, 22, 24, 30, 31, 32, 37, 55, 57, 63, 70, 72, 85, 86, 88, 99, 101, 103, 104, 105, 109, 127.

¹²⁸ Vgl. den Bericht aus einer zeitgenössischen Chronik publiziert bei L. Pungileoni, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Bd. 2, Parma 1818, S. 234f.; darauf hat jüngst Franzoni hingewiesen (wie Anm. 75), S. 80 Anm. 12.

¹²⁹ Vgl. den Bericht einer zeitgenössischen Chronik publiziert bei G. Pistoni, *San Gemignano vescovo e protettore di Modena nella vita, nel culto, nell'arte*, Modena 1983, S. 516; dazu auch M. Fabianski, *Correggio and Sacra Conversazione*, Krakau 1994, S. 110.

¹³⁰ Vgl. dazu Galli, wie Anm. 11, S. 85–86, 118–120, Dok. 10; GHIRARDI 1984, S. 153–154; CANTARO 1989, S. 208–209, Nr. 4a.97, und die Dokumente, S. 312–313, Nr. 5a.21–22. Möglicherweise hatte Bernerio bei Lavinia bereits wesentlich früher »un quadro del Gesù, ora perduto, per la chiesa di S. Domenico« in Correggio in Auftrag gegeben; vgl. G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena 1855, S. 208; auf diesen Auftrag hat GHI-

einer großformatigen ›Assunta‹ für den Hochaltar von S. Domenico in Correggio.¹³¹

Wohl kaum zufällig Künstler, die ihrerseits den großen Meistern der Hochrenaissance ganz programmatisch verpflichtet waren. Im Werk Lavinias bilden Raffael und Correggio, aber auch Michelangelo einen konstanten Bezugspunkt.¹³² Und nicht von ungefähr hatte Bernerio gerade bei ihr eine Kopie von Correggios ›Vermählung der Hl. Katharina‹ in Auftrag gegeben.¹³³ Federico sollte noch 1608 während seiner Norditalienreise die Werke Correggios intensiv studieren.¹³⁴ Und Claudio Strinati hat zu Recht die Bedeutung der ›esperienza raffaellesca in ogni fase del suo percorso‹ betont.¹³⁵

Ihrem Charakter nach läßt sich die Sammlung Bernerios gut mit jener des bereits erwähnten, ebenfalls aus Norditalien stammenden Dominikanerkardinals Michele Bonelli vergleichen.¹³⁶ Das 1598 kurz nach dem Tode des Kardinals

von Cristoforo Roncalli, Vincencius Cobergher und Paul Brill erstellte Inventar seiner Sammlung nennt ebenfalls zahlreiche Gemälde norditalienischer Meister (Lotto, Tizian, Palma, Bassano, Sebastiano del Piombo, Garofalo, Parmigianino, Correggio, Giulio Clovio) und Kopien nach den großen Meistern der Hochrenaissance, Raffael, Correggio und Michelangelo.¹³⁷

Die Inventare dokumentieren die Sammlungsinteressen zweier bedeutender Dominikanerkardinäle des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts und bereichern unsere Kenntnis der römischen Sammlungen dieses Zeitraumes um wichtige Aspekte. Die Cappella di S. Giacinto erscheint vor diesem Hintergrund als bewußt gewählte, den Geschmack und die besonderen Intentionen ihres Auftraggebers reflektierende Alternative in dem so reichen Spektrum der römischen Malerei um 1600.

RARDI 1984, S. 151, hingewiesen. Bernerio könnte Lavinia auch den Auftrag für die Cappella Rivaldi in S. Maria della Pace in Rom vermittelt haben; so CANTARO 1989, S. 216, zur Cappella Rivaldi, S. 216–219, Nr. 4a.101. Wichtig zudem, daß Lavinia bereits 1578 in engem Kontakt mit dem Dominikanergelehrten Alfonso Ciacconius stand; dazu vor allem GHIRARDI 1984, S. 151; CANTARO 1989, bes. S. 83–87, Nr. 4a.17, 18, S. 195, und der wichtige Brief von Ciacconius an Lavinia aus dem Jahre 1578 und das Antwortschreiben der Malerin, S. 305–306, Nr. 5a.5, 6 (zuerst publiziert bei Galli, wie Anm. 11, S. 80, 115–116, Nr. 5). Zu Ciacconius vgl. S. Grassi Fiorentini, ›Alonso Chacón‹, in: *DBI*, XXIV, S. 352–356; Herklotz (wie Anm. 3), bes. 50–56; vgl. auch BERTHIER 1912, S. 457–458. Zur Hypothese eines möglichen Romaufenthaltes von Lavinia in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre vgl. M. Marinelli, ›Lavinia Fontana (scheda biografica)‹, in: *Roma di Sisto V* (wie Anm. 4), S. 532.

¹³¹ Franzoni (wie Anm. 75), S. 79 und Anm. 17. Zuccari restaurierte das Gemälde bereits während seiner Norditalienreise 1608: ›... passai a Correggio, per ordine del Sig. Cardinale d'Ascoli, a rivedere un' opera mia di un quadro, cioè ancona di altare assai grande, dell'Assunzione della Madonna che mi fé già fare in Roma, posta all'altare grande di S. Domenico in detto luogo, et trovata ben conditionata, la feci lavare per farli un poco di carezze; così alcune figure del Correggio, che erano assai piene di polvere, che si ritornarono in vita. Et quivi stato due giorni con la Sig.ra Dorotea, sorella del detto Sig. Cardinale, e col conte Girolamo Bernieri suo nepote, me passai a Reggio a visitare la devotione in particolare del Tempio Nuovo che si fabbrica con tanto concorso e, rivista l'opera del Correggio in San Prospero, et in Modena alcune altre opere del medesimo...‹; so usw. Zuccari in seinem *Passaggio per l'Italia*, publiziert bei D. Heikamp, ›I viaggi di Federico Zuccari‹, *Paragone*, 9.105 (1958), S. 40–63, hier S. 44. Das Altarbild Zuccaris befindet sich heute im Dom von Reggio Emilia; dazu E. Monducci, *Il Duomo di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1984, S. 239–241.

¹³² Vgl. etwa bei CANTARO 1989, S. 101–103, Nr. 4a.29, S. 105, Nr. 4a.31, S. 146–147, Nr. 4a.58, S. 156–157, Nr. 4a.64, S. 166–167, Nr. 4a.70.

¹³³ Anhang, Nr. 55.

¹³⁴ Vgl. seinen Bericht, wie Anm. 131. Erinnert sei auch an seine zeichnerische Kopie von Correggios ›Antiope‹ im Louvre (Inv. 6005); dazu *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro* (wie Anm. 41), S. 65, Nr. 86.

¹³⁵ STRINATI 1974, S. 110; vgl. auch K. Herrmann Fiore, ›Un dipinto inedito di Federico Zuccari: la ›Liberazione di San Pietro dal carcere‹, in: *Zuccari e Dante*, S. 87–96; G. Santarelli, ›Gli affreschi di Federico Zuccari a Loreto‹, ebenda, S. 109–118; und den Beitrag von C. Acidini Luchinat in diesem Band.

¹³⁶ Zur Person Bonellis vgl. A. Prosperi, ›Michele Bonelli‹, in: *DBI*, XI, Rom 1969, S. 766–774. Die Rolle auch dieses einflußreichen Dominikanerkardinals als Auftraggeber ist bisher kaum behandelt worden. Zum Palazzo Bonelli vgl. etwa *Palazzo Valentini*, hg. v. G. Farina, Rom 1985, bes. S. 193–195. Von der ursprünglichen Ausstattung ist jedoch kaum etwas erhalten. Ein Entwurf Federico Zuccaris für eine Wand- und Deckendekoration, heute in der Graphischen Sammlung in München, zeigt die Wappen Pius' V. und seines Nepoten Michele Bonelli; publiziert von James Mundy in *Renaissance into Baroque* (wie Anm. 59), S. 161–162 und Abb. 19. Der Entwurf könnte für den Palazzo Bonelli bestimmt gewesen sein und so einen Auftrag Federicos auch für Bonelli dokumentieren. Zahlreiche bisher unpublizierte Akten zu Erwerb und Ausbau des Palazzo Bonelli durch Michele Bonelli aus den Jahren 1560–1568 befinden sich in ASC, Notai, Sezione I, Vol. 361, Notar Francesco Graziani, *Diversa Iura ad Palatium Bonellum Facientia spectantia et pertinentia collecta* (mit dem Wappen des Kardinals auf dem Einband); ebenda, in den Vol. 364, 375, 376 und 380 weitere Akten zu Bonelli. Zu dem von Clemens VIII. gestifteten Grabmal des Kardinals in S. Maria sopra Minerva vgl. Pressouyre (wie Anm. 2), bes. I, S. 245, 248, II, S. 376, 383, Abb. 292, 303.

¹³⁷ Das Inventar vom 20. April 1598 publiziert bei J. A. F. Urban, *Documenti sul Barocco in Roma*, Rom 1920, S. 489–494 (BAV, Vat. Lat. 6063, fol. 69r–72v). Der Band enthält zudem das Testament und das gesamte, sehr umfangreiche Nachlaßinventar Bonellis.

ANHANG

Inventar der Gemäldesammlung des Kardinals Girolamo Bernerio vom 22. August 1611; Rom, Archivio Storico Capitolino, Notai, Sezione I, Vol. 381, Notar Orazio Graziani (1604–1621), fol. 198r–202r.

Die XXii mensis Augusti MDCXI

Admodum Illustrissimus et Reverendissimus Dominus Joannis Baptista Coccinus Romanus Rotae Auditor et Illustrissimus Dominus Franciscus Cenninus senensis executores ultimae voluntatis Illustrissimi bonae memoriae fratris Hieronimi Bernerii Cardinalis Asculani ut perferuntur deputati sponte & mandarunt confici Inventarium distinctum omnium et singularum tabularum pictarum ut vulgo dictum di tutti li quadri in hereditate dictae bonae memoriae Cardinalis Asculani reperiuntur, quaequid tabulae pictae fuerunt per Dominum Carolum...¹³⁸ Venetum pictorem prope platea S. Mariae de Popolo specialiter deputatum estimatae prout in Lista Inventarii & numero primo Una Madonna &

Fuerunt omnes picturae supradictae repositae in quadreria camera contigua Sala Palatii solitis habitationis praedictae bonae memoriae Cardinalis Asculani et fuit dicta camera clausa et clavis consignata admodum Illustrissimi et Reverendissimi Domini Joanni Baptistae Coccini qui promisit illas restituere ad effundum exequendi voluntatemper beatae memoriae Cardinalis Asculani... (es folgen als Zeugen Ascanio Schianco und Alessandro Benerecepto, beides Mitglieder der *famiglia* des Kardinals).

[199r]

1. *Una Madonna con S. Gioseffo copia del Correggio con cornice scudi otto 8-*
2. *Un quadro di S. Maria Madalena del Tintorio scudi sei 6-*
3. *Un quadro della visitazione della Madonna con cornice scudi dieci 10-*
4. *Un S. Thomasso grande con cornice indorata scudi dieci 10-*
5. *Un quadro della Natività con diverse figure fatto in scuro con cornice scudi sei 6-*
6. *Un quadro di S. Thomasso grande con cornice scudi dodici 12-*
7. *Un quadro di S. Catherina di Siena in estasi grande con cornice scudi dodici 12-*
8. *Un quadro della Madonna con Nostro Signore et S. Elisabetta con cornice scudi quindici 15-*
9. *Un quadro della Madonna con Nostro Signore in braccio grande senza cornice scudi tre 3-*
10. *Un quadro della Natività di Nostro Signore 2-*
11. *Un quadro dell'Annuntiata in tavola copia del Titiano scudi quindici 15-*
12. *Un quadro di S. Catherina da Siena con cornice grande scudi quattro 4-*

13. *Un quadro della Conversione di S. Paolo in tavola con cornice et cortine scudi quindici 15-*
14. *Un quadro di S. Filippo de servi con cornice scudi otto 8-*
15. *Un quadro di Sisto V con cornice e cortine scudi otto 8-*
16. *Un quadro della Madonna in tavola di 2-*
[199v]
17. *Un quadro di Nostro Signore morto con diverse figure con cornice grande scudi dieci 10-*
18. *Un quadro con cortine di taffetta rosso con cornice piccolo scudi tre 3-*
19. *Un quadro della Madonna, S. Gioseffe e S. Elisabetta in tavola con cornice nere copia di Raffaele scudi otto 8-*
20. *Un quadro di S. Sebastiano in tavola con cornice scudi dieci 10-*
21. *Un quadro di S. Giacinto di Lavinia con cornice di ebano scudi vinti 20-*
22. *Un quadro della Madonna del Rosario piccolo di penne di diversi colori scudi vinti due 22-*
23. *Un quadro piccolino tondo con tre figure scudi dui baiocchi 50 2.50*
24. *Un quadretto dell'Annuntiata con ornamento miniato scudi dui baiocchi cinquanta 2.50*
25. *Un quadro di S. Maria Madalena di Federico Zuccherò con cornice scudi trenta 30-*
26. *Un quadro di S. Domenico et S. Francesco di Federico Zuccherò con cornice scudi vinticinque 25-*
27. *Un quadro del Beato Fra Vincenzo Sicibaldo con cornice 2.50*
28. *Un quadro di S. Domenico con cornice dorate del Titiano scudi vinticinque 25-*
29. *Un quadro di Nostro Signore et la Sammaritana con cornice et taffetta verde scudi otto 8-*
30. *Un quadro di Nostro Signore et la Madonna con cortine di taffetta verde et cornice di Luchino da Genova scudi vinti 20-*
[200r]
31. *Un quadro di Nostro Signore Natività con cornice del Bassano scudi otto 8-*
32. *Un quadro del Presepio con cornice profilata d'oro del Titiano scudi vinticinque 25-*
33. *Un quadro del S. Bernardo in tavola con cornice di Ebano scudi vinticinque 25-*
34. *Un quadro di Nostro Signore nell'horto con cornice scudi otto 8-*
35. *Un quadro di S. Domenico con cornice scudi dui baiocchi 50 2.50*
36. *Un ritratto di S. Carlo senza cornice baiocchi ottanta -80*
37. *Un quadro della Madonna grande copia di Raffaele con cornice scudi dieci 10-*
38. *Un quadro in pietra di Nostro Signore che porta la croce del Bassano scudi vinticinque 25-*
39. *Un quadro di rilievo di Nostro Signore scudi quattro 4-*

¹³⁸ Der Text weist hier eine Leerstelle für den dann nicht mehr nachgetragenen Familiennamen des Malers Saraceni auf.

40. *Un quadro della Notte di Avernia di S. Francesco scudi trenta* 30-
41. *Un quadro con testa di Nostro Signore in pietra scudi dieci* 10-
42. *Un ritratto del Principe di Mantua scudi quindici* 15-
43. *Un ritratto del secondogenito di Mantua scudi quattro* 4-
44. *Un ritratto della Principessa di Mantua scudi dieci* 10-
45. *Un quadro di S. Pietro Martire con cornice di noce tondo scudi sei* 6-
46. *Un ritratto del terzogenito di Mantua scudi dieci* 10-
47. *Un ritratto del Papa Gregorio XIII con cornice scudi dieci* 10-
48. *Un Angiolo grande senza cornice di mano di Gioseppino scudi vinti* 20-
[200v]
49. *Un quadro di Pio V con cornice et taffetta rosso di mano del Gaetano scudi trenta* 30-
50. *Un quadro del Bertrando senza cornice scudi dui* 2-
51. *Un Ritratto del Cardinale Alessandrino con cornice et taffetta del Gaetano scudi quaranta* 40-
52. *Un quadro di S. Agostino [e] S. Girolamo grande con cornice scudi dieci* 10-
53. *Un quadro di S. Francesco con cornice scudi dui baiocchi* 50 2.50
54. *Un quadro con dui ritratti d'un' uomo et una donna senza cornice scudi quattordici* 14-
55. *Un quadro della Madonna sponsalino di S. Catherina copia del Correggio copiata da Lavinia con cornice scudi quindici* 15-
56. *Un ritratto d'huomo senza cornice scudi otto* 8-
57. *Un quadro della Natività in rame piccolo scudi tre* 3-
58. *Un quadro della testa di S. Giovanni Battista con cornice scudi sei* 6-
59. *Un quadro d'un Crucifisso vivo e frisco con cornice scudi quattro* 4-
60. *Un quadretto con testa piccola scudi uno baiocchi* 50 1.50
61. *Un quadro di S. Girolamo con cornice scudi uno baiocchi* 50 1.50
62. *Un quadretto di S. Bernardo in rame scudi uno baiocchi* 20 1.20
63. *Un quadro della Madonna copia del Correggio scudi 2 baiocchi* 50 2.50
64. *Un quadro di un Crucifisso scudi dui* 2-
65. *Un quadro di S. Cecilia di ricamo scudi dui baiocchi* 50 2.50
66. *Un quadretto di S. Girolamo con cornice scudi uno baiocchi* 50 1.50
[201r]
67. *Un quadro di S. Pietro in barchetta con cornice con pietre di Lavinia scudi quindici* 15-
68. *Un quadro ovato con Crucifisso con cornice scudi dieci* 10-
69. *Un quadro di una testa di S. Giovanni decollato baiocchi trenta* -30
70. *Un quadro di una testa della Madonna con cornice scudi tre* 3-
71. *Un quadro di una testa di Antonio da Correggio scudi dui* 2-
72. *Un quadro della Madonna, S. Francesco et altri Santi scudi vinticinque* 25-
73. *Un ritratto di un frate di S. Francesco baiocchi quaranta* -40
74. *Un ritratto di Sisto V piccolo scudi dui* 2-
75. *Un ritratto di S. Carlo senza cornice scudi uno* 1-
76. *Un ritratto del Cardinale Rusticucci senza cornice* -90
77. *Un ritratto di Madama di Mantua scudi dui* 2-
78. *Un quadro del Salvatore con cornice filata d'oro scudi cinque* 5-
79. *Un quadro di S. Thomasso d'Aquino di Anna Maria scudi X* 10-
80. *Un quadro Resurrettione di Nostro Signore scudi quattordici* 14-
81. *Un Ritratto di Giberto da Correggio scudi tre* 3-
82. *Un ritratto di un frate predicatore scudi tre* 3-
83. *Un ritratto del Cardinale Mont'Alto senza cornice scudi quindici* 15-
84. *Un quadro di mano di Sofonisba con diverse figure scudi* 25-
85. *Un quadro della Madonna et Nostro Signore con cornice copia del Gaetano scudi cinque* 5-
86. *Un quadro dell'Annuntziata di Fiorenza scudi quattro* 4-
87. *Un ritratto di Sisto V grande con cornice scudi quindici* 15-
88. *Un quadro della Madonna e Nostro Signore senza cornice scudi sette* 7-
89. *Un quadro di S. Girolamo scudi uno baiocchi* 50 1.50
[201v]
90. *Un quadro ritratto del Cardinale di Ascoli beata memoria scudi dieci* 10-
91. *Un quadro di S. Giovanni Battista che battizza Nostro Signore scudi dieci* 10-
92. *Una Pietà di Federico Zuccherò con cornice scudi dieci* 10-
93. *Un quadro con Vulcano del Bassano senza cornice scudi XXV* 25-
94. *Un ritratto di Alberto Duro giovane scudi dieci* 10-
95. *Un Ritratto di una Monaca di mano di Sofonisba scudi dieci* 10-
96. *Un quadro di S. Raimondo baiocchi* 80-80
97. *Quadri numero 17 di diversi Santi di S. Domenico senza cornice scudi vinti* 20-
98. *Un quadro di Nostro Signore con cornice scudi dui* 2-
99. *Un ritratto della Madonna di S. Sisto scudi uno* 1-
100. *Un Ritratto di una donna mano di Lavinia scudi 2 baiocchi* 50 2.50
101. *Un quadretto della Madonna con cornice scudi 2 baiocchi* 50-2.50
102. *Un quadro di Nostro Signore con la Cananea con cornice di Ebano scudi dodici* 12-
103. *Un quadretto della Madonna con cornice scudi dui* 2-
104. *Un quadretto della Madonna e Nostro Signore scudi dui baiocchi* 50 2.50
104. 139 *Un quadretto di S. Catherina da Siena scudi uno* 1-
105. *Un quadretto della Madonna di Loreto rotto baiocchivinti* -20

106. Un Agnus Dei baiocchi cinquanta -50
107. Un quadro di S. Francesco di Paola senza cornice scudi uno 1-
108. Un quadro di Nostro Signore scudi uno baiocchi 50 1.50
109. Un quadro del Presepio con cornice scudi quattro 4-
110. Un quadro di S. Bernardino di Siena senza cornice scudi uno 1-
111. Un ritratto del Signor Duca di Ferrara con cornice scudi dodici 12-
[202r]
112. Un ritratto di una Cagnolina di mano di Lavinia scudi 2 2-
113. Un quadro di carta stampato baiocchi trenta -30
114. Un quadro del Rè di Spagna scudi cinque 5-
115. Un quadro di S. Giacinto con cornice scudi due 2-
116. Un quadro di S. Thomasso d'Aquino baiocchi 80-80
117. Un quadro di Ventura con S. Maria Madalena et un' altro simile con S. Girolamo con cornice scudi quattro 4-
118. Un quadro di S. Thomasso d'Aquino senza cornice scudi uno 1-
119. Un quadro di S. Agostino senza cornice baiocchi 80-80
120. Un quadro di S. Catherina da Siena in rame con cornice scudi dui e cinquanta 2.50
121. Un ritratto d'una Donna in un scatolino scudi dui baiocchi 50 2.50
122. Un Crucifisso d'Avolio con cornice scudi quattro 4-
123. Un Crucifisso d'ottone con croce di Ebano e piede di legno scudi quattro 4-
124. Un crucifisso d'Avolio in una cassa di legno foderata di Velluto nero con cornice di Ebano scudi vinti 20-
125. Un Agnus Dei con cornice d'Ebano scudi uno 1-
126. Una Croce con pietre false scudi uno 1-
127. Un sponsalizio di S. Catherina et altre figure di rilievo in un Tabernacolo con cortine di raso cremisino scudi dodici 12-

Horatio Graziano

POSTSCRIPTUM

Durch das Inventar Bernerios läßt sich nun die Provenienz einiger wichtiger Gemälde der Sammlung Scipione Borghese bestimmen. Ein anderes berühmtes Gemälde der Sammlung, Dosso Dossis ›Apoll und Daphne‹ (Abb.34), scheint dagegen erst wesentlich später in die Borghese Sammlung gelangt zu sein und nicht zu jenen Werken zu gehören, die Enzo Bentivoglio dem Kardinal 1607 aus Ferrara übersandte.¹⁴⁰ Tatsächlich wird es im Testament des Kardinals

Luigi Capponi (1583-1659) erwähnt, der es als Legat dem Fürsten Marcantonio Borghese hinterließ: »... al Principe Borghese per piccolo segno della mia devotione lascio... per ornamento della sua Vigna il Quadro d'Apoll di mano del Dossi, che mi ritrovo in Casa.«¹⁴¹ Capponi war von 1621-1645 Erzbischof von Ravenna und könnte das Gemälde während dieser Zeit erworben haben.¹⁴²

¹³⁹ Versehentlich erscheint die Nr. 104 zweimal in der Zählung.

¹⁴⁰ Zur bisher vermuteten Provenienz des Gemäldes vgl. DELLA PERGOLA, I, S. 30-31, Nr. 35.

¹⁴¹ Eine Kopie des Testamentes von 1655 in BAV, Barb. Lat. 4909, fol. 99-105, vgl. fol. 103r, Nr. 19; eine weitere Kopie befindet sich in der Biblioteca Angelica, Ms 1980, fol. 67-73, vgl. fol. 71r.

¹⁴² Zur Person vgl. L. Osbat, Stichwort »Luigi Capponi«, *DBI*, XIX, S. 67-69.

ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- ABROMSON 1976 M. C. Abromson, *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592–1605). A documented study*, Diss. Columbia University 1976.
- ALALEONI Diario di Paolo Alaleoni (1589–1599), BAV, Barb. Lat. 2815, zur Kanonisation des Hl. Hyazinth, fol. 360v–369r.
- ASC Archivio Storico Capitolino, Rom
- BAV Biblioteca Apostolica Vaticana
- BERTHIER 1910 J.-J. Berthier, *L'Eglise de Sainte-Sabine à Rome*, Rom 1910.
- BERTHIER 1912 J.-J. Berthier, *Le Couvent de Sainte-Sabine à Rome*, Rom 1912.
- CANTARO 1989 M. T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese. »pittora singolare« 1552–1614*, Mailand 1989.
- Cronaca* E. Rodocanachi, *Una Cronaca di Santa Sabina sull'Aventino*, Turin 1898, darin, S. 1–60, die *Cronaca* (nach dem Ms. der Biblioteca Comunale di Macerata).
- DBI *Dizionario Biografico degli Italiani*, bisher 46 Bde., Rom 1960 ff.
- DELLA PERGOLA P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I Dipinti*, 2 Bde., Rom 1955–1959.
- Zuccari e Dante* *Federico Zuccari e Dante*, Ausstellungskatalog, Torre de' Passeri 1993.
- FERRARI 1975 C. Ferrari, *Il Cardinale Gerolamo Berneri Vescovo di Ascoli Piceno*, Tesi di Laurea, Rom 1975 (Exemplar im Istituto Storico Domenicano, Rom).
- GHIRARDI 1984 A. Ghirardi, »Una pittrice bolognese nella Roma del primo Seicento: Lavinia Fontana«, *Il Carrobbio*, 10 (1984), S. 149–161.
- Hierarchia Cattolica* *Hierarchia Cattolica Medii et Recentioris Aevi sive Summorum Pontificum, S. R. E. Cardinalium, Ecclesiarum Antistitum Series*, 8 Bde., I–IV, Regensburg 1913–1935, V–VIII, Padua 1952–1979.
- LUBMOLIO 1594 S. Lubmolio (Seweryn Lubomiczyk), *De Vita Miraculis et Actis Canonizationis Sancti Hyacinthi Confessoris Ordinis Fratrum Praedicatorum Libri Quattuor*, Rom 1594 (Ex Typographia Gabiana).
- Memorie* *Memorie riguardanti il Nostro Convento di S. Sabina dal 1412 al 1678*, publiziert bei BERTHIER 1910, S. 523–531 (nach dem Ms. im Archivio Generale dell'Ordine dei Predicatori, Rom, S. Sabina, XIII. 16100b)
- PASTOR L. Freiherr von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, 16 Bde., Freiburg/Rom 1955–1961 (8.–13. Auflage), für Clemens VIII.: Bd. 9, Freiburg u. Rom 1959.
- STRINATI 1974 C. Strinati, »Gli anni difficili di Federico Zuccari«, *Storia dell'arte*, 21 (1974), S. 85–116.
- STRINATI 1980 C. Strinati, »Roma nell'anno 1600. Studio di pittura«, *Ricerche di Storia dell'arte*, 10 (1980), S. 15–48.

Abbildungsnachweis: Alinari 6, 27, 28, 30; Anderson 1; Cambridge, Mass., The Harvard University Art Museums 33; Musei Vaticani 3, 19; Fiorentini 34; Fratelli Fabbri 21; Paris, École des Beaux-Arts 24, 25; Paris, Louvre

(Photo R.M.N.) 5, 16, 17; Rom, G.F.N. 4, 29, 31, 32; Rom, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici 7–14, 18; Wien, Graphische Sammlung Albertina 2.