

DER URSPRÜNGLICHE CHOR DER SS. TRINITÀ DEI MONTI IN ROM UND DER GLASMALER GUILLAUME DE MARCILLAT

Hubertus Günther

Einleitung

Seit dem späten 15. Jahrhundert ist die französische Nation in der Ewigen Stadt am Abhang des Pincio präsent. König Karl VIII. von Frankreich stiftete 1494, beim Durchzug seiner Armee nach Neapel, den Konvent der französischen Miniminen mit der Kirche der SS. Trinità dei Monti; ab der Mitte des 17. Jahrhunderts begann im Auftrag der Könige von Frankreich die Planung für eine prachtvolle Treppe, die zur Kirche hochführt; 1725 wurde die heutige Anlage verwirklicht, die später sogenannte Spanische Treppe. In ihrer Mitte sollte sogar ein Reiterstandbild des Sonnenkönigs aufgestellt werden, aber eine dermaßen exzessive Demonstration französischer Macht wurde von den Päpsten verhindert. Mit der Spanischen Treppe schufen die Könige von Frankreich ein Monument ihrer Nation, das zu den herausragenden Attraktionen der Ewigen Stadt gehört. Die Fassade der SS. Trinità ist allbekannt, weil sie sich über der spektakulären Anlage erhebt (Abb. 1). Obwohl es in Rom mehrere Doppelturmfassaden gibt, hat man diskutiert, ob ihre flankierenden Türme nicht einen Verweis auf die französische Kultur darstellen.¹ Im Gegensatz zur Fassade findet der Innenraum weniger Beachtung. Er wurde im 17. und 18. Jahrhundert so verändert, dass er heute *prima vista* wie eine ganz normale Barockkirche wirkt. Aber ursprünglich hob er sich von allen römischen Kirchen markant ab. Auffälliger als an irgendeiner anderen Stelle in Rom führte die französische Nation hier wirklich, lange vor dem Bau der Fassade, ihre Kultur vor. Zudem ist ausnahmsweise einmal von einem Zeitzeugen ausdrücklich bestätigt, dass in der SS. Trinità die französische Kultur vorgeführt wurde: Zum Jahreswechsel 1520/21 besuchte der Abt von Clairvaux zweimal die SS. Trinità. Er war dermaßen beeindruckt, dass einer seiner Begleiter beide Male berichtet hat, die Kirche sei „faicte selon la mode françoise“². Mit dieser zeitgenössischen stilistischen oder typologischen Einordnung ist in der Renaissance allein der Baubeschluss von 1499 für die deutsche Nationalkirche in Rom, S. Maria dell'Anima,

vergleichbar. Es heißt dort, die Kirche solle „alemanico more“ gestaltet werden.³ Aber was das konkret bedeutete, kann man nur noch indirekt erschließen. Es wurden nämlich eigens Werkmeister aus der Region von Straßburg nach Rom geholt, um die Absicht zu verwirklichen. Offenbar sollten sie Bauelemente im gotischen Stil ausführen. Dann änderte sich jedoch der Plan, und die Handwerker wurden nach Hause geschickt. Der Fund des Berichts vom Besuch des Abtes von Clairvaux brachte mich dazu, die ursprüngliche Erscheinung der SS. Trinità zu rekonstruieren, um nachzuvollziehen, was man unter Architektur „selon la mode françoise“ verstand.⁴ Damals konzentrierte ich mich auf die Architektur und deren ideelle Grundlage; diesmal sollen eher die Glasfenster im Mittelpunkt der Untersuchung stehen. Das betrifft den französischen Glasmaler Guillaume de Marcillat, der in Italien berühmt wurde, Freundschaft mit Giorgio Vasari schloss und dem Vasari in seinen *Viten* als einzigem Künstler, der nicht aus Italien stammte, eine eigene Biografie widmete.⁵ In der Literatur über die SS. Trinità wird Marcillats Rolle beim Bau der Kirche regelmäßig, wenn auch nur kurz angesprochen; in der Literatur über Marcillat spielt die SS. Trinità dagegen keine nennenswerte Rolle.⁶

Es sind nur wenige Quellen aus erster Hand über die Kirche im 16. Jahrhundert bekannt: kaum Baudokumente, verstreute Angaben in zeitgenössischen Romführern. Hinzu kommen Mitteilungen von Augenzeugen über den ursprünglichen Baubestand. Das Archiv der SS. Trinità wurde im 19. Jahrhundert vernichtet, aber es gibt mehrere Berichte über die Baugeschichte, die sich noch auf die Archivalien stützen konnten. Das wichtigste Zeugnis liefert das voluminöse Kompendium der Kirchen Roms, das der Kirchenhistoriker Giovanni Antonio Bruzio ab 1652 verfasste.⁷ Obwohl es 1679 das Imprimatur erhielt, gelangte es nicht zur Publikation. Heute werden die 27 handgeschriebenen Bände in der Vatikanischen Bibliothek aufbewahrt. Diese wertvollen Aufzeichnungen haben bei der Bearbeitung der SS. Trinità nur selten die Beachtung gefunden, die sie verdienen.⁸

Abb. 1: SS. Trinità dei Monti, Rom, Giovanni Battista Falda: *Il nuovo teatro delle fabbriche et edificii in prospettiva di Roma moderna* Bd. 3 (1667–69)



Viele Zeugnisse, zunächst die Romführer von Francesco Albertini (1510) und Fra Mariano da Firenze (1517), geben an, die Kirche sei auf Initiative des Königs von Frankreich entstanden und anfangs mit dem Geld des französischen Kardinals Guillaume Briçonnet finanziert worden.⁹ 1502 begann der Bau; Briçonnet besorgte die Werksteine für den Chor und trieb die Arbeit so zügig voran, dass 1514 an den Seitenkapellen des Langhauses gearbeitet wurde und Albertini schon berichten kann, der Kardinal habe die Kirche geschmückt. Der Chor und seine Ausstattung waren 1511 vollendet, als der Papst Briçonnet wegen politischer Divergenzen exkommunizierte. Der Abt von Clairvaux sah die Kirche anscheinend bis zum vierten Joch des Langhauses vollendet und hielt dort eine Messe. Nach einer Bauunterbrechung wurde die Fassade um 1584 vollendet. Als die Planung für die Prachtterrappe am Abhang des Pincio einsetzte, schien der Stil des Innenraums antiquiert. Ab 1676 wurde der Chor vollständig durch einen neuen ersetzt; 1774 wurden die Gewölbe einschließlich des Obergadens umgestaltet.¹⁰

Das alte Querhaus und die untere Zone des Langhauses haben ihren ursprünglichen Zustand bewahrt; sogar die alte Ausmalung des Querhauses und der zuerst begonnenen Seitenkapelle sind erhalten; Teile der alten Ausmalung im Langhaus sind neuerdings freigelegt worden. Die unterste Zone einschließlich der Seitenkapellen folgte dem neuesten Stil der Renaissancearchitektur. Aber der Chor und das Gewölbe des Langhauses einschließlich des Obergadens waren gotisch. Diese Elemente prägten den Eindruck so sehr, dass ein Augenzeuge, Carlo Bartolomeo Piazza (1632–1713), den Raum als Ganzes „gotisch“ genannt hat.¹ Vom alten Zustand der oberen Zone zeugen noch die Gewölbe der Vierung und des Querschiffs und der spitzbogige Scheitbogen am

östlichen Ende des Langhauses. Ein vormalig unbeachteter Visitationsbericht von 1629 hält fest, die gesamte Kirche sei einschließlich der „Apsis“ mit einem Gewölbe gedeckt, das mangels einschlägiger Fachbegriffe etwas blumig als „artificiose laqueata“ (kunstvoll verschlungen) beschrieben wird.¹² Die Rippen des Vierungsgewölbes bilden einen vierzackigen Rautenstern, eine für Frankreich typische Gewölbeform, die an der Kathedrale von Amiens um 1264 aufkam und, im Unterschied zu den phantasiereichen Gewölben der mitteleuropäischen Spätgotik, ganz konservativ bis weit ins 16. Jahrhundert beibehalten wurde. Die Fenster im Obergaden waren spitzbogig und mit Maßwerk unterteilt, während die Fenster in den Seitenkapellen rundbogig und frei von Maßwerk waren. So ist es in einer Vedute von Giovanni Battista Falda (1667–69) dargestellt (Abb. 1), und so beschreiben es Bruzio und Piazza.¹³ Bruzio im Wortlaut:

[...] in prima nave fenestrate decem gothicae marmore interstinctae (columnella media oculum aliaque ovata sustinente) et omnes vitreae. [...] Singulis duodecim sacellis lux a fenestra hemisphyrice vitrea super aram[...]

Eine Vorstellung von der ursprünglichen Erscheinung des Innenraums soll durch meine Rekonstruktion (Abb. 2) vermittelt werden. Dabei geht es um den Gesamteindruck für eine genaue Rekonstruktion der Einzelheiten steht nicht genügend Material zur Verfügung.

Der Bericht vom Besuch des Abtes von Clairvaux gibt an, die Kirche sei „semée de fleurs de lis, et en plusieurs lieux, les armes de France“. Da die Seitenwände im Langhaus und Querhaus anders bemalt waren, kann dort kein Platz für solchen Schmuck gewesen sein. Demnach bezieht sich die Angabe auf das Gewölbe im Chor und im Langhaus. Wahrscheinlich waren die französischen Wap-

pen, wie oft bei spätgotischen Gewölben, an den Schnittpunkten der Rippen angebracht, und die Gewölbekappen waren mit Lilien bemalt. Mit goldenen Lilien auf blauen Grund „übersäht“ waren schon das Gewölbe der Sainte-Chapelle oder spätgotische Gewölbe des 15. Jahrhunderts, wie es etwa in einem Glasfenster der Kapelle des Jacques Cœur in der Kathedrale von Bourges (1451) dargestellt ist.¹⁴ (Abb. 3). Noch Ende des 16. Jahrhunderts wurde das Tonnengewölbe des großen Saals im Hôtel du Petit-Bourbon in dieser Weise dekoriert. Bruzio beschreibt, sämtliche Fenster der Kirche, im Langhaus wie im Chor, seien mit bunten Glasbildern geschmückt.¹⁵ Zu den Fenstern im Langhaus und in den Seitenkapellen gibt es keine weiteren verlässlichen Aussagen. Manchmal wurden die Angaben über die frühesten Teile der Kirche auf das gesamte Langhaus übertragen, aber darauf gehen wir nicht ein. Am interessantesten für die Glasmalerei ist der alte Chor. Bevor wir auf die Bilder eingehen, rekonstruieren wir zunächst die Gestalt der Fenster, in die sie eingesetzt waren, und die Dispositi-

on der Architektur um die Fenster. Die entscheidende Quelle für das alles ist Bruzios Bericht. Bruzio hat die Kirche sogar vermessen. In einigen Romplänen und unter den frühen Plänen für die Spanische Treppe erscheinen Grundrisse der SS. Trinità oder Ansichten der Ostpartie aus der Zeit, als der ursprüngliche Chor noch stand, aber sie sind alle zu grob und ungenau, um für eine Rekonstruktion brauchbar zu sein. Den sorgfältigsten Grundriss hat François d’Orbay 1654 in einem Entwurf für die Gestaltung der Region vor der Fassade der SS. Trinità gezeichnet.¹⁶ An das Langhaus mit seinen Seitenkapellen schließen die Vierung mit einem Querschiff an, das, wie später in Il Gesù aufgenommen wurde, nicht über die Seitenkapellen hinausragt. Der Chor öffnete sich wie heute in ganzer Breite auf die Vierung. An die beiden Arme des Querhauses schlossen in östlicher Richtung, also angrenzend an den Chor, jeweils eine Kapelle an. Die alten Eingänge in die Kapellen sind noch erhalten. Der Chor war $37\frac{3}{4}$ römische Palmi breit und fast ebenso lang, genau $36\frac{1}{2}$ Palmi



Abb. 2: Ursprüngliche Erscheinung des Innenraums der SS. Trinità dei Monti, Rom, Rekonstruktion Hubertus Günther, Visualisierung von Benjamin Zuber



Abb. 3: Glasfenster der Kapelle des Jacques Cœur in der Kathedrale von Bourges, *Verkündigung an Maria* (1451)

(8.43 m x 8.15 m). Er war in der Tiefe in zwei ungefähr gleiche Teile geteilt. Die eine Hälfte lag zwischen den Seitenkapellen des Querschiffs, die andere bildete das Chorhaupt, das also ungefähr halb so tief wie breit war. Es bildete entweder nach alter römischer Tradition eine Apsis (mit halbrundem Grundriss) oder nach gotischer Art ein Polygon. Bruzio und ebenso der Visitationsbericht von 1629 bezeichnen den Chor insgesamt als „Apsis“; der Visitationsbericht gibt noch an, dass diese „Apsis“ einheitlich von einem Gewölbe bedeckt sei. Das legt, zusammen mit der gotischen Gestaltung den Gedanken nahe, dass der Raum nicht in Vorjoch und Apsis (im modernen Sinn) geteilt war, sondern eine Einheit bildete. Dann ergibt sich ein typisch gotischer Chor mit dem üblichen 5/8-Schluss, (Abb. 4) François d’Orbay hat das

Chorhaupt polygonal mit gotischen Widerlagern außen dargestellt, aber sein Grundriss enthält zu viele Fehler, um sich auf ihn verlassen zu können.

Der Teil des Chores, der zwischen den Seitenkapellen des Querhauses lag, hatte keine Fenster; das Chorhaupt öffnete sich dagegen ganz in Fenstern. Der Visitationsbericht führt an, es gebe drei weite Fenster im Chor. Er sagt vom Hochaltar:

[I]n abside positum est sub fornice tribusque amplis fenestris (quae vitreis specularibus clauduntur) illustratur.¹⁷

Bruzio beschränkt sich bei der Behandlung des Chors darauf, diese Fenster zu beschreiben.¹⁸ Offenbar bestimmten sie so vollkommen den Eindruck, dass alles andere darüber aus seinem Blick geriet. Nachdem er das Gewölbe der Kirche angesprochen hat, sagt

er nur, den gesamten Hauptraum als Einheit auffassend, das Langhaus werde von einem sehr großen Glasfenster im Chor erhellt, das ebenfalls (wie das Gewölbe im Langhaus) gotisch sei und mit drei großen Fenstern versehen sei:

[...] ab amplissima fenestra vitrea quae in eadem abside, pariter gothica et in amplas tres fenestras parata.

Anscheinend kamen die großen Fenster so dicht aneinander, dass sie alle zusammen geradezu wie ein einziges sehr großes Fenster wirken konnten, das nur durch schlanke Wandstreifen unterteilt wird. In diese drei Fenster, berichtet Bruzio zudem, seien Marmorsäulchen auf gotische Art eingestellt, sodass es sehr würdig aussehe:

Magnis his fenestris interiectae columnellae marmoreae more Gothico et quidem visu dignissime.

Aus all dem ergibt sich die typische Disposition eines gotischen Chores.

Nachdem er herausgestellt hat, dass der Kardinal Briçonnet den Chor und seine Ausstattung großzügig finanziert habe, beschreibt Bruzio die Glasbilder in den drei Fenstern:

In his cernitur cardinalis orantis effigies cum insignibus. Pictae quoque conspiciuntur imagines Sanctissimae Triadis ad lateram servatoris (sic!), Virginis Beatissimae et Apostolorum. Ad

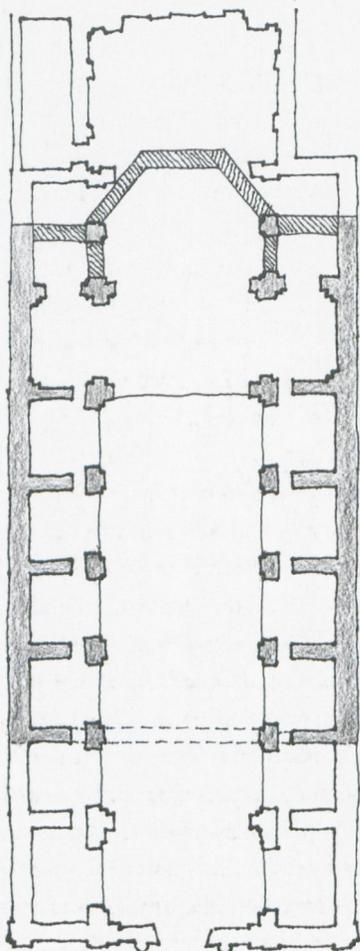


Abb. 4: SS. Trinità dei Monti, Rom, Ursprünglicher Grundriss (grau u. gestreift) im heutigen Grundriss, Rekonstruktion Hubertus Günther

arae dexteram ipsius Marthae ac Simonis Petri et Pauli Latari Massilionsis epi. Marthae et Maria Magdalena. Ad laevam vero SS. Maclocii, Justi et Pastoris et infra has trium epi. quorum nomina non percipio sed, quod audio, Narbonae titularium ante quos purpuratus pater genibus innixus preces fundit.

Demnach war links der Stifter, also Briçonnet, mit den Abzeichen seiner kirchlichen Würden in Anbetung dargestellt. Briçonnet wurde als erstes zum Bischof von Saint-Malo (in der Bretagne) erhoben; 1497 übernahm er das Erzbistum von Reims und wechselte 1507 zum Erzbistum von Narbonne (im Languedoc).¹⁹ Zudem hatte er viele weitere kirchliche Ämter, war Bischof von Nîmes und Kardinal-Bischof zunächst von Albano (1507), dann von Frascati (1508) und schließlich von Palestrina (1509).

Briçonnet kniete anscheinend im roten Talar des Kardinals unten im linken Fenster vor drei Bischöfen, nach dem, was Bruzio erfuhr, Bischöfen von Narbonne; das waren dann die drei heiligen Bischöfe der Stadt: der Missionar und Begründer des Bistums Paulus, sein Nachfolger Stephan und Erzbischof Théodard (Auardus, 885–893).² Darüber standen die Heiligen Maclovius (Malo), Justus und Pastor, das sind die Patrone von Saint-Malo und von Narbonne.

Im rechten Fenster erschienen die Apostelfürsten Petrus und Paulus und Maria sowie die drei populären Heiligen Südfrankreichs: die große Büsserin Maria Magdalena, Martha von Bethanien und ihr Bruder Lazarus – hier als „Bischof von Marseille“ bezeichnet. Der Legende nach kamen sie zusammen mit einigen anderen frühen Christen aus dem Heiligen Land über das Meer in die Region von Marseille. Lazarus galt als erster Bischof von Marseille.²¹

Im mittleren Fenster war, entsprechend der Weihe der Kirche die Trinität dargestellt, zudem die Apostel, Maria und nochmals der Heiland. Die Fenster waren anscheinend in drei Bahnen geteilt, und die Heiligen waren in zwei Rängen übereinander gestellt (vgl. die schematische Rekonstruktion der Aufteilung in Abb. 5). Wenn es beim mittleren Fenster ebenso war, dann könnte man sich folgende Komposition der Bilder dort vorstellen: Oben war die Trinität in Gestalt von drei Personen dargestellt, Gottvater in der Mitte, links und rechts Christus und der Heilige Geist (ähnlich wie etwa in einer französischen Miniatur der Marienkrönung von ca. 1457 im Kunstmuseum Basel).²² Darunter war das Pfingstwunder dargestellt, ähnlich wie in den Glasfenstern der Abtei von Königsfelden mit Maria in der mittleren Bahn und in den beiden seitlichen Bahnen die Jünger.²³ Über Maria erschien, wie es oft dargestellt wurde, Christus als derjenige, der den Heiligen Geist ausschüttet. In Bildern des 15. Jahrhunderts geht der Heilige Geist, seinem Wesen gemäß, manchmal von der Trinität aus.

Im Unterschied zum Vorgehen der Deutschen Bruderschaft, Arbeiter aus der Heimat zu holen, um gotische Bauteile für ihre Nationalkirche in Rom auszuführen, ließ der Kardinal Briçonnet die Werksteine direkt aus Südfrankreich nach Rom transportie-

ren. Das erregte so viel Aufsehen, dass es Albertini 1510 in seinem Romführer als Besonderheit der Kirche mitteilt:

Ecclesia individuae trinitatis in colle hortulorum a rege Francorum incepta & a reverendissimo Guliermo macloviensie presbytero card. & episcopo praenest. exornata qui lapides maioris capellae ex gallia ed urbem propriis sumptibus transferre iussit.

Eine Chronik des Konvents, die der Pater Charles Pierre Martin um 1806 verfasste, gibt an, Briçonnet habe die Steine in Frankreich fertig bearbeiten lassen:

[F]it venir par Mer de Narbonne les pierres de taille toutes préparées pour former le dit Maitre autel & jusque' aux vitres pour les fénêtres [...].²⁴

Die Angabe erscheint plausibel: Es war billiger, die fertig bearbeiteten Steine zu transportieren, weil auf diese Weise weniger Material anfiel, und es wäre widersinnig gewesen, diese Arbeit römischen Steinmetzen zu überlassen, die viel weniger Übung im gotischen Stil hatten als französische Handwerker. Martin weiß zudem, Briçonnet habe 1700 écu d'or für die Werksteine bezahlt und man schätze, der Transport habe mehr als die Herstellung, nämlich zusätzlich 2000 écu d'or gekostet. Martin berichtet noch mehrfach präzise von solchen spezifischen Umständen, besonders auch von Kosten, die sonst niemand erwähnt hat. Er entnahm sie wohl aus dem ehemaligen Archiv der SS. Trinità.

Bruzio schreibt alle Glasbilder im Chor Guillaume de Marcillat zu:

Opera haec omnia Gulielmi Massiliensis Pictoris commendatissimi.²⁵

Mit dem höchst achtbaren Guillaume aus Marceille wird hier wie auch vom Pater Martin der gleiche angesprochen, den Vasari Guglielmo da Marcilla nennt.²⁶ Weiter schreibt Bruzio, Briçonnet habe die Glasfenster in Narbonne malen und von dort nach Rom bringen lassen:

Narbonae miro cum artificio pingi salvosque ad urbem deferri.

Piazza gibt später an, Briçonnet habe alle Fenster der SS. Trinità von „Pietro Massiliense“ malen lassen.²⁷ Hier wird offenbar der Name Guillaume mit Pierre verwechselt und der Chor auf die gesamte Kirche ausgedehnt. Briçonnet kann schwerlich den Auftrag für alle Fenster der Kirche gegeben haben, weil er, lange bevor das Langhaus vollendet war, 1511 exkommuniziert wurde und 1514 starb. Auch Bruzios Angabe, die Fenster des Chors seien in Frankreich gemalt worden, ist problematisch. Hier ist wohl das, was von den Werksteinen bekannt war, auf die Glasfenster übertragen. Nach Vasari war Marcillat schon in Frankreich als Glasmaler tätig, aber er kann die Gläser kaum in Frankreich gemalt haben.²⁸ Er muss sie wohl zwischen 1508 bis 1511 in Rom geschaffen oder zumindest vollendet haben.

Die Ikonografie der Fenster im Chor der SS. Trinità war überdeutlich auf Briçonnets kirchliche Würden bezogen. Er trat dort als Kardinal von Saint-Malo, wie man seinerzeit in Frankreich sagte, und Erzbischof von Narbonne auf. Die Bulle, mit der Briçonnet zum Erzbischof von Narbonne ernannt wurde, ist auf den

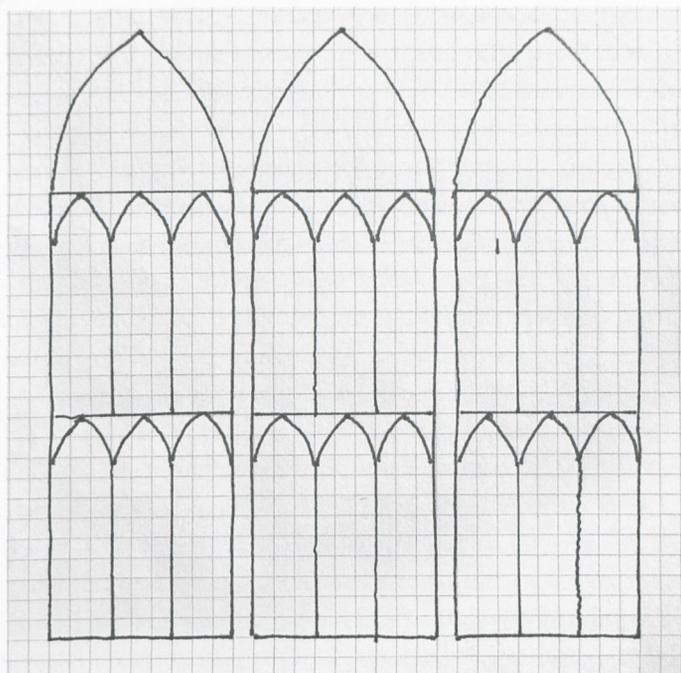


Abb. 5: Schema der Unterteilung der Fenster im ursprünglichen Chor der SS. Trinità dei Monti, Rom, Rekonstruktion Hubertus Günther

17. Dezember 1507 datiert. Ende des Jahres 1506 ließ sich Briçonnet fest in Rom nieder.²⁹ Am 1. Januar 1507 fiel ihm die Ehre zu, die Messe in der päpstlichen Kapelle zu zelebrieren. Anfangs hatte er ein gutes Verhältnis zu Julius II. Er bewegte den Papst sogar dazu, Gelder zum Bau der SS. Trinità beizusteuern. Er scheint auch gleich nach seiner Ankunft in der Ewigen Stadt daran mitgewirkt zu haben, dass Marcillat seinen ersten päpstlichen Auftrag erhielt. Marcillat malte, wie Vasari berichtet, zwei Fenster für die Sala Regia, und 1510 erhielt er sein Honorar für diverse Glasfenster im Vatikanpalast. Die Bilder wurden, wie Vasari ebenfalls berichtet, schon beim Sacco di Roma 1527 zerstört. Alison Luchs und Tom Henry haben den Auftrag für den Vatikanpalast unter Einbeziehung aller verfügbaren Quellen genau untersucht, nur beachteten sie nicht weiter, dass Briçonnet mit der Angelegenheit in Verbindung stand.³⁰

Nach Vasari kam Marcillat folgendermaßen zu dem Auftrag für den Vatikan:³¹ Julius II. beauftragte Bramante als Leiter der apostolischen Bauhütte, viele Fenster mit Glasmalerei für den Vatikanpalast machen zu lassen. Bramante hörte sich daraufhin um, wer für die Ausführung geeignet sei, und erfuhr, dass die Franzosen sich in dieser Kunst auszeichneten. Realiter kann ihm das kaum ganz neu gewesen sein. Es war bekannt, wie Vasari selbst berichtet, dass die Technik der Glasmalerei in Frankreich und Flandern besser als in allen anderen Ländern beherrscht wurde, und ungefähr ein Jahr vor dem neuen Auftrag hatte der Vatikan bereits einen französischen Glasmaler angestellt.³² Dieser Glasmaler wurde nun aber nicht weiter beschäftigt. Statt dessen sah Bramante, berichtet Vasari weiter, im Studiolo des „französischen

Botschafters, der mit dem Papst verhandelte“, ein besonders prächtiges Glasfenster. Daraufhin wurde Marcillat von einem Landmann namens Claude, der auch Glasmaler war, aus seinem Kloster in Frankreich geholt und nach Rom gebracht. Der Glasmaler, der zuvor für den Papst gearbeitet hatte, war ebenfalls von einem Landsmann aus seiner Heimat geholt worden.³³ Marcillat malte dann zusammen mit Claude, sagt Vasari, etliche Fenster im Vatikanpalast. Das Ergebnis entsprach anscheinend den Ansprüchen seiner neuen Auftraggeber. Marcillat erhielt sogleich den Auftrag, die Fenster im neuen Chor von S. Maria del Popolo zu malen (1508/09). Zudem sorgte der Papst dafür, dass er sein Kloster verlassen durfte und verlieh ihm 1510 sogar eine bedeutende Pfründe, das Priorat von Saint-Thiébaud bei Verdun.

Im April 1507 sah der Botschafter von Modena bereits eines von den Fenstern in der Sala Regia, die Marcillat und Claude gemalt hatten. Es stellte dar, beschreibt er, wie der Papst im Konsistorium den König von Frankreich empfängt, der Papst thronend umgeben von Kardinälen, der König im goldenen Mantel mit Lilien vor ihm kniend.³⁴

Sua Santità ha facta una gran finestra in sala grande del palazzo: dove è posta una vetriata bellissima: Con figure Nostro Signore in sedia aparato: in acto di consistorio publico con cardinali attorno: e Re di francia vestito doro con gli inginocchiato avanti.

Im folgenden Jahr erwähnt der päpstliche Zeremonienmeister Paris de Grassis das Fenster. Er bezeichnet es als „fenestra pro Rege Franciae depicta“³⁵. Das Fenster hatte offenkundig politische Bedeutung. Es demonstrierte die vorrangige Stellung, die Ludwig XII. für Julius II. hatte, aber indem es den König in Demut kniend vorführte, spielte es herunter, wie er den Papst bevormunden konnte. Sein übermächtiger Einfluss löste damals sogar die Furcht aus, es könnte erneut zur Wahl eines französischen Papstes und zum Abzug der Kurie nach Avignon kommen.³⁶ Ludwig XII. bereitete damals einen Kriegszug nach Italien vor, und er ließ sich die Unterstützung, die er Julius II. bei der Konsolidierung des Kirchenstaates und der Eroberung von Bologna (10. November 1506) gewährt hatte, teuer bezahlen: Als Preis dafür musste der Papst die französische Präsenz im Kardinalskollegium nachhaltig stärken. Am 18. Dezember 1506 kreierte er im geheimen Konsistorium drei neue französische Kardinäle; nach seiner Rückkehr aus Bologna, am 17. Mai 1507 wurde die Erhebung publiziert. Zudem profitierten weitere französische Kardinäle von der Lage, so besonders George d'Amboise und auch Briçonnet mit seiner Transferierung auf das Erzbistum Narbonne und der Übernahme der Kardinal-Bistümer um Rom im Jahresrhythmus.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass sich Briçonnet als der Kardinal, der den König von Frankreich in Rom repräsentierte, in irgendeiner Weise um das Fenster in der Sala Regia kümmern musste. Der „Botschafter“, von dem Vasari spricht, war niemand anderes als Briçonnet, den Ludwig XII. soeben nach Rom abgeordnet hatte. Er war es, der Bramante das Glasfenster vorgeführt

haben soll, das am Ende dazu führte, Marcillat anzustellen. Wenn man das bedenkt, dann klingt Vasaris Bericht so, dass Briçonnet mit einem Beispiel von Marcillats Kunst Bramante davon überzeugte, den Meister für die Glasmalerei im Vatikan zu wechseln. So wie sich der Papst damals den Wünschen Ludwigs XII. beugen musste, kann man sich vorstellen, dass Briçonnet die Gunstbezeugungen gegenüber Marcillat als Anerkennung für dessen Fenster in der SS. Trinità favorisiert hat.

Vasari erwähnt die Glasfenster in der SS. Trinità nicht, obwohl sie seinerzeit vielleicht die prominentesten in Rom waren. Dafür kann man sich mehrere Gründe vorstellen. Bei seinem ausgeprägten Patriotismus ließ sich für Vasari der ausländische Meister sicher besser in die italienische Kunstgeschichte integrieren, indem Bramante als sein Förderer hingestellt wurde, als wenn der Kardinal Briçonnet als derjenige fungierte, der die Karriere seines Landsmanns in Italien initiierte. Bei dem harten Verdikt, das Vasari über die Gotik fällt, kann man sich auch denken, dass ihm die Fenster wegen ihrer Verbindung mit dem gotischen Chor nicht der Rede wert waren. Es ist ebenso möglich, dass ihm die Fenster selbst nicht gut genug schienen. Vasari meint nämlich, Marcillat habe, bevor er nach Rom kam, zwar die Technik der Glasmalerei beherrscht, aber er habe noch nicht viel „disegno“ gehabt. Erst allmählich, „a poco a poco“, habe er sich verbessert. Nicole Dacos und andere haben bestätigt, dass Marcillat nach seiner Übersiedlung nach Italien noch einige Zeit dem französischen Stil der Glasmalerei folgte und sich erst allmählich der italienischen Kunst anpasste.³⁷ Vasari nennt als Beispiel für die Beherrschung des „disegno“ erst die Fenster in Cortona, die Marcillat ab 1515 ausführte, aber selbst einige davon findet er immer noch eher „handwerklich“. Die Arbeiten für Bramante (bzw. für den Vatikan einschließlich S. Maria del Popolo) und dann für die Deutsche Bruderschaft in Rom (ein Rundfenster für S. Maria dell'Anima) führt Vasari bloß an um zu markieren, wie Marcillats Aufstieg zum bedeutenden Künstler begann. Erst die Glasbilder, die Marcillat seit seiner Anstellung in Cortona schuf, nimmt er als Kunstwerke wahr, aber er übergeht auch etliche Werke aus dieser späteren Periode. Nur durch die genauen Rechnungsbücher, in denen Marcillat ab 1515 seine Arbeiten festgehalten hat, wird diese Lücke geschlossen.

ANMERKUNGEN

- 1 Tommaso Manfredi: „Il problema della facciata „gotica“ della Santissima Trinità dei Monti a Roma“, in: Giorgio Simoncini (Hg.), *Presenze Medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, Mailand 1997, S. 126–135.
- 2 „Relation d'un voyage a Rome, commencé le XXIII du moi d'aout 1520, et terminé le XIV du mois d'Avril 1521, par Révérend père en Dieu Monseigneur Dom Edme, XLe abbé de Clairvaux“, herausgegeben von Harmand, in: *Mémoires de la Société d'Agriculture, des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Département de l'Aube* 15 (Ser. 2, 2), 1849–50, S. 143–235, spez. S. 203f.

- Vgl. zur Persönlichkeit des Dom Edme: Claude de Bronseval/Maur Cocheril (Hg.): *Peregrinatio hispanica, voyage de Dom Edme de Saulieu, abbé de Clairvaux, en Espagne et au Portugal, 1531–1533*, Paris 1970.
- 3 Franz Nagl: *Urkundliches zur Geschichte der Anima in Rom* (Römische Quartalschrift XII. Suppl.Heft), Rom 1899, S. 65. Joseph Schmidlin: *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima*, Freiburg i. Br./Wien 1906, S. 207.
 - 4 Hubertus Günther: „Demonstration avantgardistischer Architektur „à la mode française“ an der SS. Trinità dei Monti in Rom“, in: Astrid Lang/Julian Jachmann (Hg.): *Aufmaß und Diskurs. Festschrift für Norbert Nußbaum zum 60. Geburtstag*, Berlin 2013, S. 187–211; Hubertus Günther: „Philibert de l'Orme zwischen italienischer Avantgarde und französischer Tradition“, in: Johanna Aufreiter/Gunther Reisinger/Elisabeth Sobieczky/Claudia Steinhardt Hirsch (Hg.): *KunstKritikGeschichte. Festschrift für Konrad Eberlein*, Berlin 2013, S. 229–254.
 - 5 Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hrsg. v. Gaetano Milanesi, Florenz 1906, Bd. 4, S. 417–430.
 - 6 Grundlegend: Girolamo Mancini: *Guiglielmo de Marcillat Francese. Insupestato pittore sul vetro*, Florenz 1909. Einen guten Überblick über die neuere Lage der Forschung gibt jetzt Laurence Riviale: „Guillaume Marcillat (vers 1470–1529): état de la question“, in: Geneviève Bresc-Bautier (Hg.): *La France et l'Europe autour de 1500. Croisements et échanges artistiques*, Paris 2015, S. 238–243. Nicht einmal in Thieme-Beckers Künstlerlexikon oder im Dictionary of Art wird die Zuschreibung der Glasfenster der SS. Trinità an Guillaume de Marcillat berücksichtigt.
 - 7 Giovanni Antonio Bruzio: *Opera*, Bd. 12 (*Ecclesiae Romanae urbis nec non Collegia Canoniconum caeterorumque presbyterorum ac virorum monasteria regularia quaecumque, De aede SS. Triadis in Pincio ac coenobio Minimorum Gallorum S. Francisci de Paula*), Cod. Vat. lat. 11881 (nach 1662, vgl. fol. 130r), fol. 121–143. Zu Bruzio cf. Christian Hülsen: *Le chiese di Roma nel Medio Evo*, Florenz 1927, S. XLVII–LIII. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 14, Rom 1972.
 - 8 Am ausgiebigsten, wenn auch ohne präzise Zitate ausgewertet von: Forier-Bonnard: *Histoire du couvent royal de la Trinité du Mont*, Rom/Paris 1933.
 - 9 Francesco Albertini: *Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae*. Rom 1510, fol. X 2v. Fra Mariano da Firenze: *Itinerarium Urbis Romae*, hrsg. v. Enrico Bulletti, Rom 1931, S. 220f.
 - 10 Eine klare Zusammenfassung der Baugeschichte und des heutigen Bestandes der SS. Trinità gibt Brigitte Kuhn-Forte: *Handbuch der Kirchen Roms* (Walther Buchwiecki), Bd. 4, Wien 1997, S. 79–147. Zudem: Bonnard 1933 (wie Anm. 8); Pio Pecchiai: *La Trinità dei Monti*, unpubliziert, Druckfahnen (vor 1965) in der Bibl. Hertziana, Rom, Signatur Dt. 4690–5651; Yves Bruley (Hg.): *La Trinité-des-Monts redécouverte*. Ausst.-Kat., Rom 2002. Dort und in meinen einschlägigen Aufsätzen (siehe Anm. 4) die umfangreiche weitere Literatur zur SS. Trinità. Zum urbanen Zusammenhang besonders mit der Spanischen Treppe siehe besonders: Luigi Salerno: *Piazza di Spagna*, Neapel 1967. Cesare d'Onofrio: *Scalinate di Roma*, Rom 1974, S. 131–360.
 - 11 Carlo Bartolomeo Piazza: *La gerarchia cardinalizia*. Rom 1703, S. 643.
 - 12 Archivio Segreto Vaticano, Congr. Visite Apostol. 3, 1624, 30, fol. 27r.
 - 13 Giovanni Battista Falda: *Il nuovo teatro delle fabbriche et edificii in prospettiva di Roma moderna*, Rom 1665–99, Bd. 3 (1667–69), Taf. 18. Bruzio (wie Anm. 7), fol. 125v, 130v. Piazza 1703 (wie Anm. 11), loc.cit.
 - 14 Jean-Michel Leniaud: „La restauration du décor peint de la Sainte-Chapelle haute par Duban, Lassus et Boeswillwald (1839–ca.1881)“, in: Volker Hoffmann/Jürg Schweizer/Wolfgang Wolters (Hg.): *Die „Denkmalpflege“ vor der Denkmalpflege*, Bern 2005, S. 333–360, bes. S. 335f.; Dominique Thiébaud/Philippe Lorentz/François-René Martin (Hg.): *Primitifs français. Découvertes et Redécouvertes*, Ausst.-Kat. Louvre 2004, S. 81 u. 83; Brigitte Kurmann-Schwarz: „Vitraux commandités par la cour“, in: Christian Freygang/Jean-Claude Schmitt (Hg.), *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter*, Berlin 2005, S. 161–182, Farbabb. 1.
 - 15 Bruzio nach 1662 (wie Anm. 7).
 - 16 D'Onofrio 1974 (wie Anm. 10), S. 282.
 - 17 Archivio Segreto Vaticano, Congr. Visite Apostol. 3, 1624, 30 (wie Anm. 12).
 - 18 Bruzio nach 1662 (wie Anm. 7), fol. 125v, 130v–131r.
 - 19 Bernard Chevalier: *Guillaume Briçonnet (v. 1445–1514). Un cardinal-ministre au début de la Renaissance*, Rennes 2005. S. 335f. zum Bau der SS. Trinità nach Informationen aus zweiter Hand, aber mit dem Hinweis, dass die Angabe, Briçonnet habe 1502 den Grundstein für die Kirche gelegt, damit kollidiere, dass die Anwesenheit des Kardinals in Rom damals nicht nachgewiesen sei. Allerdings wird nicht bezweifelt, dass Briçonnet ab 1502 den Bau unterstützt hat und es wird nicht aufgezeigt, wo er sonst gewesen wäre.
 - 20 Anke Krüger: *Südfranzösische Lokalheilige zwischen Kirche, Dynastie und Stadt vom 5. bis zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart 2002, S. 235–272.
 - 21 Krüger 2002 (wie Anm. 20), S. 178–181.
 - 22 Wilhelm Flückiger: „Marienkrönung“, in: Quatember 1992, S. 142–144.
 - 23 Brigitte Kurmann-Schwarz: *Die mittelalterlichen Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden* (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Schweiz), Bern 2008.
 - 24 Charles Pierre Martin: *Histoire du couvent royal des Minimes français de la très sainte Trinité sur le Mont pinclus*. Ms. in der SS. Trinità dei Monti (um 1806), S. 8.
 - 25 Bruzio nach 1662 (wie Anm. 7), fol. 330v–331r.
 - 26 Martin (wie Anm. 24).
 - 27 Piazza 1703 (wie Anm. 11).
 - 28 Vasari (wie Anm. 5), 417f.
 - 29 Chevalier 2005 (wie Anm. 19), S. 365f., 339, 345f.
 - 30 Alison Luchs: „Stained glass above Renaissance altars: Figural windows in Italian church architecture from Brunelleschi to Bramante“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48, 1985, S. 177–224 (spez. 215–218). Tom Henry: „Reflections on Marcillat's work in the Vatican Palace“, in: *Apollo. Decorative Arts*, 153, Jan. 2001, S. 18–27, Anm. 11: Vergütung von Marcillats Glasfenstern im Vatikan 1510.
 - 31 Vasari 1906 (wie Anm. 5), Bd. 4, 418f.
 - 32 Ebd., Bd. 1, 204; Henry (wie Anm. 30), Anm. 16–17.
 - 33 Henry 2001 (wie Anm. 30), Anm. 16.
 - 34 Ebd., Anm. 18.
 - 35 Ebd., Anm. 19.
 - 36 Ludwig von Pastor: *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd. 3, Freiburg i.Br. 1924, S. 741f.
 - 37 Nicole Dacos: „Un „Romaniste“ Français Méconnu: Guillaume de Marcillat“, in: Jan-Pierre Babelon u.a. (Hg.): *„Il se rendit en Italie“, Études offertes à André Chastel*, Paris 1984, S. 135–147.

BILDNACHWEIS

Abb. 1–5: Archiv des Autors