

PD Dr. David Ganz

55

Barocke Bildkomplexe und ihre Verortung im Raum.

Römische Kirchen nach dem Tridentinum

Zu den stereotypen Vorstellungen vom katholischen Barock gehören Kirchenräume, über denen sich ein nahezu unerschöpfliches Füllhorn an Bildern geöffnet hat: Jeder Meter Wand und Decke mit Fresken, Tafelbildern, Stuckfiguren und ornamentalen Elementen aller Art bedeckt, die architektonische Struktur des Raumes wie unter einer zweiten Haut verborgen. Entscheidenden Anteil an der Genese dieser Ausstattungspraxis haben die Kirchen Roms, hier wurden das ganze 17. Jahrhundert hindurch wichtige Prototypen produziert, die dann in anderen Regionen des katholischen Europa, sei es in Frankreich, Spanien, Österreich oder Süddeutschland bis ins späte 18. Jahrhundert hinein adaptiert und variiert werden. Die Sakraltopographie der Ewigen Stadt, ein dichtes Netz von Kirchen, Kapellen und Oratorien von stark frühchristlich-mittelalterlicher Prägung, erfuhr in der Barockzeit eine tief greifende Erneuerung. Das enge Wechselverhältnis zwischen den Bildern und dem Kirchenraum, das sich dabei entwickelte, war keineswegs nur eine formale Neuerung, es brachte etwas qualitativ Anderes hervor: die verschiedenen Räume des Kirchenraumes wurden als Orte einer raumumspannenden Bilderzählung erfahrbar und dadurch mit neuen Bedeutungen belegt.

Von der architektonischen Disposition her haben wir es bei den neu errichteten Kirchengebäuden des 16. und des 17. Jahrhunderts mit einer relativ konstanten Matrix von Raumzonen zu tun. Wie sich bereits an den Grundrissen ablesen lässt, gliedert sie sich in zwei große Bereiche: den Hauptraum mit Langhaus, Vierung, Querhaus, Presbyterium und in die daran angegliederten Nebenräume, die zahlreichen Seitenkapellen der frühneuzeitlichen Gotteshäuser. Aus

heutiger Sicht scheint diese Zweiteilung einer Differenzierung zwischen einer Zone der offiziellen Liturgie und Rückzugsräumen privater Devotion geschuldet. Die historischen Verhältnisse liegen indes erheblich komplizierter, weil die kirchlichen Trägerinstitutionen nur partiell die Hoheit über die Gotteshäuser innehatten. Vor allem in den Kapellen wurden Nutzungsrechte an private Stifter oder an Korporationen abgetreten, die dort Grablegen einrichteten und mittels Privatmessen Jenseitsvorsorge in eigener Sache betrieben. In einer solchen Konstellation wurde das Verhältnis zwischen Liturgie und Devotion überlagert von den divergierenden Interessen der unterschiedlichen „Patrone“ von Haupt- und Nebenräumen.

Die umfassende Bebilderung des Kirchenraumes, wie sie sich in Rom seit den 1580er Jahren beobachten lässt, richtet sich an die gesamte Gemeinschaft der Kirchenbesucher. Ziel ist es, ein neues Konzept von Kirche vor Augen zu stellen, einer Kirche als Institution für alle Gläubigen, aber auch als Monopolistin in der Vermittlung von Diesseits und Jenseits. An der Entwicklung der römischen Kirchengestaltung bis ins hohe 17. Jahrhundert lässt sich, so meine These, ein gewandeltes Selbstverständnis von Kirche ablesen. Um diese These plausibel zu machen, werde ich in meinem Beitrag in sechs Schritten vorgehen.¹ Einsetzen möchte ich mit einer Rückblende zur Bebilderungspraxis der römischen Renaissancekirchen, die als Kontrastfolie zum Folgenden dienen soll (1.). Ausgehend davon kann in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ein allmähliches Umdenken in der Anordnung und der Koordination von Bildern im Kirchenraum beobachtet werden. Dieses Umdenken lässt sich an drei Bebilderungsmodellen festmachen: dem thematisch und formal koordinierten Kapellenkranz der Jesuiten und Oratorianer (2.), der Reinstitutionalisierung des Hauptaltars mittels Kultbildern (3.), und schließlich der Rückkehr zu einer koordinierten

¹ Zu einer ausführlicheren Darstellung der gesamten Entwicklung vgl. DAVID GANZ: Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700, Petersberg 2003.

und systematischen Bebilderung der Haupträume (4.).² Im Anschluss an diese erste Sichtung sollen mögliche historische Erklärungen für den auf so breiter Front zu beobachtenden Wandel der Ausstattungspraktiken diskutiert werden (5.). Schließlich möchte ich zeigen, wie sich im Laufe des 17. Jahrhunderts die Bandbreite der Varianten reduziert auf das dritte Modell, den bebilderten Hauptraum, mit dem wir beim charakteristischen Phänotyp einer durchgängig bebilderten Barockkirche wären (6.). Einen besonderen Platz wird im Rahmen meiner Ausführungen die Mutterkirche des römischen Oratoriums, Santa Maria in Vallicella, beanspruchen, in der sich alle hier besprochenen Ausstattungstypen nacheinander sedimentiert haben.

1. Weiße Kirchen, bunte Kapellen: Die Bildpraxis der Renaissance

Zunächst ein kurzer Blick auf die Situation während der Renaissance: Wie vor allem Milton Lewine und Stefan Kummer zeigen konnten, zeichnen sich sämtliche Kirchenneubauten der Stadt seit der Renaissance durch ein gemeinsames Strukturprinzip aus: Bildpraxis findet nahezu ausschließlich in den Kapellen statt, die von privaten Stiftern zur Jenseitsvorsorge für sich und ihre Angehörigen erworben wurden. Die zentralen Räume der Gotteshäuser sind in weißen Putz gehüllt.³ Dieses Gefälle zwischen bildlosem Hauptraum und teilweise komplett mit Bildern ausgekleideten Kapellen lässt sich in systematischer Ausprä-

² Im Hinblick auf die eingangs skizzierte Fragestellung lasse ich ein weiteres Modell unberücksichtigt, das in den 1580er Jahren in den Kirchen mehrerer Jesuitenkollegien (Sant'Apollinare, Santo Stefano Rotondo, San Tommaso di Canterbury) zur Anwendung gelangte: die Wände dieser Kirchen wurden komplett mit blutrünstigen Märtyrerszenen ausfreskiert. In diesen den Jesuiten überlassenen Altbauten gab es keine Privatkapellen, vgl. GANZ: Barocke Bilderbauten (wie Anm. 1), S. 102-105. Zur Wirkungsästhetik dieser Ausmalungen vgl. zuletzt NADJA HORSCH: Sixtus V. als Kunstbetrachter? Zur Rezeption von Niccolò Circignanis Märtyrefresken in S. Stefano Rotondo, in: SEBASTIAN SCHÜTZE (Hrsg.), Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit, Berlin 2005, S. 65-92.

³ Vgl. MILTON JOSEPH LEWINE: *The Roman Church Interior 1527-1580*, Phil. Diss., Columbia University, New York, 1960; STEFAN KUMMER: *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500-1600)*, Tübingen 1987; GANZ: *Barocke Bilderbauten* (wie Anm. 1), S. 95-98.

gung erstmals an den Neubauten Sixtus' IV. (1471-84) beobachten – im heutigen Zustand am besten an der 1472 begonnenen Kirche Santa Maria del Popolo. Trotz der Barockisierung durch Gian Lorenzo Bernini hat das Innere der Kirche die Differenz zwischen dem weißen Baukörper in Langhaus, Vierung und Querhaus und dem bunten Bildapparat der in Wand- und Gewölbezone reich freskierten Kapellen weitgehend bewahrt (Abb. 1). In diesen Anräumen – und nicht in der Mitte der Kirche – errichteten mehrere Mitglieder der Familie Sixtus' IV., die Kardinäle Domenico della Rovere und Girolamo Basso della Rovere, verschwenderisch dekorierte Grablagen für sich und ihre Angehörigen.⁴

Wer die überbordende Bilderfülle in zahlreichen spätmittelalterlichen Kirchen Italiens vor Augen hat, wird sofort erkennen, dass der weiße Hauptraum nicht auf einer zufälligen Abwesenheit von Bildern beruhen kann, sondern das Resultat einer aktiven Grenzziehungspolitik sein muss. So wissen wir, dass in einer Kirche wie Sant'Agostino, deren Bauzeit ungefähr gleichzeitig mit Santa Maria del Popolo liegt, die Bilder privater Stifter schon bald nicht mehr innerhalb der Kapellen eingehegt werden konnten, sondern sich weitgehend planlos über die Pfeiler auch des Mittelschiffs verteilten.⁵ In denjenigen Gotteshäusern hingegen, wo der weiße Hauptraum erfolgreich durchgesetzt werden konnte, war offenkundig eine Logik am Werk, die einen komplett mit Bildern angefüllten Raum als private Hoheitszone begriff und davon die öffentliche Sphäre mittels weißer Farbe abgrenzte. Im 16. Jahrhundert dominiert diese Logik über lange Zeit die Ausstattungspolitik sämtlicher Kirchenneubauten – zu den Beispielen, wo man

⁴ Allgemein zur Kirche vgl. ENZO BENTIVOGLIO/SIMONETTA VALTIERI: *Santa Maria del Popolo a Roma*, Rom 1976; zur Kapellendekoration des Quattrocento vgl. ROBERTO CANNATÀ/ANNA CAVALLARO/CLAUDIO STRINATI (Hrsg.): *Umanesimo e primo rinascimento in S. Maria del Popolo*, Rom 1981, S. 75-83. Zu Berninis Barockisierung vgl. FELIX ACKERMANN: *Berninis Umgestaltung von S. Maria del Popolo unter Alexander VII. (1655-1659)*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 369-426.

⁵ Vgl. BENEDETTA MONTEVECCHI: *S. Agostino*, Rom 1985, S. 27-28. Zu den ‚wilden‘ Bildkontexten spätmittelalterlicher Kirchen in Mittelitalien wichtige Grundsatzüberlegungen in WOLFGANG KEMP: *Masaccios „Trinität“ im Kontext*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11 (1986), S. 45-72.

dies bis heute nachvollziehen kann, zählen Santa Caterina dei Funari (Baubeginn 1560), Santa Maria della Consolazione und San Giovanni dei Fiorentini (beide mit Baubeginn 1583) (Abb. 2-3). Für die Besucher solcher Gotteshäuser war unmittelbar anschaulich eine Differenz erfahrbar zwischen einem Zentrum, das für den allgemeinen und universalen Anteil der Institution Kirche einstand und jenen Anräumen, in denen Kirche in ein Tauschgeschäft von Geld und Gnade mit einzelnen Individuen oder Gruppen verwickelt war.

Nach 1580 wird dann das entschiedene Bemühen erkennbar, das Renaissance-Modell der weißen Kirche mit bunten Kapellen einer fundamentalen Reform zu unterziehen. Die Initiative dazu geht von unterschiedlichen Personen und Instanzen aus, wie auch die jeweiligen Lösungen inmitten eines hochgradig experimentellen Klimas anfangs sehr unterschiedliche Gestalt annehmen können.

2. Koordinierte Kapellenkränze. Jesuiten und Oratorianer um 1570/80

Den ersten Weg könnte man das „Mutterkirchen-Modell“ nennen, denn es wurde in den Stammhäusern der jungen Reformorden realisiert. Vorreiter waren die von Filippo Neri gegründeten Oratorianer, die von 1576 an Bau und Ausstattung ihrer „Chiesa Nuova“ gleichzeitig nebeneinanderher betrieben. Nach nur 5 Jahren war ein Kircheninneres entstanden, das sich oberflächlich besehen nicht vom bis dato Üblichen unterschied: Der Hauptraum blieb wie gehabt undekoriert, in den Seitenkapellen wurden Altarbilder und Stuckdekorationen angebracht.⁶ Wie bisher war jede der Kapellenausstattungen gesondert von einem eigenen privaten Stifter finanziert. Neu war allerdings, dass Rechte

⁶ Zu Anhaltspunkten für die Kapellenausstattung vgl. KUMMER, Stuckdekoration (wie Anm. 3), S. 117-125 und STEFAN KUMMER: Doceant Episcopi. Auswirkungen des Trienter Bilderkrets im römischen Kirchenraum, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56 (1993), S. 508-533, hier: S. 519-521.

der Bildstifter in erheblichem Umfang von einem „Masterplan“ beschnitten wurden, den die Kongregation entwickelt hatte. Die Ausstattung der einzelnen Kapellen war einerseits durch ein ikonographisches Programm miteinander verknüpft, andererseits durch streng reglementierte Layouts der Dekoration. Von den Oratorianern beauftragte Architekten entwarfen die Gliederung der Kapellen, während die Ausführung der Retabel von Mittelsmännern der Kongregation überwacht wurde, die in vielen Fällen die Künstler selbst ausgesucht hatte. In einem internen Papier der Oratorianer von 1580 heißt es dazu unter dem Titel *Conditioni cole quali si ha da concedere le Cappelle*:

“Dass die Kapellen alle in gleicher Weise ausgestattet werden, wie es schon begonnen wurde. Dass das Altarbild eines der Geheimnisse der heiligsten Gottesmutter gemäß der begonnenen Reihenfolge darstelle. Dass die Verzierung des Altarbildes eine Ädikula nach dem Muster der Kapelle von Messer Ponzio, Messer Silvo, und Messer Vincenzo Lavaiano sei, ob diese nun ganz aus vergoldetem Holz oder aus Marmor mit Säulen mit Buntmarmor gefertigt werden. Und dass die einander gegenüber liegenden Ädikulen einander entsprechen, d.h. Gold zu Gold, Marmor zu Marmor, mit der gleichen Sorte Buntmarmor für die Säulen. Und dass die Kapellen, die noch nicht ausstuckiert sind, sowohl innen wie außen auf gleiche Weise mit Stuckaturen versehen werden wie die anderen.”⁷

⁷ „Che le cappelle si ornino tutte ad un modo come è già cominciato. Che la pittura sia uno de Misterij della Madonna Santis.ma secondo l'ordine incominciato. Che l'ornamento della pittura sia un Tabernacolo del medesimo disegno della Cappella di m. Pontio [Ceva], m. Silvio [Antoniano], e ms. Vincenzo Lavaiano, sia che uno sia di legno tutto dorato l'altro di marmo con colonne di mischio. E che i tabernacoli all'incontro corrispondino l'uno all'altro, cioè oro con oro, e marmo con marmo con la medesima sorte di mischi. Che le cappelle che non sono stuccate si stucchino dentro e fori nell'istesso modo che l'altre.“ Archivio della Congregazione dell'Oratorio di Roma, C.1.26, zit. nach COSTANZA BARBIERI/SOFIA BARCHIESI/DANIELE FERRARA: Santa Maria in Vallicella. Chiesa Nuova, Rom 1995, S. 160, Anm. 35. Die im Text erwähnten Namen beziehen sich auf die Stifter Ponzio Ceva (Cappella dei Magi, 2. von links), Silvio Antoniano (Cappella della Natività, 3. von links), Vincenzo Lavaiana (Cappella dello Spirito Santo, 4. von rechts), vgl. ebd., S. 71, 131, 137.

Den hier formulierten Direktiven blieben die Oratorianer auch dann noch treu, als sie ab 1586 die bisherigen Seitenkapellen in Seitenschiffe umwandelten und dahinter den heute noch bestehenden Kapellenkranz anschlossen. Während die neuen Kapellen zu einer Folge von Stationen aus dem Marienleben zusammenwuchsen, blieb der Hauptraum Domäne einer monochrom gefassten Architektur (Abb. 4).⁸

Parallel zur Erweiterung der Chiesa Nuova wurde das Thema Ausstattung in der eben fertig gestellten Hauptkirche der Jesuiten akut.⁹ Auch hier gab der Orden den Stiftern weder die Möglichkeit einer freien Themenwahl noch die Möglichkeit einer freien Gestaltung ihrer Kapellen – ich zitiere Howard Hibbard: „Obwohl die Kapellen mit Geldern privater Auftraggeber ausgemalt wurden, waren die Titel der Kapellen schon lange vorher festgelegt [...]. Beschäftigt wurden jesuitische Künstler, und das Geld, das man ihnen bezahlte wurde über jesuitische Mittelsmänner übergeben.“¹⁰

Die koordinierten Kapellendekorationen der Chiesa Nuova wie des Gesù übernehmen das alte Bildgefälle zwischen Haupt- und Nebenräumen, tragen jetzt aber institutionelle Geltungsansprüche in die Nebenräume hinein. Dem Kirchenbesucher werden Privatstiftungen präsentiert, die gewissermaßen an eine große Kette gelegt sind. Um diesen Zusammenhang zu durchschauen, müssen die Betrachter ganz wörtlich verstanden mehrere Schritte der Betrachtung durchlaufen. Jede einzelne Kapelle ist zunächst einmal ein kleines Ensemble für

⁸ Zur Rekonstruktion des gesamten Konzepts vgl. KUMMER: Stuckdekoration (wie Anm. 3); KUMMER: *Doceant Episcopi* (wie Anm. 6), S. 508-533, S. 517-19; Die Bildlosigkeit des Hauptraumes beruhte auf einem Beschluss der Kongregation von 1591, der auf Betreiben des Gründers Filippo Neri gefasst wurde, vgl. BARBIERI/BARCHIESI/FERRARA: *Santa Maria in Vallicella* (wie Anm. 7), S. 22.

⁹ Zur Ikonographie der Kapellen immer noch grundlegend HOWARD HIBBARD: *Ut picturae sermones. The First Painted Decorations of the Gesù*, in: RUDOLF WITTKOWER/IRMA JAFFÉ (Hrsg.), *Baroque Art. The Jesuite Contribution*, New York 1972, S. 29-50. Zu Layout und Chronologie der Kapellenausstattung vgl. KUMMER: *Stuckdekoration* (wie Anm. 3), S. 203-227 mit wichtigen neuen Ergebnissen.

¹⁰ HIBBARD: *Ut picturae sermones* (wie Anm. 9).

sich, ein Gefüge aufeinander abgestimmter Wand- und Gewölbepilder, untergebracht in einem dunklen Raum intimer Dimension (Abb. 5). Beim Durchschreiten mehrerer Kapellen können Kirchenbesucher dann deren thematische Abstimmung in Erfahrung bringen. Die Ereignissequenz in der Chiesa Nuova macht ihnen dies relativ leicht: Die vornehmste Kapelle der Kirche, die *cappella maggiore*, ist als Scharnier zwischen Anfang und Ende der gesamten Sequenz besonders herausgehoben. Für diese Stelle war eine – nie ausgeführte – Darstellung der Mariengeburt vorgesehen, welcher der Altar bis heute geweiht ist. Das Marienleben hätte in dieser Darstellung einen starken Auftakt gehabt. Es folgten die Bilder im linken Querhaus und in den Kapellen des linken Seitenschiffs: der Tempelgang Mariens, die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Reinigung Mariens, bis nach sechs Stationen die Eingangswand erreicht ist und sich die Sequenz auf der linken Seite mit der Kreuzigung, der Grablegung und so weiter fortsetzt bis hin zur Marienkrönung.¹¹ Die bei der Erweiterung der Kirche angelegten Seitenschiffe haben somit die Funktion, die einzelnen Stationen des Marienlebens zu einem ringförmigen Meditationsweg zu verknüpfen, der in erster Linie dem Gebet der Gläubigen zugedacht war. Dieses konnte in jeder Kapelle einen ergiebigen Gegenstand andächtiger Versenkung im jeweiligen Altarbild finden, dessen ästhetisch komplexe Struktur zu einer länger andauernden Betrachtung und Ergründung des jeweils dargestellten Mysteriums einlud – ein herausragendes

¹¹ Entscheidend für die Konzeption des Kapellenkranzes dürfte eine spezifisch oratorianische Frömmigkeitspraxis der meditativen Versenkung in einzelne Ereignisse der Heilsgeschichte sein, vgl. ALESSANDRO ZUCCARI: La politica culturale dell'Oratorio Romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio, in: *Storia dell'arte* 42 (1981), S. 171-193, hier: S. 105-107; BARBIERI/BARCHIESI/FERRARA: Santa Maria in Vallicella (wie Anm. 7), S. 27-28. Eine gründlichere Untersuchung des Betrachterparcours steht noch aus, neuere Beiträge beschränken sich auf eine Behandlung der einzelnen Kapellen, vgl. SOFIA BARCHIESI: S. Filippo Neri e l'iconografia mariana della Chiesa Nuova, in: ALBA COSTAMAGNA (Hrsg.), *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'Arte*, Mailand 1994, S. 130-149.

Beispiel ist Federico Baroccis *Heimsuchung* (1586), vor der Filippo Neri selbst, wie es heißt, lange zu verweilen pflegte (Abb. 6).¹²

3. Verlegung von Kultbildern auf den Hauptaltar. Santa Maria in Aracoeli und die Chiesa Nuova

Ein zweiter Fokus neuer Ausstattungspolitik römischer Kirchen ist in den Jahrzehnten nach dem Tridentinum das Sanktuarium, an denen die räumliche Matrix von öffentlicher und privater Sphäre eine Stelle des "betwixt and between", der gegenseitigen Überlappung aufwies: Der eingezogene Abschluss des Langhauses mit dem Hauptaltar firmierte im zeitgenössischen Sprachgebrauch als *cappella (maggiore)*, galt also ebenfalls als Kapelle, die mit privaten Stiftungen bedacht werden konnte. Aus institutioneller Warte musste die Indienstnahme gerade dieses Ortes für Privatmessen, Grablegen und ähnliche Formen privater Jenseitsvorsorge jedoch besonders problematisch erscheinen: In der *cappella maggiore* stand der Gemeindealtar, der für die Feier der öffentlichen Messen eines Gotteshauses bestimmt war.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde die *cappella maggiore* mit großer Selbstverständlichkeit von privaten Bildprogrammen okkupiert.¹³ In den

¹² "Stava [...] nella Cappella della Visitazione dove si tratteneva volentieri piacendogli assai quell'immagine di Barocci." PIETRO GIACOMO BACCI, *Vita di San Filippo Neri fiorentino fondatore della Congregazione dell'Oratorio*, Rom 1622, zit. nach BARBIERI/BARCHIESI/FERRARA, *Santa Maria in Vallicella* (wie Anm. 7), S. 126.

¹³ Die private „Markierung“ der Bildausstattung von Hauptkapellen reicht in Rom bis ins 13. Jahrhundert zurück, als Apsisdekorationen, wie es sie schon lange gegeben hatte, deutlich als Privatstiftungen gekennzeichnet wurden (vgl. Santa Maria Maggiore und Santa Maria in Trastevere). Nach der Rückkehr der Päpste wurde die Tradition der Apsisdekoration erst im letzten Viertel des Quattrocento wiederaufgenommen (vgl. Santi Apostoli und Santa Croce in Gerusalemme), wobei Grabmäler die Privatisierung der Hauptkapelle sehr viel stärker akzentuierten, vgl. SIBLE DE BLAAUW: *Grabmäler statt Liturgie? Das Presbyterium von Santi Apostoli in Rom als private Grablege 1474-1571*, in: WILHELM MAIER/WOLFGANG SCHMID/MICHAEL VIKTOR SCHWARZ (Hrsg.), *Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*, Berlin 2000, S. 179-199. Gleichzeitig sind erstmals privat gestiftete Retabel auf dem Hochaltar bezeugt, die eine zweite, reduzierte Möglichkeit privater Bildpraxis boten, vgl. SIBLE DE BLAAUW: *Das Hochaltarretabel in Rom bis*

Jahren nach dem Tridentinum beginnt sich jedoch ein Strukturwandel abzuzeichnen, der sich in der Anbringung und bildkünstlerischen Rahmung von Kultbildern auf dem Hochaltar manifestiert.¹⁴ Ich möchte diesen strukturellen Umschlag am Beispiel von Santa Maria in Aracoeli klarmachen, das die spätere Entwicklung in mehrfacher Hinsicht antizipiert (Abb. 7). Wie viele mittelalterliche Gotteshäuser hatte die Franziskaner- und Kommunalkirche auf dem Kapitol privaten Bildstiftungen lange Zeit besonders freizügige Entfaltungsmöglichkeiten dargeboten. 1561 jedoch forderte Pius IV. (1559-64) den damaligen Titelnkardinal Clemente Dolera zu einer einer Säuberungen des Kircheninneren auf – ein Vorgang, der damals in mehreren älteren Gotteshäusern an der Tagesordnung war: Nebenaltäre, Grabmäler und private Bildwerke wurden aus den Schiffen entfernt, die Schranken der alten *schola cantorum* abgerissen.

Die Neuordnung des Hauptraumes hatte auch Konsequenzen für den Bereich der *cappella maggiore*, die zur Aufnahme des Mönchschor beträchtlich vergrößert wurde. Das flache Halbrund der mittelalterlichen Apsis musste einer geräumigen Rechteckkapelle weichen (Abb. 8).¹⁵ Dieser Umbau hatte zur Folge, dass die beiden bedeutendsten Kunstwerke, welche die Kirche bis dahin beherbergt hatte, zerstört bzw. entfernt wurden: das Apsisfresko Pietro Cavallinis (um 1300) und das Hochaltarbild von der Hand Raffaels, die *Madonna di Foligno* (1511-12).¹⁶ Im Anschluss erhielten der Hochaltar und das Chorgewölbe ein neues Bildprogramm.

zum frühen 16. Jahrhundert. Das Altarbild als Kategorie der liturgischen Anlage, in: Medelingen van het Nederlands Instituut te Rome. Historical Studies 55 (1996), S. 83-110.

¹⁴ Zu diesem Phänomen vgl. GANZ: Barocke Bilderbauten (wie Anm. 1), S. 334-378; DAVID GANZ/GEORG HENKEL (Hrsg.): Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2004.

¹⁵ Zur Umgestaltung von Schiff und Chor nach 1561 vgl. RONALD EMIL MALMSTROM: S. Maria in Aracoeli at Rome, Ann Arbor 1973, S. 87-89; KUMMER: Stuckdekoration (wie Anm. 3), S. 101-109.

¹⁶ Zu Cavallini vgl. ALESSANDRO TOMEI: Un contributo per il perduto affresco dell'Aracoeli, in: Storia dell'arte 44 (1982), S. 81-83 und PHILIPPE VERDIER: La naissance à Rome de la vision de l'Ara Coeli, in: Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen âge, temps modernes 94 (1982), S. 85-119, hier: S. 103-111. Zu Raffael vgl. D. REDIG DE CAMPOS: La Madon-

Bleiben wir zunächst einmal bei der Ausstattung der alten Apsis, wie sie bis 1561 bestand. Ihr einziges Überbleibsel ist Raffaels Retabel, das Sigismondo de'Conti, päpstlicher Geheimsekretär, kurz vor seinem Tod bestellt haben muss (Abb. 9).¹⁷ Die stark hochformatige Tafel ist vertikal in zwei Zonen aufgeteilt. In der Himmelszone erscheint vor einer großen Sonnenscheibe die auf Wolken schwebende Figur Mariens mit dem Christuskind. Das Motiv der Maria als "Sonnenfrau" entstammt der Apokalypse-Ikonographie, nimmt im Kontext der Kapitolskirche aber eine speziellere Bedeutung an, die mit der mittelalterlichen Gründungslegende der Aracoeli zu tun hat: Im Beisein der Sibylle von Tibur erschien Kaiser Augustus ein goldener Kreis, in dem eine Jungfrau mit ihrem Sohn stand. "Ara Coeli" nannte eine Stimme aus dem Himmel diese Erscheinung. Die Sibylle forderte Augustus auf, den Sohn der Jungfrau als zukünftigen Herrscher zu verehren. Genau an dem Ort dieser Vision, so die Legende, wurde später Santa Maria in Aracoeli errichtet.¹⁸

Die *Madonna di Foligno* ist keine Ereignisdarstellung der Ara-Coeli-Legende. Denn in der unteren Zone des Bildes werden der Marienerscheinung die Figuren von Heiligen hinzugefügt, die mit dem historischen Geschehen im antiken Rom in keinerlei Verbindung stehen. Die Epiphanie der Jungfrau wiederholt sich in einer überhistorischen Dimension, ihre Empfänger sind Repräsentanten der *communio sanctorum*: zwei Heilige, die eng mit der Kirche und ihrem Orden in

na di Foligno di Raffaello, in: HARALD KELLER (Hrsg.), *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, S. 184-197; HERBERT VON EINEM: Bemerkungen zu Raffaels *Madonna di Foligno*, in: IRVING LAVIN/JOHN PLUMMER (Hrsg.), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York 1977, S. 131-142; ELISABETH SCHRÖTER: Raffaels *Madonna di Foligno*. Ein Pestbild?, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), S. 47-87; RENATE SCHUMACHER-WOLFGARTEN: Raffaels *Madonna di Foligno* und ihr Stifter. Ikonographie und Auftrag, in: *Das Münster* 49 (1996), S. 15-23.

¹⁷ De'Conti ließ sich in der Apsis der Kirche beisetzen. Zu Funktion und Aufstellung des Retabels vgl. zuletzt CHRISTA GARDNER-VON TEUFFEL: Raffaels römische Altarbilder. Aufstellung und Bestimmung, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), S. 1-45, hier: 8-14 und BLAAUW: Hochaltarretabel (wie Anm. 13), S. 90-92.

¹⁸ Zur Legende der Augustusvision und ihrer schriftlichen Überlieferung vgl. MALMSTROM: S. Maria in Aracoeli (wie Anm. 15), S. 55-60; MARINA CARTA/LAURA RUSSO: S. Maria in Aracoeli, hrsg. von CARLO PIETRANGELI, Rom 1988, S. 10-17; VERDIER: *La naissance à Rome* (wie Anm. 16).

Verbindung stehen (Johannes und Franziskus), und der Schutzheilige des Stifters (Hieronymus), der als vierten Akteur eben diesen unter seine Fittiche nimmt. Der von Hieronymus eingeführte Stifter tritt gleichberechtigt neben die Heiligen, sein Blick nach oben soll von Betrachtern in Analogie zur transzendenten Schau verstanden werden. Das fiktive Visionserlebnis De' Contis wird in der offiziell anerkannten Gottesschau der Heiligen aufgefangen. Diese stehen ihm beschützend zur Seite (Hieronymus) und verbinden seine private Vision mit Hinweisen auf dasjenige Gotteshaus, in dem die Erscheinung der *Ara Coeli* ihren angestammten Ort hat (Franziskus, Johannes).

Mit der neuen Bildausstattung der *cappella maggiore* ab 1561 verschoben sich die Akzente auf grundlegende Weise. Raffaels Altarbild wurde der Nichte des Stifters zurückgegeben, die es in ihre Heimatstadt Foligno überführte. Am Eingang zur *cappella maggiore* wurde eine neue Altarädikula aus Marmor errichtet, in der man das seit langem verehrte Kultbild der *Madonna dell'Aracoeli* aufstellte (Abb. 10). Die traditionell dem Evangelisten Lukas zugeschriebene Ikone war seit 1372 in einem Tabernakel im Langhaus verehrt worden.¹⁹ Die kleine Holztafel zeigt Maria allein, im Gestus der *Advocata*, der Fürbitterin, die bei Christus zugunsten der Gläubigen interveniert.²⁰

Die Ersetzung des Raffael-Retabels durch das alte Kultbild verkörpert geradezu idealtypisch einen Akt institutioneller Bildpraxis. Mit Hans Belting kann man im Kultbild eine Bildform von genuin öffentlichem Charakter sehen:

¹⁹ Zum Ziborium von 1372 vgl. MALMSTROM: S. Maria in Aracoeli (wie Anm. 15), S. 121-127. Die Verlegung der Ikone auf den Hauptaltar war ein eigener Punkt des 1561 zu datierenden päpstlichen *motu proprio*: "[...] imaginem B. Mariae Virginis, quae similiter in medio dicti templi consistebat, in altarem maiorem eiusdem templi, ubi decentius videretur, collocari." FRA CASIMIRO: *Memorie storiche della Chiesa e Convento di Santa Maria in Aracoeli*, Rom 1723 (Neuausgabe, Rom 1845), S. 54. Das Raffael-Retabel wurde im Mai 1565 in Foligno auf dem Hochaltar der Kirche von Sant'Anna delle Contesse aufgestellt, dem die Erbin des Stifters als Äbtissin vorstand, im folgenden Monat wurde der neue Hochaltar der Kapitolskirche geweiht.

²⁰ Zur Typologie der Aracoeli-Ikone und ihrer kultischen Rezeptionsgeschichte vom Mittelalter bis in die Neuzeit vgl. GERHARD WOLF: *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, S. 228-235.

„Es steht im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit und bildet manchmal geradezu das Emblem einer kirchlichen oder staatlichen Gemeinschaft. Durch seine Anerkennung als Unikat, durch seine wunderbare Geschichte und durch seine Bindung an die öffentliche Instanz, in deren Besitz es sich befindet, ist es von vornherein privatem Zugang entzogen.“²¹

Der steinerne Rahmen der Ädikula dokumentierte die öffentliche Geltung der Ikone durch zwei Putti, welche die Wappen des *Comune di Roma* mit sich führen (Abb. 11). Innerhalb des Rahmens war es nicht zuletzt der geringe Kunstwert des Marienbildes, der sich gegen private Rezeptionsmuster sperrte. Nach den Maßstäben frühneuzeitlicher Kunsttheorie markierte die schlichte Ausführung der kleinen Tafel einen Gegenpol zur malerischen Meisterschaft Raffaels.²²

Mit der Verlegung der Aracoeli-Ikone wird die *cappella maggiore* „entprivatisiert“. Das gemeinschaftlich verehrte Bild sollte dem Hochaltar seine Bedeutung als Altar der Gemeinde zurückgeben. Entscheidend für die Bewertung dieses Vorgangs erscheint mir die Tatsache, dass direkt im Anschluss eine Bildausstattung für das Gewölbe des neuen Chors projiziert wurde. Das 1566-68 von Trometta ausgeführte Freskenprogramm überfängt die Ikone mit zwei sich kreuzenden Erzählsträngen: die schon in der alten Apsis zu findende Geschichte der Augusteischen Vision wird mit der Geschichte Mariens und Jesu kombiniert, den Protagonisten des Visionsbildes (Abb. 12).²³

²¹ HANS BELTING: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 496.

²² Dies streicht für Aracoeli schon SYLVIA FERINO PAGDEN: From cult images to the cult of images. The case of Raphael's altarpieces, in: PETER HUMFREY/MARTIN KEMP (Hrsg.), The Altarpiece in the Renaissance, Cambridge 1991, S. 165-189, hier: S. 177-178 heraus.

²³ Zu Trometta vgl. KUMMER: Stuckdekoration (wie Anm. 2), S. 108-09; JOHANNA HEIDEMAN: The unravelling of a woman's patronage of Franciscan Propaganda in Rome, in: Renaissance Studies 15 (2001), S. 500-513.

Die Ereignisse der *Ara-Coeli*-Legende werden entlang der Querachse erzählt: die bekannte Szene der Weissagung durch die Sibylle (links) und das anschließende Opfer des Kaisers (rechts). Die schmalen Felder der Längsachse gehören der Geburt und dem Tempelgang Mariens.²⁴ Den Kreuzungspunkt der beiden Achsen füllt ein großes Medaillon mit der himmlischen Erscheinung Mariens und Christi aus. Diese Darstellung kann sowohl als eine Etappe des Marienzyklus wie als szenische Ergänzung der beiden Augustusbilder gelesen werden.

Das Bildensemble an der Decke entwickelt gegenüber der Ikone auf dem Hochaltar ein integratives Potential (Abb. 11). Tromettas Zyklus liefert eine Begründung dafür, weshalb sich die Ikone der *Advocata* ausgerechnet in der Kirche auf dem Kapitol und nicht in einem anderen Gotteshaus befindet. Die Deckenfresken erwecken bei Kirchenbesuchern den Eindruck, dass die Marienikone genau an demjenigen Ort aufbewahrt werde, an welchem dem römischen Kaiser einst die *Ara Coeli* erschien.²⁵ Die Vision Mariens mit dem Kind scheint sich vor den Augen der Kirchenbesucher zu wiederholen, genau über der Ikone und genau über dem Gemeindealtar.

Vier Jahrzehnte später besannen sich auch die Oratorianer von Santa Maria in Vallicella darauf, ein Kultbild auf den noch unfertigen Hochaltar zu verlegen. Im Gegensatz zur Franziskanerkirche auf dem Kapitol handelte es sich dabei nicht um eine alte, seit Jahrhunderten verehrte Ikone, sondern um ein junges

²⁴ An der Stirnwand (heute durch einen Orgeleinbau weitgehend verdeckt) findet die Marienvita eine Fortsetzung in der Geburt und der Beschneidung Christi. Alle Darstellungen tragen im Rahmenbereich erklärende Beischriften: *Regali ex progenie Maria exorta, IAEtet Terra tatae illustrata natali* (Mariengeburt); *Assidue angelicis visitata choris, eterni pris: mandata custodi* (Mariä Tempelgang); *Octaviano sibylla insinuat* (Sibyllenszene); *D.O.M. offert Octavianus* (Opfer des Augustus).

²⁵ Die der Gregorpestlegende entnommene Inschrift "*regina coeli laetare alleluja*" erhält in dieser Konstellation einen neuen Sinn: Über der Fürsprecherin, die ihres Sohns verlustig gegangen ist, erscheint diese selbst mit dem Christuskind in Händen – Grund zum Jubel für die Trauernde und Grund zur Hoffnung für alle diejenigen, welche sich an sie wenden. Zur Verbindung zwischen Regina Coeli und Ara Coeli vgl. bereits WOLF: *Salus Populi Romani* (wie Anm. 20), S. 234-235.

Gnadenbild, wie wir es in nachtridentinischer Zeit nicht selten antreffen. Die *Madonna della Vallicella* war ein kleinformatiges, künstlerisch unbedeutendes Wandbild aus dem 15. Jahrhundert, das in den 1530er Jahren zu bluten angefangen hatte (Abb. 13). Seitdem hatte sich ein lokaler Kult um die Madonna entwickelt, dem die Oratorianer anfänglich nur eine Nebenrolle im Ausstattungskonzept ihrer Mutterkirche zugeordnet hatten: das Bild wurde in der ersten Kapelle des linken Seitenschiffs aufgestellt, die der Reinigung Mariens gewidmet war. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts begann die Kongregation, den Kult um die Madonna della Vallicella gezielt zu fördern und für eigene Belange zu vereinnahmen: so durch das traditionelle Instrument der Wunderlegende,²⁶ so durch eine regelrechte Institutionalisierung des Wunderbildes als Körperschaftszeichen der Kongregation, das eine dem Jesus-Monogramm der Jesuiten vergleichbare Funktion übernahm. Die Initiative dazu ging von dem Kirchenhistoriker Cesare Baronio aus, der damals den Vorsitz der Kongregation innehatte. Auf Betreiben Baronios beschlossen die Oratorianer 1606, die *Madonna* auf den Hochaltar und damit an den Endpunkt des Hauptraumes zu versetzen. Der junge Peter Paul Rubens erhielt den ehrenvollen Auftrag für das Retabel, welches die bildliche Inszenierung der Ikone übernehmen sollte.²⁷

²⁶ Vgl. MARIA TERESA BONADONNA RUSSO: *La Madonna della Vallicella*, in: *L'Urbe* 50 (1987), S. 27-38, hier: S. 31.

²⁷ Ich gehe hier weder auf die erste Fassung des Retabels ein, welche die Oratorianer ablehnten, noch auf die Seitenbilder, auf denen der zweite Kirchenpatron Gregor und verschiedene Märtyrerheilige dargestellt sind. Aus der umfangreichen Literatur zu Rubens' Retabel vgl. JUSTUS MÜLLER-HOFSTEDE: *Zu Rubens' zweitem Altarwerk für Sta. Maria della Vallicella*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17 (1966), S. 1-78; MARTIN WARNKE: *Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock*, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* (1968), S. 61-102, hier: S. 77-90; VOLKER HERZNER: *Honor refertur ad prototypa*. Noch einmal zu Rubens' Altarwerken für die Chiesa Nuova in Rom, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42 (1979), S. 117-140; ILSE VON ZUR MÜHLEN: *Nachtridentinische Bildauffassungen. Cesare Baronio und Rubens' Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 41 (1990), S. 23-49; ALBA COSTAMAGNA: „*La più bella et superba occasione di tutta Roma ...*“. Rubens per l'altar maggiore di S. Maria in Vallicella, in: DIES. (Hrsg.): *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'Arte*, Ausst.kat. Rom, Mailand 1995, S. 150-173; ILSE VON ZUR MÜHLEN: *S. Maria in Vallicella. Zur Geschichte des Hauptaltars*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 245-272; GERHARD WOLF: *Caecilia, Agnes, Gregor und Maria. Heiligenstatuen, Madonnenbilder und ihre künstlerische Inszenierung im römischen Sakralraum um 1600*, in: *Zeitsprünge* 1

Rubens fingiert in seinem Gemälde einen luftigen Aktionsraum (Abb. 14): Ein munterer Schwarm wohlgenährter Putten hält den losen Bildträger der *Madonna* in einer Schwebeposition. Der fleißigere Teil der Himmelskinder verrichtet unter sichtlicher Anstrengung die Stützarbeit am unteren Teil des Bildes. Der Rest legt von oben her mit lässigem Griff Hand an und fixiert das Kultbild in aufrechter Position. Weiter unten hat sich eine Schar ausgewachsener Engel zu einem halbkreisförmigen „Ehrencour“ formiert. Ehrfürchtig auf die Knie gesunken, verfolgen sie die Präsentationsarbeit ihrer jüngeren Kollegen. Atmosphärische Phänomene unterstützen den Eindruck einer Dynamisierung des Geschehens: als habe soeben noch eine geschlossene Wolkenwand die Akteure hinterfangen, die dann an mehreren Stellen aufgerissen sei. Zwischen den auseinanderdriftenden Fetzen wird das Blau des Himmelsgrundes sichtbar, der die untere Hälfte des Marienbildes erst eigentlich in eine freischwebende Position entlässt. Lichtstrahlen treten von oben her durch den Riss im Gewölk und verstärken so den Effekt eines plötzlich aufklaffenden Freiraumes. Entlang eines U-förmig in die Tiefe sich schwingenden Wolkenbaues lehnen weitere Putten wie an der Brüstung eines Theaters.

Wie die „Meditationsbilder“ der Seitenkapellen ist auch Rubens' Gemälde ein von einer Ädikulaarchitektur gerahmtes Tafelbild.²⁸ Doch auch der von den Putten gehaltene Rahmen ist plastisch und markiert so einen Schnitt zwischen zwei Domänen unterschiedlicher Bildlichkeit: Präsenz und Repräsentation, Materialität und Fiktionalität oder, wie die Quellen sagen „*immagine*“ und „*quadro*“, prallen entlang dieser Naht in direktem Kontakt aufeinander.²⁹ Zusätzlich ver-

(1997), S. 750-775; ILSE VON ZUR MÜHLEN: *Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der "Pinsel Gottes"*, Frankfurt a. M./Berlin/Bern 1998, S. 139-190; GANZ: *Barocke Bilderbauten* (wie Anm. 1), S. 357-366.

²⁸ Den Entwurf für den Hochaltar lieferte Giovanni Battista Guerra, vgl. MÜHLEN: *S. Maria in Vallicella* (wie Anm. 27) und ILSE VON ZUR MÜHLEN: *Bild und Vision* (wie Anm. 27), S. 146-148.

²⁹ Mit den schillernden Wechselwirkungen dieses Zusammenstoßes haben sich verschiedene neuere Interpretationen ausführlich auseinandergesetzt, vgl. BELTING: *Bild und Kult* (wie Anm. 21), S. 541-545; VICTOR I. STOICHITA: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 88-97; KLAUS KRÜGER: *Das Bild als Schleier des Unsicht-*

kompliziert wird die Situation dadurch, dass das Gnadenbild zwar materiell in den Rahmen inkorporiert wurde, aber (bis heute) die meiste Zeit des Jahres unsichtbar bleibt: Es ist hinter einem Kupferschild verborgen, auf den Rubens die Madonna mit dem Kind gemalt hat, in ähnlicher Haltung, wie sie das Gnadenbild zeigt.³⁰ Die beiden Protagonisten sind vor schwarzem Hintergrund dargestellt, die Madonna hält das Kind und den Globus seiner Weltherrschaft, während Christus die Betrachter mit Segensgestus grüßt. Nur an den Hochfesten Mariens wird dieser Vorsatz herabgelassen, um den Blick auf das eigentliche Gnadenbild freizugeben.³¹ Die stark schematisierte Darstellungsweise, die beschädigte Haut des Bildes und die Metalloberflächen der Appliken lassen die wundertätige Darstellung dann wie einen Fremdkörper innerhalb des rahmenenden Retabels wirken.

Welche Folgen hatte die Verlegung der *Madonna della Vallicella* auf den Hochaltar, welche Folgen hatte ihre Rahmung durch Rubens' Retabel für das gesamte Ausstattungskonzept von Santa Maria in Vallicella? Durch den Programmwechsel von 1606 fand auf dem wichtigsten Altar der Kirche eine überzeitliche Darstellung ihren Platz. Von der Ereignissequenz des Marienlebens in den Kapellen setzte sich die Präsentation des Marienbildes als ein Geschehen ab, das sich dem Anschein nach im Hier und Jetzt des Kirchenraumes zutrug. Wer die beiden Bereiche des Kirchenraumes, den Hauptraum mit dem Hochaltar und die Seitenschiffe mit den Seitenkapellen durchschritt, fand zwei heterogene Sehangebote vor: Da war auf der einen Seite das Hochaltarretabel als einziges Bild, mit dem die Kirchenbesucher von Beginn an konfrontiert wurden,

baren. *Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 144-152.

³⁰ Die Verhüllung der *Madonna della Valicella* durch ein Vorsatzbild ist bereits seit 1596 dokumentiert, als das Kultbild sich noch in der Cappella della Purificazione befand, vgl. BARBIERI/BARCHIESI/FERRARA: *Santa Maria in Vallicella* (wie Anm. 7), S. 94.

³¹ Vgl. GIOVANNI BAGLIONE: *Le vite de' pittori, scultori et architetti, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642 1642* (Neuausgabe Città del Vaticano 1995), S. 362 (264): „Onde poi sopra l'altar maggiore vi figurò una Madonna, con il Figliuolo in braccio, la quali si leva, quando corrono le feste principali, accioche si veda l'altra imagine antica miracolosa della B. Vergine, che quivi si conserva.“

wenn sie das Mittelschiff betraten. Auf der anderen Seite standen die Marienszenen als Sequenz, deren Zusammenhang nur im Durchlaufen der Seitenschiffe aus der entgegengesetzten Richtung, vom Ende der Kirche her erfahren werden konnte. Das Gerüst von Heilsorten, zu dem sich die Stationen des Marienlebens verbanden, muss ebenso mit der dynamischen Rahmenhandlung des Kultbildes kontrastiert haben, wie der intime, persönliche Zugang zu den einzelnen Kapellen mit der öffentlichen Präsentation der Madonna im Hauptraum.

In der Abgrenzung der Hochaltarbilder vom Kapellenzyklus des Marienlebens möchte ich einen Anhaltspunkt dafür sehen, dass die Rahmung des Gnadenbildes sehr stark auf sakramentale Zusammenhänge der Messfeier am Hochaltar abgestellt war. Für diese bereits von Ilse von zur Mühlen aufgestellte These spricht unter anderem die Tatsache, dass das originale Gnadenbild nur an den Tagen enthüllt wurde, an denen auch Messen am Hochaltar abgehalten wurden.³² Die Beziehung zwischen dem enthüllten Bild und seiner fiktiven Verlebendigung auf dem Deckel konnte dann an die Beziehung zwischen Hostien-symbol und Gegenwart Christi erinnern, die bei der Messe zelebriert wurde – nicht zuletzt auch, weil die visuelle Konfiguration aus Rahmen und nach oben sich erweiterndem Wolkensaum Ähnlichkeit mit einer „über dem Kelch ausgestellten Hostie“ besaß.³³ Kronzeuge für den sakramentalen Bezug der rubenschen Kultbildrahmung ist der Maler und Kunsttheoretiker Giovanni Baglione, der das Tun der älteren Engel auf dem Retabel mit folgenden Worten beschreibt:

³² Vgl. ILSE VON ZUR MÜHLEN: Nachtridentinische Bildauffassungen (wie Anm. 27), S. 46-48. Filippo Neri und die Oratorianer propagierten in besonderer Weise die Teilnahme am Altarsakrament, vgl. ELENA ROSSONI: Immagini di santità. Per un'iconografia di san Filippo Neri, Bologna/Parma 1995, S. 120-124.

³³ MÜHLEN: Bild und Vision (wie Anm. 27), S. 175.

„Und außen [um das Bild] herum befinden sich verschiedene Putten, und unten einige kniende Engel, die das Heiligste Sakrament anbeten, und die Selige Jungfrau verehren.“³⁴

Geradezu schulbuchmäßig unterscheidet Baglione zwischen der Anbetung, die allein den göttlichen Personen zusteht und der Verehrung, die Maria zukommt. Im Hinblick auf den speziellen Kontext der römischen Oratorianer ist aber noch an einen sehr viel konkreteren Gesichtspunkt zu erinnern: Ein wichtiges Anliegen der Kongregation war die häufige Kommunion. In den Zeugnissen über Filippo Neri ist viel von Erfahrungen der Levitation die Rede, die dem Heiligen beim Vollzug der Messe zuteil wurden. Dabei sei Filippo in einen ähnlichen Schwebeszustand versetzt worden, wie Rubens dies für die *Madonna* fingiert.³⁵

Die Parallelisierung von Altarsakrament und Bildpräsentation zieht sich wie ein roter Faden durch die meisten Kultbildrahmungen der Zeit, die ja stets eine Anbringung über dem Altar anstreben.³⁶ Der offiziellen Dogmatik des Tridentinums läuft diese Nähe klar zuwider, deutlich lassen die Dekrete das Bestreben erkennen, die Semiotik der Sakramente und die der Bilder möglichst weit auseinander zu halten.³⁷ Das eine, so suggeriert es auch Baglione, sollte man anbeten, das andere nur verehren. Wenn beide Zeichentypen in der Praxis dann doch immer wieder assimiliert werden, scheint damit eine institutionelle Kontrol-

³⁴ „[...] E son vi intorno diversi puttini, e da basso alcuni Angeli in ginocchione, che adorano il Santissimo Sacramento, e riveriscono la Beata Vergine.“ BAGLIONE: *Le vite de' pittori, scultori et architetti* (wie Anm. 31), S. 362 (264).

³⁵ Vgl. GIOVANNI INCISA DELLA ROCCHETTA: *Il primo processo per San Filippo Neri nel codice Vaticano Latino 3798 e in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Roma*, 4 Bde., Vatikanstadt 1957-63 Bd. 1, S. 70, 87; Bd. 2, S. 288, 333; Bd. 3, S. 3-4, 49, 87, 180; Bd. 4, S. 59, 63, 74, 76, 101

³⁶ Dies als Charakteristikum herausgearbeitet bei GERHARD WOLF: *Regina Coeli, Facies Lunae, "et in Terra Pax". Aspekte der Ausstattung der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 27-28 (1991-92)*, S. 283-336, hier: S. 285.

³⁷ Vgl. JOSEF WOHLMUTH: *Bild und Sakrament im Konzil von Trient*, in: ALEX STOCK (Hrsg.), *Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie*, St. Ottilien 1990, S. 87-103.

le des Bildkultes angestrebt worden zu sein, denn die Sakramente waren ja ein exklusiv von Priestern verwaltetes Gut. Der dafür zu entrichtende Preis war die Aufwertung der verehrten Bilder zu jener eucharistischen Zeichenmacht, mit der sie eigentlich nichts zu tun haben sollten. Doch auch die Kehrseite der Analogie gilt es zu bedenken: die Tatsache also, dass auf diese Weise ein ästhetisches Verständnis der Transsubstantiation gestärkt werden konnte, welches die Hostie wie ein Bild wahrnahm.³⁸

4. Bildausstattungen im Hauptraum. Eine Kirchenstiftung Papst Sixtus' V.

Die bisher betrachteten Neuerungen der Zeit um 1560/1600 machen deutlich, wie das eingespielte Gefüge der Bebilderung des Kirchenraumes im späten 16. Jahrhundert zunehmend in Bewegung geriet. In diesem Kontext wurde erstmals auch mit einer Bildausstattung mehrerer Teile des Hauptraumes experimentiert, die ich hier als dritte Variante ansprechen möchte.

Ein gutes Beispiel bietet die Kirche San Girolamo degli Schiavoni. In unmittelbarer Nähe des Tiberufers befand sich hier seit dem 15. Jahrhundert das Hospiz der „Illyrer“. Das dazugehörige Gotteshaus fristete lange Zeit ein recht unbedeutendes Dasein, obwohl es 1566 von Pius V. (1566-72) zum Kardinalstitulus erhoben worden war. Im Pontifikat Sixtus' V. (1585-90) änderte sich all dies von Grund auf: 1588 gab der Papst die Anweisung zur Errichtung eines Neubaus, der in der für die sixtinische Zeit charakteristischen Eile binnen Jahresfrist in die Höhe gezogen wurde. Unter nicht minderem Zeitdruck wurde nach Abschluss der Bauarbeiten ein mehrköpfiges Künstlerteam auf die Malge-

³⁸ Hier wäre die Praxis des Vierzigstundengebets mit ihren Rahmenapparaten zu berücksichtigen, vgl. MARK S. WEIL: *The Devotion of the Fourty Hours and Roman Baroque Illusions*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974), S. 218-248; JOSEPH IMORDE: *Präsenz und Repräsentanz. Oder: Die Kunst den Leib Christi auszustellen (Das vierzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innozenz X.)*, Emsdetten/Berlin 1997.

rüste geschickt.³⁹ Trotz aller Hast setzte es mit seiner Arbeit eine epochale Wegmarke: Zum ersten Mal seit etwa 150 Jahren entstand hier in allerhöchstem päpstlichem Auftrag ein sakrales Bildprogramm, das nicht für einen Kapellenraum, sondern für eine ganze Kirche bestimmt war. Anbringungsort der Fresken, die Giovanni Guerra und seine Equipe produzierten, waren das Presbyterium, die Vierung und die beiden Querarme (Abb. 15). In einer gänzlich neuartigen, bis in die Kuppel reichenden Dimension war damit ein großer Teil des Hauptraumes – nur das Langhaus blieb weiß – mit Bildern bedeckt.⁴⁰

Doch es sind nicht bloß der Anbringungsort und die Ausdehnung der Bilder, welche die neuen Hauptraumdekorationen auszeichnen. San Girolamo ist zugleich ein hervorragendes Beispiel dafür, nach welchen narrativen und rezeptionsästhetischen Strukturprinzipien ein solches Projekt organisiert sein konnte. Ausgangspunkt sind die Fresken im Presbyterium, die in vier Stationen das Leben des Titelheiligen, des Kirchenvaters Hieronymus erzählen (Abb. 16-18): Der jugendliche Heilige wird zum Priester geweiht, er beweist seine theologischen Qualitäten in der Diskussion mit den Vertretern der Ostkirche und im Disput mit Repräsentanten des Judentums, schließlich wird er zum Lohn für seine Taten in den Himmel aufgenommen. Hier reiht er sich ein in die neun Engelschöre (Gewölbe von Presbyterium und Querhaus), welche um die Trinität mit den beiden Fürbittern Maria und Johannes (Kuppel) gruppiert sind (Abb. 19-20).

³⁹ Vgl. GIORGIO KOKSA: S. Girolamo degli Schiavoni, Rom 1971, S. 28-31 und 120-129; CLAUDIO STRINATI: L'iconografia cinquecentesca nella Chiesa di San Girolamo, in: Ratko Peric (Hrsg.), Chiesa sistina 1589-1989, Rom 1989, S. 79-87; PAOLA MANGIA RENDA: S. Girolamo degli Schiavoni, in: MARIA LUISA MADONNA (Hrsg.), La Roma di Sisto V. Le arti e la cultura, Rom 1993, S. 145-49; ROSANNA BARBIELLINI AMIDEI: San Girolamo dei Croati, in: Roma Sacra 6 (1996), S. 43-49.

⁴⁰ Der heutige Zustand des Kircheninneren verdankt sich einer Auffüllung aller ursprünglich weißen Wand- und Deckenpartien durch Fresken in den Jahren 1846-52, vgl. KOKSA: S. Girolamo (wie Anm. 39), S. 50-57.

Zeitgenössische Kirchenbesucher mögen beim Studium des Zyklus mit Verwunderung bemerkt haben, dass die bekanntesten Themen der Hieronymus-Ikonographie, nämlich Hieronymus im Gehäuse und Hieronymus als Büsser in der Wüste, nur in verfremdeter Form zur Darstellung gelangten – in den Disput-szenen der beiden Seitenbilder (Abb. 17-18). Ebenso erstaunlich war, dass das Ausgangsbild der Priesterweihe auf eine klare Kennzeichnung seines Protagonisten als Hieronymus verzichtete (Abb. 16).⁴¹ Diese „Entleerung“ der Heiligengeschichte von ihren vertrauten Inhalten und Kennzeichen ist dazu geeignet, das Augenmerk der Betrachter auf die wohlkalkulierten Techniken der Bildpräsentation zu lenken, welche die Hieronymus-Szenen mit einer fiktiven Rahmenhandlung versehen. Blickt man auf die „Ränder“ der einzelnen Darstellungen, kann man feststellen, dass die verschiedenen Teile des Bildprogramms auf zwei deutlich getrennten Fiktionsebenen angesiedelt sind: Die Historien aus dem Leben des Hieronymus sind durch breite Bordüren als gemalte Tapissereien (*arazzi finti*) ausgewiesen. Der Heilige auf der Wolke dagegen ist als Erscheinung zu denken, die sich oberhalb einer fiktiven Öffnung im Dach der Kirche zeigt. Zusammen mit ihm tummeln sich dort die Engelschöre und die Trinität.

Zum ersten Mal seit dem frühen 15. Jahrhundert wird in San Girolamo eine Bildausstattung realisiert, welche planvoll und systematisch die zentralen Bauteile der Kirchen einbezieht. Nachdem die Bildpraxis lange Zeit fast vollständig in die Kapellenräume der Kirchen verlagert worden war, wird nun versucht, das Zentrum der Kirche durch Füllung mit Bildern positiv zu definieren. Was bedeutet dies nun für die Raumerfahrung der Kirchenbesucher? Durch die neuen Haupttraumausstattungen wird das für alle Gläubigen betretbare Zentrum des Kirchengebäudes an die Heilsgeschichte angeschlossen. Vergangenheit (Wandbilder) und Gegenwart (Gewölbefresken) treten dabei als zwei Pole der Heilsgeschichte auseinander. Noch einen Schritt weiter gehend kann man sagen, dass der Kirchenraum über die unterschiedlichen Modi der Bildpräsen-

⁴¹ Vgl. GANZ: Barocke Bilderbauten (wie Anm. 1), S. 276-282.

tation als Gerüst definiert wird, in dessen Inneren jemand – ein fiktiver „Auftraggeber“ – Artefakte mit dem Leben des Kirchenpatrons ausgestellt hat, während jenseits davon, in scheinbarer Gegenwart der Gläubigen, dieser Kirchenpatron selbst inmitten verschiedener Himmelsbewohner sichtbar wird.⁴²

Im Vergleich zu den bisher betrachteten Lösungen wird damit ein dritter Weg beschritten. Die Betrachtung der Bilder im Kirchenraum ist weder in devotionale noch in liturgische Handlungsvollzüge eingebunden – bezeichnenderweise besteht in San Girolamo keine direkte Verbindung zwischen den Fresken und dem (frei aufgestellten) Hochaltar. Was die Gläubigen vielmehr in Erfahrung bringen sollen, so meine These, ist die komplexe Wechselwirkung zwischen zwei Erzählebenen, die sich auf die Rolle der Institution Kirche übertragen lässt, Mittler zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen lokaler Repräsentanz und universaler Wirklichkeit zu sein.

5. „Roma capo e norma del mondo“⁴³. Die nachtridentinischen Visitationen als Anstoß zu einem neuen Amtsverständnis des Klerus

Unsere Analyse mehrerer Projekte des fortgeschrittenen 16. und des frühen 17. Jahrhunderts hat deutlich gemacht, dass ab 1560/80 ein fundamentaler Wandel in der Ausstattungspraxis römischer Kirchen einsetzt. Bei aller Verschiedenheit lässt sich ein gemeinsamer Nenner angeben, der die von uns beschriebenen Modelle vereint: Sie laufen alle darauf hinaus, das Monopol privater Bildstiftungen in den Nebenräumen der Kirchen zu brechen: sei es durch eine Regulierung des Stiftungswesens (2.), sei es durch Versetzung gemein-

⁴² Vgl. GANZ: Barocke Bilderbauten (wie Anm. 1), S. 45-58.

⁴³ Visitationsbericht des Giovanni Oliva von 1565, Archivio Segreto Vaticano, Misc. Arm. VII, 2, fol. 80, zit. nach: ALBERTO MONTICONE: L'applicazione a Roma del Concilio di Trento. Le visite del 1564-1566, in: Rivista di Storia della Chiesa in Italia 7 (1953), S. 225-250, hier: S. 234.

schaftlich verehrter Kultbilder auf den Hochaltar (3.), sei es durch Füllung des Hauptraumes mit einer Bilderzählung monumentalen Ausmaßes (4.). Eine solche gemeinsame Stoßrichtung lässt vermuten, dass sich damals ein grundlegender Wandel der kirchenpolitischen Rahmenbedingungen vollzogen hat.

Zur Erklärung für neue Entwicklungen der sakralen Bildkunst des ausgehenden 16. Jahrhunderts hat man immer wieder auf das Konzil von Trient und das dort auf einer der letzten Sitzungen beschlossene Bilderdekret verwiesen.⁴⁴ Der erfolgreiche Abschluss des Konzils im Dezember 1563 war zweifellos ein gewichtiges symbolisches Datum für die Formierung einer neuen katholischen Identität. Was die Bildpraxis angeht, ist eine direkte Auswirkung der Beschlüsse von Trient mit guten Gründen angezweifelt worden.⁴⁵ Denn das Tridentiner Bilderdekret bleibt im Hinblick auf konkrete Fragen künstlerischer Gestaltung sehr unspezifisch und nimmt insbesondere weder zur Beziehung von Bild und Kirchenraum noch zu den Gestaltungsprinzipien der Bilder Stellung. Positiv verbuchen kann man lediglich den Appell an die Bischöfe, sich der Unterweisung des Volkes in Bilderfragen anzunehmen.⁴⁶ Gerade diese Aufforderung lässt jedoch erkennen, dass das Konzil nur durch vermittelnde Bindeglieder mit der konkreten Bildpraxis in den einzelnen Diözesen verzahnt werden konnte.

Schritte in diese Richtung unternahmen die Erzbischöfe von Mailand und Bologna, Carlo Borromeo und Gabriele Paleotti, indem sie Traktate zur Gestaltung des Kirchenraumes und zur Bildtheologie verfassten.⁴⁷ In der Diözese Rom

⁴⁴ Vgl. u.a. HERZNER: *Honor refertur* (wie Anm. 27); KUMMER: *Doceant Episcopi* (wie Anm. 6).

⁴⁵ Vgl. CHRISTIAN HECHT: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997.

⁴⁶ „Die Bischöfe mögen mit Eifer lehren, dass das Volk durch Erzählungen der Mysterien unseres Glaubens, in Gestalt von Malereien oder Bildern anderer Art, in der Erinnerung an die Glaubensartikel und in ihrer Verehrung belehrt und gestärkt werde. So wird aus den hll. Bildern eine reiche Frucht erwachsen“. Zit. nach BELTING: *Bild und Kult* (wie Anm. 21), S. 616-617.

⁴⁷ Vgl. CARLO BORROMEO: *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri 2*, Mailand 1577 (Neuausgabe Stefano della Torre, Rom 2000); GABRIELE PALEOTTI: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri*, Bologna 1582 (Neuausgabe Paolo Prodi, Bologna 1990).

indes hat es solche Leitlinien nie gegeben. Hier wie in vielen anderen Belangen war Rom, wie die kirchenhistorische Forschung betont hat, alles andere als eine Reform-Diözese – die tridentinischen Dekrete wurden hier generell sehr viel später und sehr viel halbherziger umgesetzt als anderswo. So kamen zwei der wichtigsten Instrumente zur Reform der Kirchenorganisation, die Provinzialkonzilien und die Diözesansynoden, im 16. und 17. Jahrhundert überhaupt nie zur Anwendung.⁴⁸

An Impulsen zu einer Änderung der bestehenden Verhältnisse hat es gleichwohl nicht gemangelt. Direkte Berührungspunkte mit dem Kirchenraum und den darin befindlichen Bildern sehe ich in den Visitationskampagnen der Päpste, die nach jahrzehntelanger Pause 1564 unter Pius IV. (1559-65) einsetzen und im Pontifikat Clemens' VIII. (1592-1605) eine beispiellose Intensivierung erfahren – nach gegenwärtiger Einschätzung eine der wichtigsten Anstrengungen überhaupt zur Reform der römischen Diözese.⁴⁹ Das Interesse der Visitatoren galt zunächst den dringlichsten Problemen des Pfarrbetriebes, d.h. der Qualifikation und der Amtsführung der Priester sowie der religiösen Praxis der Gemeindemitglieder. Nur mühselig gelang es ihnen, sich durch den vollkommen unübersichtlichen Wildwuchs der insgesamt 132 Pfarreien zu kämpfen, von denen einige nur 80, die größten hingegen 3000 Seelen zählten.⁵⁰ Die Ergebnisse ihrer Nachforschungen waren wenig beruhigend. Um die Ausbildung

⁴⁸ Vgl. AGOSTINO BORROMEO: *Aspetti della riforma posttridentina a Roma nell'età di san Filippo Neri*, in: MARIA TERESA BONADONNA RUSSO/NICCOLÒ DEL RE (Hrsg.), *San Filippo Neri nella realtà romana del XVI secolo*, Rom 2000, S. 37-67, hier: S. 66-67.

⁴⁹ Zu Pius IV. und Pius V. vgl. MONTICONE: *L'applicazione a Roma* (wie Anm. 43); zu Clemens VIII. vgl. DIEGO BEGGIAO: *La visita pastorale di Clemente VIII (1592-1600). Aspetti di riforma posttridentina a Roma*, Rom 1978. Allgemein zur Visitationspraxis des späten 16. Jahrhunderts BORROMEO: *Aspetti della riforma posttridentina* (wie Anm. 48), mit Ausblicken in 17. Jahrhundert und die Zeit danach: LUIGI FIORANI: *Le visite apostoliche del Cinque-Seicento e la società religiosa romana*, in: *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 4 (1980), S. 53-148 und SERGIO PAGANO: *Le visite apostoliche a Roma nei secoli XVI-XIX. Repertorio delle fonti*, in: *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 4 (1980), S. 317-464 (Regestenapparat).

⁵⁰ Vgl. FIORANI: *Visite apostoliche* (wie Anm. 49), S. 97-98 mit Bezug auf das Jahr 1565, bei einer geschätzten Gesamtbevölkerung von 85000 Einwohnern. Die Extrembeispiele sind Sant'Anna im Rione Regola und San Lorenzo in Damaso.

der Priester war es erbärmlich schlecht bestellt, viele von ihnen versahen ihren Dienst nur sehr sporadisch und gingen hauptamtlich lukrativeren Tätigkeiten nach. Ein extremes Beispiel ist ein gewisser Mons. Tommaso, Rektor von San Salvatore in Cacabariis, der des Lesens unkundig ist und beim Abhalten der Messe durch seine Unwissenheit Ärger erregt, eigentlich aber als Koch und Gärtner bei einem gewissen Signore Maffeo arbeitet.⁵¹ Schlimmer noch wog vermutlich die generelle Vernachlässigung der Residenzpflicht durch die Geistlichen: Bei der Visitation des Generalvikars Savelli im Sommer 1564 sind die zuständigen Priester nur in weniger als der Hälfte der Fälle in der Kirche anwesend oder überhaupt vor Ort wohnhaft etc.⁵² Kaum Besseres können die Visitatoren vom baulichen Zustand und dem Unterhalt vieler Gotteshäuser sagen: die Gebäude selbst ungenügend von ihrer profanen Umgebung separiert, Böden, Wände und Dächer dringend renovierungsbedürftig, Bilder und liturgisches Gerät fehlend oder verwahrlost.⁵³

Mit den nachtridentinischen Visitationen unternahm die Kirchengspitze erstmals seit längerer Zeit wieder den Versuch, einen detaillierten Überblick über die Mikrostruktur des religiösen Lebens der Diözese zu gewinnen.⁵⁴ Sowohl die Amtsführung des Klerus wie die Ausstattung der Gotteshäuser wurden nach bestimmten Normen formaler Richtigkeit und Angemessenheit beurteilt. Dieses Panorama war in den meisten Details katastrophal und bot reichlichen Handlungsbedarf. Kennzeichnend für die daraufhin beschlossenen Maßnahmen et-

⁵¹ „Che 'l rettore si chiama Ms. Tommaso che sta con Maffeo, del quale è stato cocco o fattore: che mai ci viene, e due volte ci è stato, che meglio fusse stato a non venirvi: perché non sa leggere, e nel dir messa scandalizza [per] l'ignoranza sua.“ Archivio Segreto del Vaticano, Misc. Arm. VII, 2, fol. 28, zit. nach MONTICONE: L'applicazione a Roma (wie Anm. 43), S. 237. FIORANI: Visite apostoliche (wie Anm. 49), S. 102.

⁵² Vgl. MONTICONE: L'applicazione a Roma (wie Anm. 43), S. 236-237; FIORANI: Visite apostoliche (wie Anm. 49), S. 101-102; BORROMEO: Aspetti della riforma posttridentina (wie Anm. 48), S. 51-52.

⁵³ Vgl. MONTICONE: L'applicazione a Roma (wie Anm. 43), S. 230-232; FIORANI: Visite apostoliche (wie Anm. 49), S. 98-100.

⁵⁴ Zur (wenig erforschten) vortridentinischen Visitationspraxis vgl. FIORANI: Visite apostoliche (wie Anm. 49), S. 56-58; BORROMEO: Aspetti della riforma posttridentina (wie Anm. 48), S. 49.

wa zur Verbesserung der Auswahl und Ausbildung des Klerus ist, dass sie nur sehr langsam durchgesetzt wurden und letztlich Stückwerk blieben.⁵⁵ Ebenso charakteristisch für Rom ist aber auch, dass ein Teil der Reformpolitik dem Medium der Bilder anvertraut wurde. Besonders der neue Typus der Hauptraumdekoration ist einerseits nicht denkbar ohne ein neues Gefühl der Verantwortung der jeweiligen Amtsträger für ihre Gotteshäuser, wie es erst durch den Druck der Visitationen und vergleichbarer Maßnahmen erzeugt wurde. Andererseits musste das Bild von Kirche, das dabei entworfen wurde, keineswegs tatsächliche Reformmaßnahmen widerspiegeln, es konnte auch die Fiktion einer schon reformierten Kirche vor Augen stellen.

6. Die Kirche als Erlebnisraum. Monumentale Hauptraumausstattungen im 17. Jahrhundert

Im Laufe des 17. Jahrhunderts kippte die anfängliche Pluralität der Lösungen, langfristig behauptete sich das Modell des bebilderten Hauptraumes. Gegenüber den ersten Experimenten mit dieser Ausstattungsform wurde dabei ein Sprung im Dimensionalen getan; wurden nunmehr Bildprogramme von neuartig monumentalen Ausmaßen realisiert. Wegweisend für die veränderte Situation nach 1600 waren die Kirchen der großen Reformorden, die über die Ausstattung ihrer Haupträume nach und nach in Konkurrenz miteinander traten.⁵⁶ Der erste Schritt wurde von den Theatinern getan, deren ehrgeiziger Neubau

⁵⁵ Vgl. BORROMEO: *Aspetti della riforma posttridentina* (wie Anm. 48), S. 66-67. Der Autor unterstreicht, dass diese Mängel auch auf die Durchführung der Visitationen selbst zutreffen, vgl. ebd., S. 52.

⁵⁶ Einen Überblick über die Ausstattungspolitik der neuen Orden seit Mitte des 16. Jahrhunderts bietet FRANCIS HASKELL: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*. Mit einem Nachwort von Werner Busch (engl. Originaltitel *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, 2. Aufl., New Haven 1980), S. 102-143. Vgl. EVONNE ANITA LEVY: "A Noble Medley and Concert of Materials and Artifice" *Jesuite Church Interiors in Rome, 1567-1700*, in: THOMAS M. LUCAS (Hrsg.), *Saint, Site and Sacred Strategy: Ignatius, Rome and Jesuite Urbanism*. Ausstellungskatalog Biblioteca Apostolica Vaticana Rom, Rom 1990, S. 46-61, hier: S. 51-59.

Sant'Andrea della Valle erst nach einer Bauzeit von über drei Jahrzehnten eingeweiht werden konnte (Abb. 21). Diese langjährige Warteposition brachte den Vorteil mit sich, auf keines der neuen Ausstattungsmodelle festgelegt zu sein. Erste Konturen theatinischer Bildpolitik begannen sich abzuzeichnen, als gerade einmal das Langhaus stand: Wohlhabende Stifter wie die Barberini, die Rucellai und die Strozzi durften die Bildausstattung der Seitenkapellen in Eigenregie übernehmen.⁵⁷ Damit war klar, dass die Theatiner sich nicht ins Fahrwasser von Jesuiten und Oratorianern begeben würden – das „Mutterkirchen-Modell“ der koordinierten Kapellen sollte insgesamt eine Ausnahmeerscheinung bleiben, nicht zuletzt weil es den privaten Stiftern gegenüber in den meisten Fällen nicht durchsetzbar war. Positive Signale wurden vernehmlich, als sich die Bauarbeiten der Kuppelspitze näherten: Auf Betreiben des vermögenden Kardinalprotektors Alessandro Peretti traf Domenichino ab 1622 Vorkehrungen zur Stuckierung und Ausmalung des Chorgewölbes, um zusammen mit Giovanni Lanfranco den östlichen Teil des Hauptraumes in ein zusammenhängendes Bildensemble umzuwandeln.⁵⁸

Der von Domenichino geschaffene Andreas-Zyklus weist in struktureller Hinsicht deutliche Parallelen zur Erzählung des Hieronymus-Lebens in San Girolamo degli Schiavoni auf (Abb. 22): Mehrere Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons sind mit einer Glorie dieses Heiligen kombiniert, einer Darstellung, die

⁵⁷ Ab 1603, vgl. CECILIA GRILLI: *Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle. I committenti, i documenti, le opere*, in: ALBA COSTAMAGNA/DANIELE FERRARA/CECILIA GRILLI (Hrsg.), *Sant'Andrea della Valle*, Mailand 2003, S. 69-193.

⁵⁸ Zu Domenichino vgl. RICHARD E. SPEAR: *Domenichino*, New Haven/London 1982, S. 242-258; ANNA COLIVA: *Sant'Andrea della Valle*, in: Claudio STRINATI/ALMAMARIA TANTILLO (Hrsg.): *Domenichino 1581-1641*, Ausst.kat. Rom, Mailand 1996, S. 284-297. Zu Lanfranco vgl. GIOVANNI-PIETRO BERNINI: *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Parma 1982, S. 70-76; PHILIPPE MOREL: *Morfologia delle cupole dipinte da Correggio a Lanfranco*, in: *Bollettino d'Arte* 23 (1984), S. 1-34; LESLIE BROWN KESSLER: *Lanfranco and Domenichino. The concept of style in the Early Development of Baroque Painting in Rome*, Ann Arbor 1992, S. 248-255; BERT TREFFERS: *Een hemel op aarde. Extase in de Romeinse barok*, Nijmegen 1995, S. 236-246; ALBA COSTAMAGNA: *„... l'aria dipingeva per lui“*. *Giovanni Lanfranco e la Gloria del Paradiso a Sant'Andrea della Valle*, in: COSTAMAGNA/FERRARA/GRILLI, *Sant'Andrea della Valle* (wie Anm. 7), S. 195-248. Zu einer verknüpfenden Lektüre beider Künstler vgl. GANZ: *Barocke Bilderbauten* (wie Anm. 1), S. 18-44.

ihn mit seinen charakteristischen Attributen auf einer Wolke schweben lässt (Abb. 27). Obwohl die Erzählung des Andreas-Lebens ungleich spannungsvoller und vielschichtiger angelegt ist als diejenige des Kirchenvaters Hieronymus, zeigen sich gewisse Entsprechungen auch in der Binnenstruktur der Zyklen. Auf der Mittelachse des Kirchenraumes sind jeweils Ereignisse der Initiation dargestellt – Johannes der Täufer kündigt Petrus und Andreas Jesus als das „Lamm Gottes“ an (Abb. 23); Jesus beruft Petrus und Andreas zu seinen Jüngern (Abb. 24). In den Seitenbildern hingegen wird die Bewährung des Heiligen durch sein vorbildliches Handeln geschildert – Andreas wird gegeißelt (Abb. 25), Andreas betet das Kreuz an (Abb. 26). Deutliche Strukturanalogien bestehen aber auch im Hinblick auf den Präsentationsmodus der Bildfelder: den gemalten Teppichen der Historien in San Girolamo entsprechen in Sant'Andrea fingierte Tafelbilder, die Glorie ist in beiden Fällen als Durchblick durch das offene Kirchengewölbe ausgewiesen. Die Historien, so könnte man sagen, werden in der distanzierten Perspektive eines „Betrachters“ präsentiert, die Glorie in der aktualisierenden Perspektive eines „Beobachters“, beide Blickwinkel sind an das architektonische Gerüst der Kirchenarchitektur zurückgebunden.⁵⁹

Neue Wege bei der bildlichen Verknüpfung der unterschiedlichen Abschnitte des Hauptraumes werden in der Vierung und in der Kuppel beschriftet: Von den vier weit überlebensgroßen Evangelisten, die Domenichino in den Zwickelfeldern der Vierung freskierte, ist Johannes als wirkungsvolle Scharnierfigur gestaltet, die vom Eingang gut sichtbar in die Höhe der Kuppel blickt (Abb. 28). Folgen die Kirchenbesucher diesem Blickvektor, bekommen sie eine Darstellung zu sehen, die dem ersten Anschein nach die Himmelfahrt Mariens zum Gegenstand hat: die Gottesmutter fährt auf Wolken gelagert empor, über ihren ausgebreiteten Armen öffnet sich eine von goldenem Licht durchflutete göttliche Sphäre, in der Putten eine Krone für sie bereithalten und Christus empfangend herabschwebt (Abb. 29). In ähnlicher Form hatte knapp hundert Jahre zuvor

⁵⁹ Zu einer ausführlichen Analyse des Andreas-Zyklus vgl. GANZ: Barocke Bilderbauten (wie Anm. 1), S. 263-273.

auch Correggio in der Kuppel des Doms von Parma die Auffahrt Mariens in den Himmel dargestellt. Doch im Gegensatz dazu fehlt in Sant'Andrea die irdische Zone mit den zwölf Aposteln, die das Geschehen am Grab Mariens stehend verfolgen. Vielmehr schweben die Apostel gemeinsam mit Vertretern des Alten Bundes und Heiligen, die teilweise lange nach Maria gelebt haben, auf einem unteren Wolkenring. Gemeint ist also nicht das historische Ereignis der Himmelfahrt, sondern eine überzeitliche Wiederholung dieses Geschehens vor den Augen der Kirchenbesucher. Sie vollzieht sich dergestalt, dass Maria begleitet wird vom Kirchenpatron Andreas und seinem Bruder Petrus (Abb. 30) – das Kuppelfresko wird so mit der Erzählung des Andreas-Lebens im Chor verknüpft, wo Andreas ja zweimal von Petrus begleitet wird (Abb. 23-24). Die Unterscheidung zwischen dem „diesseitigen“ blauen Himmel der Heiligen und Patriarchen und dem „jenseitigen“ goldenen Himmel Christi und der Engel unterstreicht dann noch einmal die Mittlerstellung Mariens zwischen den Sphären.

Eine aufschlussreiche zeitgenössische Diskussion dieser neuartigen Abweichung vom bekannten Bildthema der Himmelfahrt verdanken wir dem Literaten Ferrante Carlo. In seiner *Descrizione della Cupola di S. Andrea della Valle dal Cavalier Gio: Lanfranchi* nimmt er Lanfranco gegen den Vorwurf des „anacronismo“, der Vermengung unterschiedlicher historischer Zeiten in Schutz und gibt dem Leser folgende Anleitung zum angemessenen Verständnis des Freskos an die Hand:

“So stellte sich der Maler folgende Szene vor: während die Gläubigen den erschütternden Mysterien des heiligen Altares beiwohnen und sich bisweilen die müden Augen zur Heimat der Lebenden erheben, fährt ein Riss durch die Luft und der Himmel öffnet sich durch den gütigen Strahl des ersten Lichtes, das von dort oben herabsteigt, um die schwache Sicht der Sterblichen zu erleuchten. Den Augen der andächtig Betenden enthüllt sich dann die himmlische Glorie

auf solche Weise, dass davon jener Teil sichtbar wird, den die gemalte Vision in diese Kuppel darstellt.“⁶⁰

Diese Passage ist gleich doppelt aufschlussreich für uns: das befremdliche Konzept einer Himmelfahrt im „Hier und Jetzt“ ohne die eigentlich zugehörige irdische Zone wird gerechtfertigt als visionäre Erscheinung (*dipinta visione*), die sich wie ein himmlisches Bild durch das geöffnete Kirchengewölbe zu den Gläubigen herabsenkt. Die überzeugende Suggestion eines solchen Geschehens über den Köpfen der Kirchenbesucher ist keine virtuose Demonstration künstlerischer Fertigkeiten des Malers, sondern in eine Dimension religiöser Seherfahrung eingebunden. Dabei fällt auf, dass die Betrachtung des Freskos im Handlungsrahmen der Messfeier am Hauptaltar verortet wird – gleichsam als Blick auf die himmlische Liturgie – obwohl das Bildensemble Lanfrancos und Domenichinos weder ikonographisch noch räumlich einen direkten Bezug zum Altarsakrament herstellt.

In der Chiesa Nuova etwa hatte sich der 1595 verstorbene und inzwischen heilig gesprochene Gründer Filippo Neri explizit für das Prinzip des weißen Hauptraums ausgesprochen. 1646 jedoch vollzogen die Oratorianer eine radikale Kehrtwende: sie schlossen einen Vertrag mit Pietro da Cortona ab, der sämtliche Hauptraumgewölbe ausfreskieren sollte. Das war ein klarer Verstoß gegen die von Filippo Neri vorgegebenen Leitlinien. Das Ergebnis der 1665 abgeschlossenen Ausfreskierung Cortonas war ein Bilderzyklus, der sich von der Apsis über die Kuppel bis ins Langhaus erstreckte (Abb. 31). Damit über-

⁶⁰ “Onde s’imaginò il pittore, mentre i fedeli assistono à i tremendi misterij del sacro altare [...] s’avviene che tal hora innalzi gli stanchi lumi alla patria de i viventi [...] squarciandosi l’aria, et aprendosi il Cielo per lo benigno raggio del primo lume, che di là sù discende ad illustrare la debil vista mortale, venga a disvelarsi in tal guisa á gli occhi de i divoti Oratori la gloria celeste, che una tal parte se li riveli, quale ne rappresenta la dipinta visione in questa cupola.” Zit. nach NICHOLAS TURNER: Ferrante Carlo’s descrizione della Cupola di S. Andrea della Valle dal Cavalier Gio: Lanfranchi, in: Storia dell’Arte 12 (1971), S. 297-325, hier: S. 324.

traf er in seinen Abmessungen nochmals deutlich die Ausstattung von Sant'Andrea della Valle.⁶¹

Trotz dieser ungleich größeren Ausdehnung können wir eine deutliche Reduktion der Bildelemente beobachten, aus denen sich die Erzählung zusammensetzt. Apsis, Pendentifs und Kuppel sind zu einer überhistorischen Szenerie zusammengespannt, in der Maria als Fürsprecherin der Menschheit in einen Streit zwischen Gottvater und Christus eingreift (Abb. 32). Cortona tätigt dabei in verschiedenen Punkten deutliche Anleihen bei Lanfranco.⁶² Auf eine neue raumüberspannende Art und Weise ist das Thema der permanenten Marienkrönung hier mit dem älteren Thema der *Duplex Intercessio* verbunden, der Fürbitte Mariens und Christi vor Gottvater.⁶³ Die einzige Historie des Ensembles malte Cortona an die Langhausdecke: eine Geschichte aus der Erbauungszeit der Chiesa Nuova, die in den Viten des Ordensgründers Filippo Neri überliefert wird – für das Folgende ist es wichtig, sich diese Geschichte in ihren Grundzügen zu vergegenwärtigen (Abb. 33).

Beim Abriss des alten Gebäudes ließen die Oratorianer einen Teil der Mauern und des Daches stehen, um dem Volk die andauernde Verehrung eines wundertätigen Marienbildes zu ermöglichen, das an dieser Stelle untergebracht war. Eines Nachts hatte Filippo Neri einen Traum: Maria bewahrte das baufällige Dach der Kapelle vor dem Einsturz, in dem sie ihm „mit eigenen Händen“ Halt verlieh. Als der Heilige am nächsten Tag dem Bauleiter den Auftrag gab,

⁶¹ Zu Cortona vgl. WOLFGANG SCHÖNE: Die Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock, in: MARTIN GOSEBRUCH/WERNER GROSS (Hrsg.), Festschrift Kurt Badt, Berlin 1961, S. 144-172, hier: S. 164-172; LIESELOTTE KUGLER: Studien zur Malerei und Architektur von Pietro Berettini da Cortona. Versuch einer gattungsübergreifenden Analyse zum Illusionismus im römischen Barock, Essen 1985, S. 75-110; AVRAHAM RONEN: Divine Wrath and Intercession in Pietro da Cortona's Frescoes in the Chiesa Nuova, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 25 (1989), S. 179-205; BERND WOLFGANG LINDEMANN: Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Worms 1994, S. 88-108; BARBIERI/BARCHIESI/FERRARA: Santa Maria in Vallicella (wie Anm. 7), S. 100-105; GANZ: Barocke Bilderbauten (wie Anm. 1), S. 366-377.

⁶² Vgl. LINDEMANN: Bilder vom Himmel (wie Anm. 61), S. 102-104.

⁶³ Vgl. RONEN: Divine Wrath (wie Anm. 61).

das Dach zu entfernen, entdeckte dieser, dass einer der Dachbalken ohne jeden Halt in der Luft schwebte. Mehrere Zeugen, die dem Geschehen beiwohnten, bestätigten den wunderbaren Charakter der Begebenheit. In Cortonas Fresko wird das Ganze etwas anders erzählt: Maria erscheint Filippo Neri am helllichten Tag und hält die Stütze der losen Dachkonstruktion im Lot. Mehrere Helfer sind auf die Gerüste gestiegen, um die schwankenden Teile zu sichern, ein Priester und ein Diakon bringen das Messgerät aus der Kapelle in Sicherheit. Cortona komprimiert also den legendarischen Bericht, aus Gründen, die später noch deutlich werden sollen.

Beide Protagonisten der Historie kehren auch in der überhistorischen Szenerie der Apsis wieder, nun aber *gemeinsam* in einen Schwebезustand versetzt (Abb. 34). Wie die Heiligen der anderen Haupträume hat Filippo also seine Aufgaben bewältigt und ist zum Lohn dafür in den Himmel erhoben worden. Neu ist aber die dramatische Spannung, welche die Versammlung der Himmelsbewohner durchzieht: Folgt man dem Blick Marias nach oben in die Höhe der Kuppel, wird dort Gottvater sichtbar, der die Rechte drohend erhebt und seinen Engeln den Auftrag gibt, Zornpfeile auf die Menschheit abzuschließen (Abb. 35). Neben ihm zeigt Christus die Abzeichen seines Leidens vor, um den Zorn seines Vaters zu besänftigen. Den Ausschlag in diesem offenen Widerstreit gibt erst die Fürbitte Mariens. Die Krone, mit der sie von Engeln als Himmelskönigin belohnt wird, hat ihr Gegenstück in dem riesigen, aus Palmen und Lilien geflochtenen Kranz, den eine Schar Putten um den Laternenring flicht (Abb. 36). Im Zentrum dieser schwebenden Architektur wird die dritte Person der dreieinigen Gottheit, der Heilige Geist, sichtbar, der den guten Ausgang des Konflikts signalisiert.

Ohne dies jetzt im einzelnen ausführen zu können, kann man sagen, dass die Historie im Langhaus und das überhistorische Geschehen in Apsis und Vierung sich zueinander verhalten wie Einzelfall und allgemeine Regel. Die bedrohliche Situation, die sich bei der Erbauung der Kirche zutrug, kann sich scheinbar jederzeit als göttlicher Zorn über den Köpfen der Kirchenbesucher entladen. Die unterschiedlichen Präsentationsmodi der Bilder tragen dazu bei, diese Aussage

zu verstärken: das Historienbild ist durch einen massiven Stuckrahmen als Gemälde an der Kirchendecke gekennzeichnet, der Streit im Himmel als Durchblick durch das Kirchendach.

In der Disposition von Historienbild und überzeitlichem Geschehen wählen die Cortona-Fresken einen Weg, der von den Vorgängerprojekten in San Girolamo und Sant'Andrea deutlich abweicht: die Historie wird aus dem Presbyterium an die Langhausdecke verlagert. Ein Grund für diese Maßnahme war die Anbindung der neuen Ausstattung an das Bildtabernakel auf dem Hauptaltar, das weiterhin den Fluchtpunkt des gesamten Kirchenraumes abgeben sollte. Cortonas Bilder fügen Rubens' erster Rahmung des Kultbildes eine zweite hinzu, welche das Gnadenpotential der *Madonna della Vallicella* auf den gesamten Kirchenraum ausstrahlen lässt. So befindet sich die Marienfigur in der Apsis, die als Fürbitterin vor Gottvater und Christus schwebt, genau über dem Gnadenbild, sie ist dessen scheinbar verlebendigte Hauptfigur – gleichsam als habe das Bild die Macht, Maria selbst in die Chiesa Nuova zu zitieren (Abb. 37).

Noch einen Schritt weiter geht das Fresko im Langhaus, welches ja von einem Wunder handelt, das sich an jenem Ort ereignete, an welchem das Gnadenbild während des Neubaus der Kirche untergebracht war (Abb. 38). Auch in diesem Fall erscheint die Hauptperson des Gnadenbildes, Maria, um ein Unglück für die Menschheit zu verhindern. Das Gnadenbild, das im Fresko selbst unsichtbar bleibt, ist gewissermaßen in der äußeren Form des Freskos präsent: Cortona hat es ähnlich wie Domenichino als *quadro riportato* gefasst, als fingiertes Tafelbild, das mit seinem massiven Stuckrahmen an die Decke geheftet ist. Von außen kommen stuckierte Engel zu Hilfe, um das Bild in Position zu halten. Als von Engeln getragenes Bild in gestreckt ovaler Form tritt das Fresko in formale Analogie zur *Madonna della Vallicella*. Zugleich sorgt die Rahmehandlung der Engel dafür, das innere Geschehen des Freskos aus der Vergangenheit in die Gegenwart zu transportieren. Wo in der Historie Maria den Balken hält, um das Kirchendach zu stützen, werden hier und jetzt die Engel aktiv, um das Bild vor dem Herunterfallen zu bewahren. Blickt man nicht lotrecht auf das Fresko, wie es der üblichen fotografischen Perspektive entspricht, sondern

schräg vom Eingang aus, so wird die Grenze zwischen dem Bild an der Decke und seiner Rahmenhandlung sogar ein Stück weit durchlässig (Abb. 39). Maria, die von Cortona gegen jede perspektivische Logik sehr viel größer als Filippo Neri dargestellt wurde, kann als Verwandte der beiden Rahmenengel neben ihr wahrgenommen werden, die noch im Hier und Jetzt der Kirchenbesucher Stützarbeit am Kirchendach verrichtet – ein Effekt, der auch deshalb sehr stark ist, weil der von ihr getragene Balken auf der gedachten Verlängerung der stuckierten Gurtbögen platziert ist.

7. Schluss

Im späteren 17. Jahrhundert erhalten nahezu alle wichtigen Kirchen Roms monumentale Hauptraumdekorationen im Sinne der eben vorgestellten Beispiele – zu nennen wären insbesondere die beiden Jesuitenkirchen Il Gesù und Sant'Ignazio, aber auch die lombardische Nationalkirche San Carlo al Corso. Waren es anfänglich vor allem Kirchen, die institutionell eng mit dem Papst verbunden waren, und die Titelnkirchen der Kardinäle, deren Haupträume bebildert wurden, wird dieses Modell ab 1620 von Theatinern, Oratorianern und Jesuiten aufgegriffen. Am Ende des Jahrhunderts war die bildlose, weiße Wand der anderen Gotteshäuser zu einem Symptom des Mangels, der unzureichenden Initiative geworden. Die Untersuchung verschiedener Großprojekte der neuen Orden im 17. Jahrhundert kann zeigen, wie die Anfertigung von Hauptraumdekorationen in den römischen Kirchen jene Dynamik gewinnt, die von Rom aus zunehmend auch auf das übrige katholische Europa auszustrahlen vermag. Auf der anderen Seite ist mit den Beispielen des letzten Teils deutlich geworden, dass das Prinzip der Erzählung auf zwei Ebenen mit unterschiedlicher Betrachterperspektive im späteren 17. Jahrhundert auf neue Weise umgesetzt und interpretiert wird: die überhistorische Ebene der Erzählung erhält zunehmend mehr Gewicht, sie wird dramatisch zugespitzt und mit dynamischen Effekten einer Aktualisierung im Kirchengebäude verwoben. Der Gang durch Bilderräume wie Sant'Andrea della Valle oder die Chiesa Nuova nimmt zunehmend ästhetischen Erlebnischarakter an: von der Erzählung vergangener

Ereignisse verlagern sich die Akzente immer mehr in Richtung permanent im Kirchenraum sich manifestierender Visionen. Das für alle Gläubigen betretbare Zentrum der Gotteshäuser wird als Raum himmlischer Handlungen des Sichtbarmachens definiert.

7. Schluss

Im späteren 17. Jahrhundert hatten Kolonial und Wirtshaus Kirchen Roma mo- als die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Sinne der oben vorgestellten Beispiele - zu nennen waren insbesondere die beiden Jesuitenkirchen in Genua und Rom. Seit 1600, aber auch vorher, entwickelte sich die römische Kirchenarchitektur in der Weise, dass es unendlich vor allem Kirchen, die national und mit dem Papst verbunden waren, und die Traditionen der Konträre, deren Hauptform die römische waren, die sich im 17. Jahrhundert in der römischen Kirchenarchitektur manifestierten. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die römische Kirchenarchitektur im Wesentlichen durch die römische Kirchenarchitektur des 17. Jahrhunderts bestimmt. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die römische Kirchenarchitektur im Wesentlichen durch die römische Kirchenarchitektur des 17. Jahrhunderts bestimmt. In der dritten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die römische Kirchenarchitektur im Wesentlichen durch die römische Kirchenarchitektur des 17. Jahrhunderts bestimmt. In der vierten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die römische Kirchenarchitektur im Wesentlichen durch die römische Kirchenarchitektur des 17. Jahrhunderts bestimmt. In der fünften Hälfte des 17. Jahrhunderts war die römische Kirchenarchitektur im Wesentlichen durch die römische Kirchenarchitektur des 17. Jahrhunderts bestimmt. In der sechsten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die römische Kirchenarchitektur im Wesentlichen durch die römische Kirchenarchitektur des 17. Jahrhunderts bestimmt. In der siebten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die römische Kirchenarchitektur im Wesentlichen durch die römische Kirchenarchitektur des 17. Jahrhunderts bestimmt. In der achten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die römische Kirchenarchitektur im Wesentlichen durch die römische Kirchenarchitektur des 17. Jahrhunderts bestimmt. In der neunten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die römische Kirchenarchitektur im Wesentlichen durch die römische Kirchenarchitektur des 17. Jahrhunderts bestimmt. In der zehnten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die römische Kirchenarchitektur im Wesentlichen durch die römische Kirchenarchitektur des 17. Jahrhunderts bestimmt.