

Römische Mariengnadenbilder
1473-1590:
Neue Altäre für alte Bilder

*Zur Vorgeschichte
der barocken Inszenierungen*

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades der
Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,
ZEGK-Institut für Europäische Kunstgeschichte

vorgelegt bei Prof. Peter Anselm Riedl

von Johanna Weißenberger
aus Bad Neuenahr-Ahrweiler

Inhaltsverzeichnis:

I Einleitung	
1 Fragestellung und Abgrenzung des Themas	5
1.1 Das Gnadenbild.....	7
a) Das Gnadenbild in der Hierarchie der Bilder	9
b) Ablaß	10
c) Verschließbarkeit.....	10
d) Votivgabe.....	12
1.2 Der Begriff der Inszenierung.....	13
2 Forschungsstand.....	13
II Das Bild in den Libri Indulgentiarum und in den Beschreibungen der Stadt Rom	
1 Handschriften	17
1.1 Pilgerberichte	20
a) Capgrave	20
b) Muffel	22
c) Brewyn	23
d) Fra Mariano	24
e) Rabus	24
2 Drucke.....	24
a) Palladio	26
b) Fra Santi	27
c) Panciroli	27
III Fragmente einer Geschichte der Inszenierungen von Mariengnadenbildern: Überblicke und Einzelanalysen	
A Das letzte Viertel des Quattrocento	
1 Überblick	29
1.1 Zur Wundertätigkeit der Mariengnadenbilder	29
1.2 Inszenierungen.....	31
a) Madonna del Tabernacolo.....	32
b) Madonna della Bocciata	34
1.3 Der Einfluß der Päpste: Sixtus IV. und Innozenz VIII.....	34
2 S. Maria del Popolo	
2.1 Der neue Altar	38
2.2 Triumphbogen: Bedeutung und mögliche Vorbilder.....	40
2.3 Ornamentik	44
2.4 Das Bild	49
2.5 Der Auftraggeber Kardinal Alessandro Borgia und seine Rolle in den Kreuzzugsbemühungen	53
2.6 Das „antike Vokabular“ im Spannungsfeld von Dekoration und Bedeutung.....	55
2.7 Ikonographisches Umfeld	58
2.8 Zusammenfassung.....	59
3 Selbständige Kapellenbauten	
3.1 S. Maria del Buon Aiuto	59
3.2 S. Maria Imperatrice.....	61
4 S. Agostino.....	62
5 S. Maria della Pace	
5.1 Das Bild	65
5.2 Papst Innozenz VIII.....	66
5.3 Der Künstler.....	67

5.4 Die Form des Altars	68
5.5 Die Ornamentik	71
B Vor dem Abschluß des Tridentinischen Konzils	
1 Überblick.....	72
1.1 Zur Wundertätigkeit einiger Mariengnadenbilder.....	72
1.2 Inszenierungen.....	73
a) S. Maria in Campo Marzio	74
b) S. Lorenzo in Damaso	75
c) S. Maria in Via Lata	76
d) S. Maria degli Angeli.....	77
1.3 Der Einfluß der Päpste.....	79
2 S. Marcello	
2.1 Das Fresko	81
2.2 Die Inszenierung nach dem Brand.....	84
2.3 Die Marmorädikula und die Ornamente der Pilaster	87
2.4 Einordnung der Grotteskenpilaster von S. Marcello.....	93
2.5 Frühe Michelangelo-Nachfolge in Rom: Montorsoli	95
2.6 Datierung und Bemerkungen zum Stil der Grottesken.....	96
3 Petersdom: eine Madonna von Giotto	
3.1 Inszenierung des Marienbildes durch Perino del Vaga.....	99
3.2 Die Inszenierung: Verhältnis von Bild Rahmen und Inschrift.....	103
3.3 Die Fresken von Perino del Vaga.....	105
3.4 Der Einfluß Giorgio Vasaris	106
4 S. Maria del Pianto	108
C Nach dem Tridentinum	
1 Überblick	
1.1 Zur Wundertätigkeit der Mariengnadenbilder	110
1.2 Inszenierungen.....	111
a) Das Marienbild in S. Venanzio	113
b) Die Madonna della Colonna im Petersdom	114
1.3 Der Einfluß der Päpste.....	116
2 S. Maria in Aracoeli	
2.1 Päpstliche Initiative zur Umgestaltung der Kirche	118
2.2 Das Bild im Kontext des Kapitols und der hier residierenden Institutionen.....	120
2.3 Der Altar.....	124
2.4 Der Künstler: Giacomo della Porta?.....	134
2.5 Die Ikonographie des Altars	137
2.6 Die Altarumgebung	138
3 Die Cappella Gregoriana im Petersdom	
3.1 Erste Schriftquellen zum Bild in der Kapelle.....	140
3.2 Ausgewertete Quellen.....	142
3.3 Die Übertragung des Bildes.....	143
3.4 Die Weihe der Kapelle	146
3.5 Das Altarretabel.....	146
3.6 Bemerkungen zur Inszenierung	154
4 S. Maria ai Monti	
4.1 Die Ereignisse	158
4.2 Der Auftraggeber Lodovico Bianchetti	160
4.3 Der Altar für das Gnadenbild	163
4.4 Zusammenfassung.....	170
5.S. Giovanni Decollato	
5.1 Das Gnadenbild.....	171
5.2 Der Marmorrahmen.....	172
5.3 Die ikonographische Umgebung: Fresken.....	173
6 S. Maria in Trastevere	
6.1 Die Ikone	175

6.2 Die Cappella Altemps	177
6.3 Der Auftraggeber Kardinal Altemps und sein Berater, der Kanoniker Thomas Treter	178
6.4 Die Ikone und die Sakramentsbruderschaft.....	181
6.5 Der Altar und seine Ornamentik	184
6.6 Die Darstellungen der liturgischen Geräte und ihre Bedeutung	188
6.7 Die Ikone im Programm der Kapelle	191
6.8 Die Kapelle als Dokument der Gegenreformation	200
6.9 Zusammenfassung.....	202
7 Il Gesù	
7.1 Das Bild der Madonna della Strada	203
7.2 Die Cappella della Madonna della Strada	207
7.3 Rekonstruktion des Altars.....	208
7.4 Bemerkungen zur Inszenierung	209
8 S. Maria della Consolazione	
8.1 Das Projekt von Kardinal Alessandro Riario.....	212
8.2 Die Inschriften in der Apsis	214
8.3 Die Architektur des Chores von della Porta	216
8.4 Die „Idee“ des Chores: „tribuna Riario“	217
8.5 Der Altar.....	218
8.6 Ikonographisches Umfeld	221
8.7 Zusammenfassung.....	222
9 S. Maria dell’Orto	
9.1 Der Altar von Giacomo della Porta.....	223
IV Schluß	227
V Abkürzungsverzeichnis	240
VI Literaturverzeichnis	241
1 Handschriftliche Quellen	241
2 Gedruckte Quellen	244
3 Literatur	249
getrennte Bände:	
VII Anhang	
VIII Katalog	

I Einleitung

1 Fragestellung und Abgrenzung des Themas

Aus dem Blickwinkel der Kunstgeschichte soll das Phänomen der Inszenierung eines Gnadenbildes untersucht werden: Das wundertätige Bild wird im untersuchten Zeitraum (um 1470 bis um 1590) als „Fremdkörper“ in ein neues, im Stil der jeweils zeitgenössischen Kunst gestaltetes Umfeld versetzt, das jünger ist als das Bild und ausdrücklich für das Bild geschaffen wurde.¹ Es geht in erster Linie um den neuen künstlerischen Kontext. Dieser wird von der Funktion des Bildes als Altarbild bestimmt. Die Geschichte der Verehrung des Gnadenbildes wird in die Untersuchung einbezogen, insoweit sie zur Erklärung der für den Rahmen des Bildes gewählten Formen beiträgt. Zudem können bestimmte Aspekte der Verehrung des Auftraggebers für das Bild beziehungsweise für Maria in der neuen Präsentation Ausdruck finden.

Die Stadt Rom bietet sich für eine Untersuchung dieser Art an, da sie mit dem Sitz des Papstes als Nachfolger des heiligen Petrus die „geistliche Hauptstadt“ der Christenheit verkörpert. Ihre Gnadenbilder trugen wie die Reliquien zu ihrem Ruf als heilige Stadt bei, die von zahlreichen Pilgern aufgesucht wurde. Es fanden sich in ihr zahlreiche Gnadenbilder, die den Pilgern auch in den Stadtführern erschlossen wurden.²

Die Marienbilder nehmen unter den Gnadenbildern eine privilegierte Stellung ein. Sie stehen nach Zahl und Bedeutung an der Spitze.³ Dem entspricht die besondere Stellung Mariens im Kult (*hyperdulia* statt *dulia*) und ihre Rolle als Gnadenvermittlerin. Oft sind Marienverehrung und Marienbildverehrung nicht zu unterscheiden, da der Ausdruck *la Madonna* zweideutig sein, das heißt das Bild und/oder den Prototyp meinen kann.

¹Theoretisch ist jedes Bild ein potentielles Gnadenbild und muß nicht unbedingt neu inszeniert werden, wenn eine besondere Verehrung einsetzt. Ein Beispiel hierfür ist die Pietà von Michelangelo, der durch die bei Bombelli erwähnte Krönung der Status eines Gnadenbildes zukommt (Bombelli, Bd. 4, 1792, 1-4; gekrönt am 31. August 1637 von Graf Sforza).

² Bombelli verzeichnet 1792 insgesamt 120 römische Gnadenbilder. Man beginnt im 17. Jahrhundert die wundertätigen Bilder listenartig zu erfassen und deren Geschichte zu erzählen; vgl. zum Beispiel das 1624 in Venedig erschienene Buch von Felice Astolfi: *Historia universale delle imagini miracolose della Gran Madre di Dio*; weitere Literatur, auch zu anderen Städten (Sizilien, Venedig etc.) in Streber 1893², 849-851.

³ Neben der Christusikone im Lateran sind noch in S. Balbina und S. Maria sopra Minerva Inszenierungen von Christusbildern erhalten. Ein Pendant zur Marienikone bildet in mehreren Kirchen ein Holzkreuz oder auch der Tabernakel mit der Eucharistie.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung soll der im Zusammenhang mit der Inszenierung von wundertätigen Bildern bisher kaum beachtete Zeitraum stehen, der das letzte Drittel des Quattrocento und den größten Teil des Cinquecento umfaßt, insgesamt fast 120 Jahre. Den Beginn dieses Zeitabschnittes markiert der ehemalige Hochaltar von S. Maria del Popolo. Er ist 1473 datiert und das erste erhaltene Beispiel für die Inszenierung eines Bildes, die nicht mehr dem mittelalterlichen Typ des Reliquien- bzw. Bildziboriums angehört.

Zunächst einige Bemerkungen zur Vorgeschichte. Anfänglich wurde das Gnadenbild nur zu bestimmten Zeiten auf dem Altar aufgestellt. Im allgemeinen ging es eine feste Verbindung mit einem Altar erst im 14. Jahrhundert ein. Eine Ausnahme scheint für die in der Cappella Sancta Sanctorum des ehemaligen Lateranpalastes aufbewahrte Salvator-Ikone zu gelten, deren Aufstellung in fester Verbindung mit dem Altar Ende des 11. Jahrhunderts erstmals dokumentiert ist.⁴

Waren die Bilder nicht auf dem Altar aufgestellt, konnten sie wie die Reliquien in einem Ziborium aufbewahrt werden, was für einige der Mariengnadenbilder bis in das 17. Jahrhundert hinein der Fall war: S. Maria Maggiore (bis 1613), S. Maria in Portico (bis 1662) und S. Alessio (bis 1674). Der römische Typ des Bildziboriums entstand für das Veronika-Bild im Petersdom am Ende des 12. Jahrhunderts (1193).⁵ Keines dieser Ziborien ist in seiner ursprünglichen Form erhalten, das einzige in veränderter Form erhaltene Ziborium befindet sich im Lateran und diente nicht als Reliquiar für ein Bild, sondern für die Häupter der Apostel Petrus und Paulus. Von den Bildziborien ist S. Maria Maggiore am besten dokumentiert.⁶ Es wird um 1300 datiert, das Bildziborium in S. Maria in Aracoeli entstand 1372, S. Alessio und S. Maria in Portico werden in das Ende des 13. Jahrhunderts datiert.

Ein Bildziborium bestand aus vier Säulen, die ein Gebälk trugen. Auf diesem befand sich die Plattform mit der vergitterten Ädikula, meist gab es darunter einen Altar. Das Bild konnte auf diese Weise wie die Reliquien sicher aufbewahrt und zu bestimmten Zeiten gezeigt werden.

Die vorliegende Untersuchung endet vor den frühbarocken Inszenierungen der Marienbilder der Chiesa Nuova

⁴ De Blaauw 1996, 84 (Quelle: *Descriptio Lateranensis Ecclesiae*, veröff. in: Valentini/Zucchetti Bd. 3, 1940, 357).

⁵ Wolf 1990, 223: „Der Typus Reliquienziborium hat seinen Ausgangspunkt in Rom in dem Tabernakelbau, den Coelestin III. 1193 in S. Pietro vor dem Oratorium des Johannes VII. für die Veronika errichten ließ“. Zu den römischen Reliquienziborien vgl. auch Braun, Bd. 2, 1924, 259-261; Claussen 1987, 170 und 218; Wolf 1990, 223-227; Cassidy 1992, 199-203; De Blaauw 1996.

⁶ Wolf 1990, 223-227.

(Übertragung des Bildes Anfang März 1608⁷) und der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore (Übertragung des Bildes am 27.1.1613).⁸ Sie werden nicht mehr einbezogen. Diese Inszenierungen sind gut untersucht und leiten die barocken Beispiele des 17. Jahrhunderts ein, auch wenn es um 1600 keinen Einschnitt gibt, da die Inszenierungen auf die Vorbilder der 1580er Jahre zurückgreifen. So ist das marmorne Ädikularetabel, in dem das Mariengnadenbild angebracht ist, häufig zu finden, zum Beispiel in S. Agostino (1628), S. Angelo in Pescheria (1599) oder S. Cosimato (1639). Zum Teil wird das Bild von Engeln getragen (S. Maria Maggiore) oder Engel stehen hinweisend neben dem Bild (S. Maria della Scala). Einige Bilder erhalten allerdings ein neues Umfeld, das aus einem barocken Apparat von ganzfigurigen Engeln und einer Strahlenglorie besteht. Nach dem Vorbild des Kathedra-Altars von Gianlorenzo Bernini im Petersdom füllt die Inszenierung in S. Maria in Porticu die ganze Apsis aus.

1.1 Das „Gnadenbild“

Nur in der deutschen Sprache gibt es den Ausdruck „Gnadenbild“. Dabei handelt es sich um einen neuzeitlichen Begriff, der seit dem 17. Jahrhundert lexikalisch verzeichnet ist („*figurae gratiae*“). Seine Verwendung wird aber erst seit dem 19. Jahrhundert allgemein üblich. Die Theologen des 17. und 18. Jahrhunderts sprachen in der Regel von „miraculösen“ Bildern.⁹ In den romanischen Sprachen und auch im Englischen gibt es einen dem Ausdruck Gnadenbild genau entsprechenden Begriff nicht. In der Übersetzung ist „wundertätig“ immer ein Bestandteil des Ausdrucks: „*immagine miracolosa*“ (it.), „*imagen milagrosa*“ (span.), „*image miraculeuse*“ (frz.) oder „*miraculous image*“ (engl.). Im Zusammenhang mit dem wundertätigen Bild taucht der Begriff der Gnade¹⁰ im Italienischen häufig im Bildtitel *Madonna delle Grazie* oder in der Gebetsanrufung

⁷ Vgl. Barbieri 1995, 32. Sie zitiert die bei Incisa della Rocchetta 1963, 172 veröffentlichten Zahlungen (ACO, cass. 42, mandati pagamento 1601-1612) vom 17.2.1608 (für die Entfernung des Freskos) und vom 10.3.1608 (für das Einmauern an der neuen Stelle).

⁸ Zu beiden Bildern vgl. Ostrow 1996 (Literatur zur Chiesa Nuova ebd., 332, Anm. 238); zu S. Maria Maggiore auch Wolf 1991/92.

⁹ Vgl. Brückner 1995, 790-792. Im 17. Jahrhundert lautet der Titel von Gumpenbergs *Atlas Marianus sive de Imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis* in der deutschen Ausgabe: *Marianischer Atlaß von Anfang und Ursprung zweiffthundert wunderthaetiger Maria-Bilder*. Ein frühes Beispiel für die Verwendung des Gnadenbegriffs in Zusammenhang mit einem Bild findet sich bei Planck (1489, Hg. 1925 ohne Paginierung), der über S. Maria in Via Lata sagt: „da ist gar eyn gnedig pild unser lieben frawen“.

¹⁰ Gnade an sich bedeutet im weiteren theologischen Sinn Gabe und Geschenk. Das Konzil von Trient definiert sie im 3. und 4. Kapitel des Dekrets über die Rechtfertigung als erneuernde Kraft Gottes, die durch die Passion Christi gewonnen und in der Taufe geschenkt wird.

Mater Gratiae auf. Daß Wunder und Gnade sich inhaltlich überschneiden, zeigt Bombelli im Vorwort der *Raccolta*, wo er mit den „singolare grazie“, die Gott den „divoti veneratori“ der Marienbilder gewährt, die Wunder meint.

Da Maria als Ersterlöste selbst „voll der Gnade“ ist und Gott sie als Königin an der Königsherrschaft Christi teilnehmen läßt, hat ihre Fürbitte eine besondere Kraft. Auffällig ist, daß sich fast regelmäßig eine Darstellung der Krönung Mariä oberhalb des Gnadenbildes befindet oder das Bild von Engeln gekrönt wird. Bei den Darstellungen der Advokata wird die Fürbitte Mariens auch im Bild sichtbar.

Der Gedanke der Gnadenvermittlung durch Maria verbreitete sich im Westen vor allem durch die Schriften des heiligen Bernhard von Clairvaux, einen Höhepunkt stellte das 17. Jahrhundert dar.¹¹ Im 15. Jahrhundert fand der Gedanke Ausdruck bei Papst Sixtus IV., der in der Bulle *Cum praeexcelsa* Maria die Königin des Himmels und der Erde nennt und betont, daß der oberste König ihr gewissermaßen seine Vollmacht übertragen habe.¹²

Die gnadenvermittelnde Fürsprache Mariens stellt auch ihr Bild in diesen Kontext: als Instrument zur Erlangung von Gnaden. Diese heilsvermittelnde Funktion hat das Bild mit den Reliquien und den Sakramenten gemeinsam. Das Bild steht häufig nicht nur theoretisch in diesem Zusammenhang, sondern als Altarbild auch optisch, wenn sich ein Tabernakel auf dem Altar befindet oder die Eucharistie dort gefeiert wird und sich in der Altarmensa und in manchen Fällen auch im Altarstipes Heiligenreliquien befinden.

Auf die „Gnadenvermittlung“ beziehen sich auch fast alle Adjektive, die in den Guiden auftauchen. Als „miracolosa“, das am häufigsten ist, wird das Bild bezeichnet, das auch außergewöhnliche Gnaden vermitteln kann. Das Adjektiv „devotissima“ oder „di molta divotione“, das in den deutschen Pilgerführern mit „andechtig“¹³ oder „andechtiklich zu sehen“¹⁴ übersetzt wird, faßt eigentlich eine Qualität des Bildes und die beim Betrachter ausgelöste Reaktion zusammen. Ohne „devotio“ empfängt er auch keine Gnade, noch weniger geschieht ein Wunder. Das Adjektiv „antica“, das bei Rabus mit „alt“ oder „uralt“¹⁵ übersetzt wird, verweist auf das besonders authentische Bild.

¹¹ Schmaus 1955, 361f.

¹² Schmaus 1955, 375.

¹³ Muffel Hg. 1999, 98.

¹⁴ Muffel Hg. 1999, 66.

¹⁵ Rabus Hg. 1925, 55, 130, 139, 131.

a) *Das Gnadenbild in der Hierarchie der Bilder*

Daß durch ein Bild Wunder geschehen können, wird im untersuchten Zeitraum nicht bestritten, sondern gegen die Reformatoren verteidigt. Einblick in die Einstufung der verschiedenen Arten von Bildern gibt zum Beispiel Kardinal Paleotti. Laut Vorwort seines 1582 erschienenen *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* will er mit seinem Buch an das Bilderdekret des Tridentinischen Konzils anknüpfen und dessen Applikation für die Diözese Bologna geben.¹⁶ Für die Frage der Gnadenbilder ist vor allem das 16. Kapitel des ersten Buches mit der Überschrift „Quali si chiamino imagini sacre“ interessant. Während die Theologen des Konzils keine Unterschiede zwischen den Bildern machen, stellt Paleotti eine Hierarchie der Bilder auf, in der die wundertätigen auf dem fünften Platz rangieren, d.h. etwa an mittlerer Stelle. Nach den von Gott im Alten Testament selbst in Auftrag gegebenen Bildern stehen an zweiter Stelle die durch Berührung mit der Person (Christus oder Heilige) entstandenen Bilder, anschließend folgen an dritter Stelle die Lukasbilder. Den vierten Platz nehmen die auf wunderbare Weise entstandenen Bilder ein. Als nächstes folgen die wundertätigen (5.), dann die durch Alter (6.), bzw. kirchlichen Segen (7.) herausgehobenen Bilder. Zuletzt ist jedes Bild, auf dem „cosa di religione“ dargestellt ist, ein heiliges Bild (8.). Die Ausführungen Paleottis zeigen, welche Kriterien für diese Hierarchie entscheidend sind: An erster Stelle steht der Auftrag Gottes. Es folgen drei Arten der Entstehungsweise (2.-4.), darauf das Bild als Mittel für göttliches Wirken (5.) und schließlich drei Arten des Bildgebrauchs: Verehrung *ab antico*, die Weihe und die Glaubensvermittlung (6.-8.). Die Rangordnung verrät ein Mißtrauen gegenüber dem „normalen“ Kunstprodukt, das Objekt der Frömmigkeit sein soll. Das Außergewöhnliche in Entstehung und Funktion des Bildes wird höher eingeschätzt. Zu den römischen Mariengnadenbildern gehören der Überlieferung nach auch Bilder aus den Kategorien 3 und 4: In dieser Hierarchie stehen die Lukasbilder an erster Stelle, noch vor den wundertätigen Bildern.

Neben den Wundern hat die Bilderverehrung mit der Reliquienverehrung auch das Phänomen der *Translatio* gemeinsam.¹⁷ Weitere gemeinsame Aspekte sind der mit ihnen

¹⁶ Der Text des *Discorso* ist veröffentlicht in: Barocchi (Hg.) 1961, 117-509. Zu Entstehungsgeschichte und Inhalt vgl. Prodi 1962, Jedin 1963, Zur Mühlen 1990, 29-31.

¹⁷ Die *gnadenvermittelnden Heilmittel*, die im *Catechismus Romanus* (2,5,37) „*medicamentae*“ genannt werden, haben den Aspekt des *Wirkens Gottes durch die Materie* gemeinsam. Bilder und Sakramente unterscheiden sich grundlegend in ihrer Wirksamkeit: Bilder sind zwar Zeichen heiliger Dinge, aber nur das Sakrament hat die Kraft, Heiligkeit und Gerechtigkeit auch zu bewirken (*Catechismus Romanus* 2,1,11). Auch von den Reliquien werden die Bilder

verbundene Ablaß (1.1.2), die Motivgaben (1.1.4) und die nur zeitweise Sichtbarkeit (1.1.3). Verehrung durch das gläubige Volk, Wunderdekret und Translatio [der Reliquien], das heißt die „Erhebung zur Ehre der Altäre“, sind im übrigen auch die Etappen eines Heiligsprechungsprozesses.¹⁸

b) Ablaß

Während das Wunder außergewöhnlich ist, ist die Vermittlung von Gnaden durch einen Ablaß der von der Kirche „vorgegebene“ Weg, sozusagen die gewöhnliche, unsichtbare und von der Kirche geregelte Heilsvermittlung, denn das Bild kann durch die Verbindung mit einem Ablaß einen vollkommenen oder teilweisen Nachlaß der zeitlichen Sündenstrafen vermitteln. Dieser von der Kirche erteilte Ablaß wurde jedem gewährt, der bestimmte Bedingungen erfüllte: Er mußte durch Reue und Beichte im Stand der Gnade sein und konnte dann durch den Besuch des Bildes und eine Andachtsübung vor ihm den Ablaß erlangen.

Das erste römische Marienbild, das mit einem Ablaß versehen wurde, der nachprüfbar ist, scheint das Bild von S. Maria Maggiore gewesen zu sein.¹⁹ Oft waren die Ablaßverordnungen auch auf Marmortafeln im Kirchengebäude angebracht. Sie waren auch in den Pilgerführern verzeichnet.

c) Verschließbarkeit

„Und auf diesen Tag [Donnerstag nach Oculi, d.h. der dritte Fastensonntag] ist in Rom der Gebrauch, daß man zu S. Maria del Popolo und della Pace unser lieben Frauen Angesicht und den Ablaß aufzutut, welcher von Päpsten dahin gegeben worden

abgegrenzt; nur erstere besitzen eine „virtus“, die den Bildern im Text des tridentinischen Dekrets gerade abgesprochen wird (*Catechismus Romanus* 3,2,15).

¹⁸ Vgl. Schulz 1995, sp. 1329-1330.

¹⁹ Mit dem Breve *Cum praecelsa meritorum* gewährte Papst Bonifaz IX. am 18. August 1395 einen Ablaß an allen Tagen, an denen das Bild geöffnet war (vgl. Wolf 1990, 227 und 307, Anm. 90). Als erstes Beispiel dafür, daß ein Ablaß an eine Bildreliquie gebunden wird, gilt die *vera icon* (Veronikabild) des Petersdoms. Nach einem als Wunder angesehenen Vorfall bei einer Prozession mit dem Bild gewährte Papst Innozenz III. 1216 für ein Gebet vor diesem Bild einen Ablaß von zehn Tagen (Belting 1990, 201; Wolf 1990, 227). Zum Veronikabild außerdem Dobschütz 1899, 224-227 und 294*. Paulus, für den der Ablaß von 1216 „nicht genügend bezeugt“ (Bd.1, 1922, 176) ist, erwähnt einen Ablaß von einem Jahr, den Innozenz III. 1208 für die Teilnahme an der Prozession gewährt hat, bei der jedes Jahr das Bild der Veronika vom Petersdom nach S. Spirito in Sassia getragen wurde (Paulus, Bd. 2, 1922, 234). In den späteren Pilgerführern gibt es häufig Hinweise auf Ablaßverleihungen, die schon in die Zeit von Gregor dem Großen zurückreichen sollen. Ablässe für die Verehrung von Bildern waren ziemlich häufig, für die Verehrung von Reliquien waren sie allerdings noch weit zahlreicher (vgl. Paulus, Bd. 3, 1923, 431).

ist. Solcher Ablaß währt von diesem Tag an bis acht Tag nach Ostern, da wird er wiederumb zugesperrt und verschlossen.“²⁰

Zur Inszenierung des Gnadenbildes gehörte auch seine zeitweise *Abwesenheit*: Es zeichnete sich dadurch aus, daß es nur zu bestimmten Zeiten sichtbar war. Aber auch wenn es nicht sichtbar war, kamen laut Capgrave samstags viele Pilger zum Bild von S. Maria del Popolo.²¹

Vorzeigen oder zeremonielle Enthüllung waren ein wichtiger Bestandteil des Bilder- und Reliquienkultes. In einer Verordnung von 1434 zum Bild des Or' San Michele in Florenz wird dies folgendermaßen begründet: Das, was heilig und erhaben ist, verliert diese Aura leicht, wenn es zum vertrauten und alltäglichen Anblick wird. „Res sacrae deoque dicatae raritate ipsa videndi commendari maiorique in reverentia habere solent.“²²

Die Sichtbarkeit des Bildes spielte auch eine Rolle in den Legenden. Die heilige Francesca Romana vernimmt die Stimme der Madonna von Aracoeli, obwohl das Bild verschlossen ist. Der Vorhang selbst kann Anlaß für ein Wunder sein, indem er sich von allein hebt, wie es die Legende der Blachernenkirche in Konstantinopel erzählt.²³ In Rom überliefert Bombelli die Legende - allerdings als einmaligen Vorfall - für das Bild von S. Maria in Cosmedin: An Pfingsten 1672 öffnete sich das Bild von selbst, weil es aus Nachlässigkeit nicht wie normalerweise an Feiertagen geöffnet worden war.²⁴

Meist war das Bild mit Flügeln (*sportelli*) aus Holz oder Metall verschließbar, die mit Darstellungen versehen waren. Die Flügel sind allerdings fast alle in den letzten Jahrzehnten entfernt worden, eine Ausnahme ist das Bild in S. Maria Nuova. Vor Ort sind ansonsten lediglich die Scharniere zu ihrer Befestigung übriggeblieben. Die „Öffnung“ der Ikone von S. Maria in Aracoeli geschah auf andere, effektvollere Weise: Dort konnte mittels einer Winde eine Tafel vor dem Bild heruntergelassen werden, was die Erscheinung des Bildes ans Wunderbare grenzen ließ.²⁵

²⁰ Rabus Hg. 1925, 83.

²¹ Capgrave Hg. 1995, 204.

²² Zit. nach Trexler 1972, 17, Anm. 33 (Archivio di Stato Firenze, Provvioni 125, fol. 207rv vom 17. Februar 1434). Ein Vorbild dafür gab es schon in den Vorschriften für die Herstellung der Tempelvorhänge, die Mose von Gott erhielt (Ex. 26,1-4 und 31-35).

²³ Belting 1990, 209f und Anhang, Text 13 und 15.

²⁴ Crescimbeni 1715, 152 zitiert aus den im Archiv des Kapitels vorhandenen zeitgenössischen Quellen: „[...] aprirsi con grandissimo impeto li due sportelli ferrati con naticchie, & zeppi avanti la Madonna Santissima della nostra Chiesa con buttar abasso con grand'impeto un vaso di cristallo, che si teneva avanti la suddetta Imagine con fiori“, es folgt eine Liste mit den Namen der Augenzeugen. Auch das Bild von S. Sisto soll sich 1527 von allein geöffnet haben, was die eingedrungenen Soldaten in die Flucht trieb (Torrigo 1641, 71).

²⁵ Interesse für spektakuläre Mittel zur Öffnung eines Bildes zeigte sich auch im Quattrocento, was aus einer Zahlung von 10 *carlini* an den Sakristan von S.

Eine wichtige Rolle spielt auch der Schlüssel zum Öffnen des Bildes, um dessen Besitz es zu Streitigkeiten kommen konnte.²⁶ Der Schlüssel wird in der Schenkungsurkunde des Bildes von S. Agostino erwähnt: Er sollte im Besitz der Familie des Schenkenden bleiben, die sich mit dem Besitzrecht für den Schlüssel auch Einfluß auf das Bild sichert.²⁷

d) *Votivgabe*

Ein äußerer Akt der Verehrung eines Mariengnadenbildes konnte in der Stiftung einer *Votivgabe* bestehen. Dabei handelte es sich um Gegenstände, die Maria meist nach einem Gelübde (*ex voto*) als Dank für eine Gebetserhörung geopfert wurden. „Geopfert wurden Kerzen, Geräte für den kirchlichen Gebrauch, silberne Herzen, wächserne Nachbildungen von geheilten Körperteilen. Seit dem 15. Jahrhundert gab es die *Votivtafeln*, auf denen häufig das wunderbare Ereignis abgebildet war.“²⁸

Die *Votivgaben* dokumentierten die Gebetserhörungen und damit auch die besondere Wirksamkeit des jeweiligen Mariengnadenbildes. Sie konnten Bestandteil seiner Inszenierung sein. Die für das Bild erbaute Kirche oder sein Altar konnte eine *Votivgabe* sein, wie zum Beispiel in S. Maria della Pace: Die Kirche selbst wurde von Papst Sixtus IV. als Dank für einen Friedensschluß erbaut. Der Altar für das wundertätige Bild ist die Stiftung seines Nachfolgers Innozenz VIII., mit dem er laut Inschrift für die Wiederherstellung seiner Gesundheit danken wollte. Zum anderen gab es auch die *Votivgaben*, die um das Bild herum aufgehängt waren. Zur *Madonna della Colonna* im Petersdom, die sich in der alten Peterskirche an der dritten Säule rechts befand, bemerkt Raffaele Sindone in seinem *Elenco storico*: „Una chiara testimonianza di prodigi che con ricorrere a questa Immagine ricevevano i Fedeli, rilevasi dalla moltitudine de' voti appesi all'Altare, quali, giusta l'assertiva di un'Inventario fattone nel 1581, erano numerosissimi.“²⁹

Maria Maggiore ersichtlich wird, der 1496 eine Konstruktion erfunden hat „che se apriva l'immagine de dicta ecclesia senza toccare“ (ASV, Gonfalone, reg. 159, fol. 55; veröff. in Esposito 1983, 321). Vgl. auch Valtieri 1984, 66 zu S. Lorenzo in Damaso: Dort konnte eine Kupfertafel, die mit einer Reproduktion des Gnadenbildes versehen war, mittels einer Winde von einem Gang aus bewegt werden.

²⁶ Cavallaro 1984, 341 zu S. Maria in Aracoeli.

²⁷ Breccia Fratadocchi 1979, 148, Dokument 17a.

²⁸ Schauerte 1965, 897. Eine der berühmtesten *Votivtafeln* ist wahrscheinlich Raffaels *Madonna di Foligno*.

²⁹ Sindone 1756, 20 oder vgl. auch die „molti voti appesi intorno alla Santa Immagine“ in S. Spirito in Sassia (ebd., 30).

1.2 Der Begriff der Inszenierung

Mit dem Begriff der Inszenierung ist die Präsentation des Bildes mit den Mitteln einer Kunst gemeint, die nicht zeitgenössisch zur Entstehung des Gnadenbildes ist. Dabei kann es sich um eine ganze Kirche handeln, eine Kapelle oder auch nur eine Nische in der Wand, die den Rahmen oder das Gehäuse für das Gnadenbild abgibt. Malerei, Skulptur und Architektur sind aus dieser Sicht auch Teil der Verehrungsgeschichte eines Bildes und seines Prototyps (in diesem Fall Maria). Die Inszenierung kann durch verschiedene Faktoren beeinflusst werden. Dazu gehören die überlieferte Legende ebenso wie die politische oder anderweitige Instrumentalisierung des Bildes durch den oder die Besitzer. Der Künstler erhält den Auftrag, einen Rahmen für ein bestimmtes Bild zu schaffen; dessen Formen und Inhalte sollen untersucht werden.

Eine gewisse Skepsis gegenüber dem Begriff der Inszenierung ist angebracht: Er trifft eigentlich nur zu, wenn der Rahmen in keinem Größen- oder Maßverhältnis zum Bild steht, wie zum Beispiel in S. Maria in Portico, wo der Rahmen des kleinen Bildes die gesamte Apsiswand ausfüllt. Die Anbringung auf einem Altar an sich wäre wohl eher als Präsentation zu bezeichnen. Da der Begriff der Inszenierung sich aber durchgesetzt hat, wird er in der vorliegenden Dissertation verwendet.³⁰

Die Dissertation beschränkt sich bei den Analysen auf die unmittelbare Umgebung der Bilder. Es handelt sich immer um die Übertragung des Bildes in ein neues Altarretabel, dessen Aufbau verschiedene Formen haben kann. Häufig geschah die Translatio in einer feierlichen Prozession, wobei man für die Teilnahme einen besonderen Ablauf gewinnen konnte.

2 Forschungsstand

Das Phänomen des als wundertätig verehrten Bildes und seine Inszenierung haben noch wenig Beachtung in der kunsthistorischen Forschung gefunden. Als Gegenstand der Kultur- und Religionsgeschichte taucht das Thema schon bei Jakob Burckhardt auf. Er bemerkt in seiner 1860 veröffentlichten *Kultur der Renaissance in Italien* im sechsten Abschnitt, der von Sitte und Religion handelt: „Allein diesem [d.h. „dem Norden mit seinen Kathedralen, die Unser Frauen gewidmet sind“, ebd.] gegenüber macht sich in Italien eine ungemein viel größere Anzahl von wundertätigen Marienbildern geltend, mit einer unaufhörlichen Intervention in das tägliche Leben. Jede Stadt besitzt ihrer eine ganze Reihe, von den uralten oder für uralte geltenden *Malereien des St. Lucas* bis zu

³⁰ Auch Wolf 1991-92, 285 benutzt „künstlerische Präsentation oder Inszenierung“ gleichgesetzt.

den Arbeiten von Zeitgenossen, welche die Mirakel ihrer Bilder nicht selten noch erleben konnten. Das Kunstwerk ist hier gar nicht so harmlos wie Battista Mantovano³¹ glaubt; es gewinnt je nach Umständen plötzlich eine magische Gewalt. Das populäre Wunderbedürfnis, zumal der Frauen, mag dabei vollständig gestillt worden sein [...].³²

Das wundertätige Bild selbst und sein historisches Umfeld fanden eher Interesse bei Theologen, Religionssoziologen, Volkskundlern und Historikern.

Etwas *nüchterner* als Burckhardt sieht z. B. Robert W. Scribner das Phänomen im historischen Kontext einer Zeit, die [mehr oder weniger] fest an die Macht der göttlichen Intervention in menschliche Angelegenheiten glaubte.³³

Aus der Sicht des Kunsthistorikers gibt es nur vereinzelte Bemerkungen.

Das Buch von Hellmut Hager über die *Anfänge des italienischen Altarbildes* enthält immer wieder Hinweise auf die Verehrungsgeschichte römischer Ikonen im Spätmittelalter und darüber hinaus.³⁴

Man wird auf das Phänomen aufmerksam, wenn bestimmte Aspekte der Kunst des 16. bzw. 17. Jahrhunderts untersucht werden: In der Dissertation von Renate Jürgens über die *Entwicklung des Barockaltars in Rom* stößt die Autorin bei der Ableitung des Motivs der von Engeln getragenen Altarbilder auf die kleinformatigen Marienbilder. Sie versteht das Motiv allerdings als spezifisch barock, ohne auf seine Vorgeschichte einzugehen.

Martin Warnke geht in seiner Arbeit über die *Entstehung der Italienischen Bildtabernakel* [so nennt er ein Altarbild, das in sich ein Gnadenbild aufnimmt] auf das Thema des Gnadenbildes und seiner Inszenierung ein. Das einzige von ihm erwähnte römische Beispiel ist die Madonna della Vallicella.³⁵

Es gibt einige wenige Einzeluntersuchungen zur Inszenierung bestimmter Gnadenbilder in diesem Zeitraum.³⁶ Unter dem Aspekt des Bilderkultes greift Gerhard Wolf das Thema in bezug zur kultischen Aktivierung der Ikone von S. Maria Maggiore im Zeitraum von 1150-1300 auf, wobei er sich vor

³¹ Der humanistisch gebildete Karmelit lebte 1448-1516 und wurde seliggesprochen. Vgl. Enciclopedia cattolica, Bd. 11, Florenz 1953, 1082, s.v. Battista Spagnuolo.

³² Burckhardt 1960, 523f. (Der Kommentar verrät mehr über die Einschätzung eines Historikers aus dem 19. Jahrhundert als etwas über das Phänomen vor seinem historischen Hintergrund auszusagen, wo diese Art von Bildern nicht nur für *wundersüchtige Frauen* eine Rolle spielen.)

³³ Scribner 1996, 476. Vgl. dazu auch Wolf 1990, 13.

³⁴ Hager 1962.

³⁵ Warnke 1968.

³⁶ Vgl. Ostrow 1987, Ostrow 1996. Friedel 1978 in seinem Aufsatz zur Cappella Altoms in S. Maria in Trastevere analysiert die Freskenausmalung, aber ohne näher auf den Altar und sein wundertätiges Bild einzugehen.

allem auf Schriftquellen stützt.³⁷ Hans Belting verfolgt das Thema *Bild und Kult* von den Anfängen bis zur katholischen Reform. Auch bei ihm bildet die Stadt Rom einen Schwerpunkt.³⁸ Beide Autoren geben allerdings nur einen kurzen Ausblick auf den Zeitraum, der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sein soll.³⁹

Manchmal finden die Gnadenbilder Erwähnung in Zusammenhang mit bestimmten Künstlern oder Bauwerken, wobei der Blickwinkel meist so ausgerichtet ist, daß das Gnadenbild - manchmal verblüffenderweise - total übersehen wird, wie zum Beispiel in der Cappella Grifoni in S. Marcello.

Die Hinweise auf andere römische Beispiele in Einzelanalysen beschränken sich (gezwungenermaßen) auf eine listenartige Aufzählung ohne Anspruch auf Vollständigkeit.⁴⁰ Am ausführlichsten hat sich in dieser Hinsicht Steven Ostrow geäußert. In seiner Dissertation zur Cappella Sistina in S. Maria Maggiore behandelt er unter dem Aspekt der Bilderverehrung auch kurz Marienbilder, die im Zeitraum von 1575 bis 1625 ein neues „setting“ erhalten haben.⁴¹ In der stark erweiterten Buchausgabe von 1996, die auch die Cappella Paolina miteinbezieht, gibt es ein Kapitel über „The Typology and Source of the Altar Tabernacle“, in dem er zwei Typen unterscheidet: das architektonische Tabernakel und das Bildtabernakel.⁴²

Die Ergebnisse von Belting und Wolf zusammenfassend stellt sich die Geschichte der Verehrung und Inszenierung von Marienbildern in Rom folgendermaßen dar: „In Rom existieren seit der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts Marienkirchen, in denen sich schon vor der Zeit um 600 Marienbilder nachweisen lassen.“⁴³ Den schriftlichen Zeugnissen kann man entnehmen, daß die Ikone an Festtagen in einer Prozession umhergetragen wurde. Letzteres geschah häufig auch in besonderen Notsituationen. Diese Art der Verehrung behielt man im 15. und 16. Jahrhundert bei, es gab immer wieder Prozessionen mit den Marienbildern aus Anlaß eines Festes oder einer Notsituation wie der Pest oder der Bedrohung durch die Türken. Erst Anfang des 17. Jahrhunderts ging man dazu über, die Ikonen unbeweglich zu inszenieren (S. Maria Maggiore).

Im Mittelalter wurde die Ikone nur kurzzeitig auf dem Altar aufgestellt. Das Verhältnis der Ikonen zum Altar war „additiv

³⁷ Wolf 1990.

³⁸ Belting 1990, u.a. Kapitel 15.

³⁹ Belting 1990, 538-545 und Wolf 1990, 247-249.

⁴⁰ Zum Beispiel in den Untersuchungen von Friedel 1978, 92 oder Krick 1996, 195f.

⁴¹ Ostrow 1987, 45-52.

⁴² Ostrow 1996, 151-158.

⁴³ Belting 1990, 77. Die frühen Marienkirchen sind S. Maria Antiqua, S. Maria Maggiore und S. Maria in Trastevere.

(=bewegliche Tafeln). Die meist mit ihnen verbundene Lukaslegende sowie der Glaube an Wunder, die sich vor den Bildern ereignet haben sollen, sind die Beweggründe dafür, daß man sie häufig wie Reliquien verehrt und im Mittelalter gleich diesen in Ziborienschreinen einschließt⁴⁴, von denen allerdings keiner erhalten ist. In anderen Fällen konnte das Bild einfach über dem Altar an der Wand aufgehängt sein (Pantheon⁴⁵) oder auf einem einfachen Holzgerüst hinter dem Altar stehen (SS. Cosma e Damiano⁴⁶).

Gerhard Wolf bemerkt zur römischen Situation: „Faßt man Rom seit dem 13. Jahrhundert ins Auge, so lassen sich zwei Hauptlösungen für die Inszenierung heiliger Bilder ausmachen: Zum einen das Ziborium, vorherrschend bis ins 15. Jahrhundert und zum anderen Hochaltaraufbauten und Kapellen vor allem der posttridentinischen Zeit.“⁴⁷ In der Anmerkung weist er auf das vortridentinische Beispiel von S. Maria del Popolo hin und fügt hinzu: „Es bleibt jedoch bemerkenswert, daß ab etwa 1560 eine größere Anzahl römischer Madonnen neu auf Hochaltären oder in Kapellen inszeniert wird.“⁴⁸ Eine Gesamtdarstellung zu diesem Phänomen gibt es nicht; mit der vorliegenden Arbeit soll der Anfang gemacht werden, diese Lücke zu schließen.

⁴⁴ Hager 1962, 54. Zur Aufbewahrung des Bildes im 14. und 15. Jahrhundert vgl. außerdem Wolf 1990, 223-227; Claussen 1987, 218 und 2000, 229-249 (in Rom in chronologischer Reihenfolge S. Alessio, S. Maria Nuova, S. Maria Maggiore, S. Maria in Portico, S. Maria in Aracoeli; nicht gesichert sind Pantheon, Popolo, Campomarzo, Sisto). Die 1987 angekündigte Veröffentlichung eines Vortragsmanuskripts mit dem Titel *Tresor und Monstranz. Die Bergung und Inszenierung römischer Reliquien bis zu Bernini* ist allerdings unterblieben.

⁴⁵ Darauf deutet die Angabe „Imago Bmę Virginis que affixa est ad altare Sti. Nicolai“ im Visitationsbericht von 1593 (BAV, Pantheon II-12, fol. 24r) hin.

⁴⁶ Vgl. die Rekonstruktion bei Hager 1962, Abb. 249.

⁴⁷ Wolf 1991/1992, 285.

⁴⁸ Wolf 1991/1992, 285.

II Das Bild in den Libri Indulgentiarum und den Beschreibungen der Stadt Rom

Die Mariengnadenbilder, die in den römischen Kirchen aufbewahrt und verehrt wurden, fanden auch in den Pilgerführern und Rombeschreibungen Erwähnung.⁴⁹ Enthält eine Kirche ein wundertätiges Marienbild, ist der Ablass höher, besonders zu den Zeiten, in denen das Bild sichtbar ist. Deshalb verzeichnen diese Texte einen Teil der Bilder und enthalten auch Hinweise auf solche, die heute zerstört sind oder im Barock neu inszeniert wurden.

1 Handschriften

Den frühesten Hinweis auf ein besonderes Bild enthält das Salzburger Itinerar, dessen erste Redaktion in das zweite Jahrzehnt des 7. Jahrhunderts zurückreicht. Es erwähnt in der Kirche von S. Maria in Trastevere eine „imago Sanctae Mariae quae per se facta est“.⁵⁰

Die Handschriften der *Libri Indulgentiarum* verzeichnen die Kirchen Roms mit ihren Reliquien und Ablässen. Sie geben die mündliche oder schriftliche Propaganda der römischen Kirchen wieder. Anfangs wurden sie wohl von auswärtigen Rombesuchern zusammengestellt. Sie bieten aber keinen einheitlichen Text. Umfang und Inhalt variieren erheblich entsprechend dem Interesse und dem Besuchsprogramm des „Ablasssammlers“. Es gibt kürzere und längere Fassungen. Sie sind bisher kaum untersucht und nur exemplarisch ediert. Erst der frühe Buchdruck kanalisierte die Überlieferung.⁵¹

Die frühesten Indulgentiae-Handschriften reichen in das 12. Jahrhundert zurück; eine breitere Überlieferung setzte im 14. Jahrhundert ein, der Schwerpunkt liegt im 15. Jahrhundert.⁵²

Sie verzeichnen je nach Ausgabe die sieben Hauptkirchen und eine oder bis zu 150 weitere kleinere Kirchen.⁵³ Das Incipit der am weitesten verbreiteten lateinischen Fassung lautet: „Sanctus Silvester scribit in cronica sua quod fuerunt MCCCCCV ecclesie, quarum maior pars est destructa, inter quas sunt VII principaliores“. In der deutschen Übersetzung: „Sanctus Silvester schreibt in seiner cronica, das zu Rom sint gewesen M und CCCCC und V kirchen, der sint vil zerbrochen. Aus den kirchen haben die heiligen veter und pebst erwelet VII haubtkirchen“.⁵⁴

⁴⁹ Vgl. auch die Texte der Guide und die Tabellen im Anhang.

⁵⁰ Andalaro 1972/1973, 141.

⁵¹ Vgl. Schimmelpfennig 1988, 644-647 und Miedema 1996, 14.

⁵² Miedema 1996, 22-23.

⁵³ Miedema 1996, 14.

⁵⁴ Miedema 1996, 15.

Die Informationen zu den einzelnen Kirchen können mehr oder weniger ausführlich sein. In der kürzesten Form wird das Bild nach Art der Indulgenzlisten nur mit der Höhe des Ablasses erwähnt, was eigentlich nur bei Lukasbildern geschieht.⁵⁵ Darüberhinaus gibt es manchmal eine recht ausführliche Erzählung über die Geschichte des Bildes, seine Entstehung, Herkunft, seine Wunder: Es hat gesprochen, geblutet, eine Pestepidemie beendet usw. Nur selten erfährt man etwas über die künstlerische Inszenierung, das heißt über die Information hinaus, daß sich das Bild in der Kirche befindet, auch etwas über den Ort: über einem Altar, in einem „tabernaculo“.

Die zweite Gattung, die Pilgerberichte, wurden auf der Grundlage der *Libri Indulgentiarum* verfaßt und geben als weitere Quellen häufig die mündliche Überlieferung an („si dice“), daneben auch Inschriften, die in Stein gemeißelt oder auf Holztafeln oder Pergament in der Nähe des Bildes angebracht waren („tabulae“). Im übrigen bezogen auch die *Libri Indulgentiarum* ihre Informationen aus diesen Quellen.

Es wurden drei Indulgentiae-Handschriften des 14. Jahrhunderts ausgewertet. Die zwei bei Hülsen veröffentlichten Handschriften⁵⁶ werden in das 14. Jahrhundert datiert. In der St. Galler Handschrift wird nur das Lukasbild von S. Maria in Aracoeli erwähnt, mit der auch in den späteren Führern üblichen Bemerkung, daß hier die Madonna so dargestellt sei, wie sie unter dem Kreuz ausgesehen habe.

Die Indulgentiae-Handschrift aus der Bayerischen Staatsbibliothek (CIm 14630) erwähnt fünf Bilder, die vier bekanntesten, da in den Führern am häufigsten erwähnten Bilder von S. Maria in Aracoeli, S. Maria Nuova, S. Maria del Popolo und S. Maria in Porticu; dazu ein weiteres in S. Maria in Molendis, das von Engeln gebracht worden sei und viele Wunder wirke. Bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts (Muffel, Planck, Indulgentiae 1509 und 1513) wird das Bild in diese Kapelle lokalisiert, danach wird die Geschichte bei der Kirche S. Giovanni in Isola erzählt. Von den fünf Bildern wurden zwei von

⁵⁵ Als Beispiele seien genannt Parthey 1869, 60; Capgrave Hg. 1995, 121 und Muffel Hg. 1999, 108.

⁵⁶ Stiftsbibliothek St. Gallen 1093, Ende 14. Jahrhundert und München, Bayerische Staatsbibliothek, CIm 14630, 14. Jahrhundert Die Handschriften sind veröffentlicht bei Hülsen 1975, 137-156. Hülsen wertet insgesamt 6 Codices aus. Die Nachrichten, die die Bilder betreffen finden sich alle in Codex M, der Handschrift der Münchner Staatsbibliothek. Im *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis* von 1876 (unveränderter Nachdruck 1968) und bei Miedema 1996, 56 wird der Codex ins 14. Jahrhundert datiert, Hülsen datiert ihn dagegen in das 15. Jahrhundert. In den anderen Codices werden keine Bilder erwähnt, bei den einzelnen Kirchen wird nur die Höhe des Ablasses angegeben. Zwei weitere Handschriften des 14. Jahrhunderts erwähnen kein Marienbild: Leopold von Wien und der von Schimmelpfennig 1988, 649-658 veröffentlichte Rotulus aus der Stuttgarter Landesbibliothek (Cod.hist.fol. 459), der um 1360 geschrieben wurde.

Engeln gebracht, die anderen drei hat der heilige Lukas gemalt. Die Geschichte der Bilder von Aracoeli, Popolo und Portico wird ausführlich erzählt, auf das Lukasbild von S. Maria Nuova wird nur kurz hingewiesen mit der Bemerkung, daß hier die Muttergottes so abgebildet sei, wie sie bei der Darstellung im Tempel ausgesehen habe.

S. Maria in Aracoeli gehört sicher zu den berühmtesten Bildern und wird außer bei Capgrave in allen untersuchten Führern erwähnt. In der Kirche lokalisierte man den Ort, an dem Kaiser Octavianus die Vision einer Jungfrau über einem Altar zuteil geworden sei. Der Kaiser habe danach den allerersten Marienaltar überhaupt errichtet. Bevor das Bild erwähnt wird, wird diese Geschichte erzählt. In der Handschrift folgt danach noch die Erzählung der Pestprozession von Papst Gregor dem Großen, bei der nach dieser Version das Bild von Aracoeli mitgeführt worden sein soll. Auch in S. Maria del Popolo beginnt die Geschichte des Ortes mit einem Kaiser: Kaiser Nero, dessen Grab sich an dieser Stelle befunden haben soll. Es gibt wie bei S. Maria in Aracoeli, bevor das Bild an diesem Ort eine Rolle spielt, eine Marienerscheinung und jemanden, der einen Altar errichtet, in diesem Fall Papst Paschalis. Das Bild hat ebenfalls eine pestvertreibende Wirkung, was sich hier auf die Dämonen bezieht, die im Text „peste“ genannt werden. Die Erzählung zu dem Bild von S. Maria in Portico hält sich genau an den Text der „Pergamena“: Das Bild wurde von Engeln in das Haus einer frommen Römerin namens Galla gebracht. Auch dieses Bild wurde bei Pestprozessionen „aktiviert“.

Die Handschrift in der Biblioteca Vaticana⁵⁷ enthält als einzige eine Datumsangabe: das Jahr 1375. Der Text erwähnt 8 Bilder, unter ihnen ein Lukasbild im Petersdom „in modum et staturam“, d.h. nach der Art und den Maßen der von Lukas gemalten Bilder, weitere Lukasbilder in S. Maria Maggiore (ein Teil des Bildes ist allerdings nicht von Menschenhand gemalt), S. Maria Nuova, S. Sisto und in der „Capella supra Spiritum sanctum“. Letzteres wird später nicht mehr erwähnt, bei den Bildern von S. Maria Nuova und S. Sisto wird die Geschichte erzählt, die auch in den späteren Pilgerführern berichtet wird: Die Gesichter der Muttergottes und des Jesuskindes auf dem Bild von S. Maria Nuova blieben bei einem Brand wunderbarerweise erhalten, das Bild von S. Sisto kehrte entgegen den Absichten des Papstes wieder zu den Schwestern in der Kirche S. Maria in Tempulo zurück. Das Bild von S. Maria in Aracoeli sei „divinitus depicta“ und zeige die weinende Muttergottes unter dem Kreuz. Ein Bild über einer Tür in S. Maria in Trastevere soll zu den Römern gesprochen haben. Das Marienbild einer weiteren Kapelle hat eine

⁵⁷ BAV, Vat. lat. 4265, fol. 215r-216r, 1375. Der Text der Handschrift ist veröffentlicht bei Parthey 1869, 47-61 und Weißthanner 1953, 59-64.

besondere Geschichte, die erzählt wird: S. Maria de Anulo. Hier wird eine andere Geschichte als bei Capgrave erzählt, aber es geht auch um eine Kapelle am Lateran-Baptisterium mit einem Marienbild, das etwas mit einem Ring zu tun hat: In diesem Fall hat sich das Bild den Ring, den eine Frau einst geopfert hat, selbst angezogen. Die Geschichte taucht in späterer Zeit nicht mehr auf - ein (anderes?) Marienbild erhält im 16. Jahrhundert in der am Lateran-Baptisterium gelegenen Kapelle S. Venanzio neue Bedeutung.

1.1. Pilgerberichte

Von den untersuchten Pilgerberichten aus dem 15. Jahrhundert sind zwei im Hinblick auf die Bilder nicht besonders ergiebig: Die einzige Bemerkung bei Ruccellai 1450 betrifft das Bild von S. Maria Maggiore.⁵⁸ Arnold von Harff erwähnt außerdem noch kurz S. Alessio, S. Maria del Popolo und S. Maria in Aracoeli. Er hat noch mehr Lukasbilder gesehen, aber er will sich und dem Leser die Mühe ersparen, sie einzeln aufzuzählen.⁵⁹ Capgrave und Muffel befassen sich dagegen ausführlicher mit den Gnadenbildern.

a) Capgrave

John Capgrave war Augustinereremit und 1449 beim Generalkapitel des Ordens in Rom. *Ye Solace of pilgrims* entstand zwischen 1447 und 1452.

Capgrave erwähnt zehn Bilder, darunter drei Lukasbilder: S. Maria Maggiore, S. Maria del Popolo, S. Sisto. Lediglich die Geschichte des Bildes von S. Maria del Popolo wird ausführlich berichtet; es handelt sich ja auch um das Bild, das im Besitz seines Ordens ist. Die beiden anderen werden nur in der Art der Aufzählungen in den Indulgentiae genannt.

Es gibt drei weitere Bilder, deren Geschichte ausführlich erzählt wird.

Eine Kapelle mit einem Marienbild am Lateranbaptisterium taucht sonst nur noch in den von Parthey ausgewerteten Quellen auf, später nicht mehr. Capgrave berichtet von dem Brauch, dem Bild vor allem Ringe aus Silber oder Gold zu spenden, daher stamme auch der Name des Bildes: S. Maria de anulo. Die Geschichte davon, wie es zu diesem Brauch kam, stehe auf einem Stein geschrieben: eine eher volkstümliche Geschichte über Liebe, einen untreuen, aber eifersüchtigen Ehemann, schwarze Magie und eine fromme Ehefrau, deren

⁵⁸ Hg. Marcotti 1881, 569.

⁵⁹ Vgl. Harff, Hg. 1860, 17 zu S. Maria Maggiore: „Item off der lyncker sijden des koirs altaers is vnser lieuver vruuwen beylde dat sijnt Lucas gemaelt hait, der ich ouch gar vil gesien hane“, aber: „Item bynnen Rom sijnt noch vil ander kirchen myt / vil heyltoms, groiss aefflais ind genaide, die mir hie yetzont zo lanck vallen zo schriuen [...]“ (Harff, Hg. 1860, 30-31).

Unschuld aufgrund eines durch das Marienbild bewirkten Wunders bewiesen wird.

Das Bild von S. Maria Imperatrice wird bei Capgrave zum ersten Mal in den untersuchten Führern erwähnt und taucht danach in allen Führern - außer bei Brewyn - auf. Das Bild ist berühmt, weil es mit einem Papst gesprochen hat: bei Capgrave ist es Papst Coelestin V., seit dem *Libro Indulgentiarum* von 1509 nennen alle untersuchten Guiden - mit Ausnahme von Fra Mariano – Papst Gregor den Großen. Das Bild habe sich beim Papst darüber beschwert, daß er vergaß, es zu grüßen, wie es sonst seine Gewohnheit war, worauf er dies nachgeholt und einen Ablass verliehen habe.

Das dritte Bild, dessen Geschichte ausführlich erzählt wird, ist das Bild von S. Maria in Porticu. Das Manuskript Capgraves ist allerdings nicht vollständig erhalten und bricht mitten in der Geschichte ab. Sie handelt von der frommen Römerin Galla, bei der das Bild während einer Mahlzeit auf wunderbare Weise erschien. In Einzelheiten gibt es Unterschiede zur späteren Überlieferung der Geschichte.

S. Maria Consolazione ist eine andere kleine Kirche in der Nähe des Kapitols. Mit „si dice che“ leitet Capgrave die Erzählung über den heiligen Bernhard ein, der hier gewöhnlich meditiert und vor dem Marienbild das Erlebnis der Milchspende gehabt haben soll (Vielleicht handelte es sich bei dem Fresko um eine *Madonna lactans?*). Capgrave schließt die Erzählung mit den Worten: „Su questa chiesa non ho trovato altre notizie.“ Mit dem später berühmt gewordenen Bild der Madonna della Consolazione, das sich auch in der Nähe des Kapitols befindet und dessen Verehrung durch das Wunder vom 26.6.1470 außerordentlich ansteigt, dürfte das bei Capgrave erwähnte Bild nichts zu tun haben. Er ist auch der einzige, der die Episode aus dem Leben des heiligen Bernhard hierhin lokalisiert.

Bei der Beschreibung des Petersdomes im ersten Teil seines Pilgerführers macht Capgrave anhand von Gervasius einen Exkurs über Christusbilder. Bei der Nennung des Petersdoms im zweiten Teil dagegen, der die Stationskirchen behandelt, weist er auf drei Marienbilder hin, deren Geschichte er kurz erzählt. Zwei dieser Bilder, die Madonna della Bocciata und die Madonna delle Febbre, sind auch in späterer Zeit verehrt worden, haben beim Neubau des Petersdomes ihren Ort gewechselt und befinden sich heute in den Grotten (Bocciata) bzw. im Museum des Petersdoms (Febbre). Das Bild der Bocciata wurde der Überlieferung nach durch einen Steinwurf verletzt, der zur Folge hatte, daß das Bild zu bluten begann. Muffel datiert das Ereignis in das Jahr 1440. In den Guiden des 16. Jahrhunderts wird das Bild nicht mehr erwähnt, erst wieder bei Panciroli.

Das zweite Bild, die Madonna della Febbre, befand sich in der Andreas-Rotunde und wirkte besonders Wunder an denen, die Fieber hatten.

Das dritte Bild im Petersdom wird außer bei Capgrave nur noch bei Muffel erwähnt, der auch in der Mitte des 15. Jahrhunderts schreibt. Es handelt sich um ein Bild an einer Wand, das „con indignazione“⁶⁰ (Capgrave) seinen Ort wechselte, als man vor ihm den Strick befestigte, mit dem sich Judas erhängt hatte.

b) Muffel

Nikolaus Muffel war ein Nürnberger Patrizier, der 1452 die Reichskleinodien für die Kaiserkrönung Friedrichs III. nach Rom gebracht hat und sich ca. einen Monat in Rom aufhielt.⁶¹ In dieser Zeit hat er, wie er in seiner Einleitung sagt, die Gebäude Roms und ihre Geschichte selbst erforscht. Dabei ist er sich bewußt, daß „an zweifel gar vil sach und stet noch do sind, wo ich nye hin kam, davon ich dan nichts han geschriben“.⁶² Für Muffel war Rom vor allem „die Stadt der Märtyrer, in der die zahlreichsten Heiligen ruhen, wo die hilfreichsten Ablässe zu gewinnen“ waren.⁶³ „Als Großbürger kalkulierte er mitunter sogar den Goldwert der erworbenen Ablässe: Wenn er nicht mit dem Kaiser in Rom gewesen wäre, *het mich der selbig ablas ob 1400 gulden kost*“.⁶⁴

Der Text ist aufgeteilt in die sieben Hauptkirchen, danach folgen die Stationskirchen.

Insgesamt erwähnt Muffel 17 Bilder, darunter sechs Lukasbilder. Zwei wundertätige Bilder befinden sich nicht in einer Kirche: eines bei S. Croce an einem zugemauerten Tor und das andere bei S. Maria delle Grazie. Der Petersdom mit fünf Bildern steht zahlenmäßig bei den Hauptkirchen an erster Stelle, mit Abstand vor S. Maria Maggiore und dem Lateran-Baptisterium mit jeweils einem Bild.

Sechs Bilder sind erwähnenswert aufgrund der Tatsache, daß sie der heilige Lukas gemalt hat: S. Maria in Aracoeli, S. Maria delle Grazie, S. Maria Nuova, S. Maria Maggiore, S. Maria del Popolo, S. Sisto. Bei fünf von ihnen macht er darüber hinaus noch eine kurze Bemerkung: Die Madonna von Aracoeli „hat gar ein clein antlitz“, das Bild von S. Maria delle Grazie „thut groß zeichen“, auf dem Bild von S. Maria Maggiore hat die Madonna „die gestalt, als sy gewest ist, do si Christum empfangen hat, do ir der engel den gruß pracht“, die Madonna von S. Maria del Popolo „sol ir gleich sein“ und das Bild von S.

⁶⁰ Hg. 1995, 169.

⁶¹ Tellenbach 1979, 833; zu seinem Leben vgl. auch Muffel 1452, Hg. 1999, 13-16.

⁶² Muffel 1452, Hg. 1999, 24.

⁶³ Tellenbach 1979, 894.

⁶⁴ Tellenbach 1979, 886.

Sisto schließlich hat man „oft gen sand Johans tragen, so ist es albeggen herwyder komen“.

Die anderen Bilder sind berühmt wegen ihrer Wundertätigkeit, sie „thun grosse zeichen“: S. Maria in Molendis im allgemeinen, das Bild im Lateran-Baptisterium „foraus an den die febres haben“, wofür in den anderen Führern (und auch bei Muffel selbst) eigentlich die Madonna delle Febbre im Petersdom bekannt ist; dort ein weiteres Bild, das denen hilft, die [?, in der Handschrift fehlt das Objekt des Satzes] verloren haben.

Bei zwei Bildern, der Madonna della Bocciata im Atrium des Petersdoms und einem Bild in der Nähe von S. Maria delle Grazie, berichtet Muffel von Blutwundern, das heißt das verletzte Bild begann zu bluten.

Zwei Bilder haben zu einem Papst (zu Gregor d. Gr. das Bild im Petersdom, bei S. Maria Imperatrice heißt es nur *ein* Papst) gesprochen, in beiden Fällen erinnern sie den Papst daran, daß er vergessen habe, das Bild zu grüßen wie es seine Gewohnheit sei, worauf er auf die Knie gefallen sei und es nachgeholt bzw. eine Antiphon gedichtet habe. Ein drittes Bild (an der Mauer zwischen Lateran und S. Croce) spricht zur Verteidigung der Karthäuser. Ein Bild verändert fliegenderweise (wie bei Capgrave) seinen Ort im Petersdom. Die Geschichte des Bildes von S. Maria in Porticu erwähnt er relativ kurz in einem Satz. Es ist auch nicht von Galla die Rede, sondern von einem namenlosen frommen Bürger, der das Bild von zwei Engeln erhält. Ausführlicher berichtet er von der Beschaffenheit des Bildes: Das Bild ist einen Bogen Papier groß, „von alter arbeit“ und „in das gold geschmelzt“, das Kind ist aus Gold. Auch das Bild in der Kapelle S. Maria in Molendis wurde „gemacht von den engelen“.

Über die Inszenierung der Bilder erfährt man in diesem Führer so gut wie nichts, Muffel erwähnt lediglich, daß sich das Bild von S. Maria della Febbre und das Bild neben der Kathedra Petri auf einem Altar befinden.

c) Brewyn

Etwa zwanzig Jahre nach Muffel schreibt William Brewyn. Von den sieben erwähnten Bildern behandelt er das Bild von S. Maria in Aracoeli am ausführlichsten. Er erwähnt noch zwei weitere der üblichen Lukasbilder, nämlich S. Maria Nuova und S. Maria del Popolo, außerdem die zwei für die Pilgerberichte des Quattrocento typischen Bilder von S. Venanzio und die Madonna della Bocciata vor dem Petersdom. Dazu kommt noch ein ansonsten nicht erwähntes Bild in der Kapelle der Sancta Sanctorum. Interessant seine Bemerkung zu S. Maria del Buon Aiuto vor der Restaurierung durch Papst Sixtus IV.⁶⁵

⁶⁵ Vgl. den Katalog und den Text in Teil III.

d) *Fra Mariano*

Aus dem Jahr 1518 gibt es einen Pilgerbericht, der etwas ausführlicher ist. Er stammt von Fra Mariano da Firenze, einem Theologen und Historiker aus dem Orden der Franziskaner⁶⁶ und trägt den Titel *Itinerarium Urbis Romae*.

Von den „kanonischen“ 9 Bildern, das heißt den in den *Libri Indulgentiarum* zwischen 1489 und 1554 erwähnten, fehlen bei ihm S. Maria in Molendis und S. Maria della Consolazione. Bei S. Maria della Consolazione erwähnt er zwar wie in S. Maria del Popolo einen besonderen Marienkult, aber ohne explizit auf ein Bild hinzuweisen. Aus dem einen Lukاسبild in S. Maria in Via Lata werden bei ihm vier. Er erwähnt als einziger S. Matteo und ein Bild in S. Maria Maggiore über der Tür zur Sakristei der Kanoniker. Das Bild von S. Maria del Buon Aiuto findet nur hier und bei Brewyn Erwähnung. Nach den beiden Pilgerführern aus der Mitte des 15. Jahrhunderts weist er 1518 zum ersten Mal wieder auf die Bilder der Madonna delle Febbre im Petersdom und auf das Lukاسبild von S. Sisto hin.

e) *Rabus*

Der Münchner Hofprediger Jakob Rabus pilgerte im Jubiläumsjahr 1575 nach Rom. Mit dem Kanon der 17 Bilder der Palladio-Bearbeitung der *Cose meravigliose* hat er nur 9 gemeinsam, es fehlen bei ihm u.a. die berühmten Bilder von S. Agostino und S. Maria in Porticu. Dafür erscheint S. Maria della Pace bei ihm zum ersten Mal, ebenso wie S. Maria in Traspontina⁶⁷. Mit dem Bild in S. Venanzio, das in keinem anderen Führer als Lukاسبild aus Syrien bezeichnet wird, könnte eine Verehrung wiederbelebt worden sein, die im 14. und 15. Jahrhundert für ein Bild mit dem Namen S. Maria de Anulo belegt ist. Außerdem erwähnt er noch zwei Bilder im Petersdom, deren Namen er nicht angibt.

2 Drucke

Die ersten gedruckten Rompilgerführer erscheinen in den 1470er Jahren. Sie werden ständig erweitert.⁶⁸ Die ersten Drucke der *Libri Indulgentiarum* registrieren die neuen Ablässe sehr schnell, manchmal nach wenigen Monaten.⁶⁹

Insgesamt wurden vier lateinische Indulgentiae-Drucke (1472, 1489, 1509, 1513) ausgewertet. Der frühe Indulgentiae-Druck von 1472⁷⁰ erwähnt nur die zwei Lukاسبilder von S. Maria in Aracoeli und S. Maria Nuova.

⁶⁶ Vgl. Caggiano 1952.

⁶⁷ Auch hier ohne explizit ein Bild zu erwähnen; vgl. Rabus Hg. 1925, 122.

⁶⁸ Vgl. dazu Buccilli 1990.

⁶⁹ Buccilli 1990, 347.

⁷⁰ BAV, Ross. 1394.

Seit den 1480er Jahren lag eine lateinische Ausgabe vor, deren Text in bezug auf die Bilder von spätestens 1489 bis 1554 nicht verändert wurde. Er wurde seit 1541 unter dem Titel *Le Cose meravigliose della Città di Roma* auch ins Italienische übersetzt herausgegeben. Über 65 Jahre lang wurde dieser Romführer immer wieder aufgelegt.

Die lateinische Fassung kam 1489 bei Stephan Planck heraus, einem deutschen Drucker, der sich in Rom niedergelassen hatte. Der Text der ausgewerteten Indulgentiae von 1509 und 1513 ist identisch, der Text der Cose meravigliose von 1544 ist dessen italienische Übersetzung.

Im lateinischen Text des 1489 erschienenen Führers werden neun Mariengnadenbilder erwähnt. Eines ist vorher noch nie in den untersuchten Texten aufgetaucht, das Bild von S. Agostino. Die Ereignisse, mit denen das Bild auf sich aufmerksam gemacht hat, lagen zu diesem Zeitpunkt (1489) vier Jahre zurück: Bei einer Pestprozession hatte das Bild seine wunderwirkenden Fähigkeiten bewiesen. Zwei weitere Bilder werden hier zum ersten Mal in einen lateinischen Text eingeführt. Die einzige Erwähnung vor diesem Zeitpunkt befindet sich in dem deutschen Blockbuch von 1475. Das Bild von S. Alessio soll mit dem Hüter der Kirche von Edessa über den heiligen Alexius geredet haben. Von jetzt an taucht das Bild in allen Führern auf. Während sich der Text des Blockbuches darauf beschränkt, das Bild von S. Maria in Via Lata ohne weitere Angaben als „gar gnedig“ zu erwähnen, enthält der lateinische Text den ersten Hinweis auf das Oratorium des heiligen Lukas. Bei S. Maria della Consolazione liegen die Ereignisse 1489 schon 15 Jahre zurück, das Bild wird aber hier erst erwähnt, die Geschichte allerdings noch nicht erzählt. Planck weist auf die „multa miracola“ hin, die das Bild wirke.

Zu diesen Bildern kommen die Lukasbilder von S. Maria Nuova und S. Maria in Aracoeli, das Bild von S. Maria in Porticu mit dem üblichen Text (der mit Abstand längste Text, der die Geschichte eines Bildes in diesem Führer erzählt) und zwei weitere, die aus den Handschriften des 15. Jahrhunderts bekannt sind: S. Maria Imperatrice und die Kapelle S. Maria in Molendis, die jetzt in das „claustrum mulierum“ bei S. Giovanni in Isola lokalisiert wird und dessen Bild nicht nur übernatürlichen Ursprungs sein soll wie in früheren Handschriften, sondern mit einer weiteren Geschichte versehen wird: Das Bild wurde bei einem Tiberhochwasser nicht naß und auch die Kerze vor ihm brannte weiter.

Im gleichen Jahr (1489) kam bei Stephan Planck auch eine deutsche Ausgabe heraus, die sich auf den Text eines 1475 erschienenen Blockbuches stützt. Im Vergleich mit dem von Planck 1489 veröffentlichten Text fehlen im Blockbuch die Bilder von S. Agostino, S. Maria della Consolazione und S.

Maria Nuova. Die Texte zu den anderen Bildern wurden fast wörtlich übernommen, es gibt lediglich Umstellungen oder Auslassungen einzelner Worte. Die deutsche Ausgabe erwähnt drei Bilder mehr als die lateinische, das heißt insgesamt 12 Bilder. Es kommen die Bilder von S. Maria del Popolo, S. Maria Maggiore und die Madonna della Bocciata im Petersdom hinzu. Die beiden ersten gehören zu den fast immer erwähnten Lukasbildern: das Bild von S. Maria del Popolo mit seiner Geschichte, wogegen das Lukasbild von S. Maria Maggiore keine eigene Geschichte hat. Hier werden die Bilder, die sich in S. Maria Maggiore und im Petersdom befinden, im Textabschnitt über die sieben Hauptkirchen erwähnt, im lateinischen Text fehlen sie an dieser Stelle. In den späteren Ausgaben taucht im Text der sieben Hauptkirchen nie ein wundertätiges Bild auf, sondern erst bei der zweiten Erwähnung dieser Kirchen im Abschnitt über die Stationskirchen. Beim Petersdom wird auf das Bild der Madonna della Bocciata hingewiesen: Ein Spieler verletzt aus Wut über einen Verlust ein Bild, das zu bluten beginnt, was auch bei Muffel erwähnt wird. Das Bild wird nicht in den lateinischen Indulgentiae-Text aufgenommen und taucht erst bei Panciroli (1600) wieder in den untersuchten Führern auf.

Die Zahl der Gnadenbilder kann in den Pilgerberichten höher sein als in den gedruckten Rompilgerführern, wenn der Autor an dieser Art von Bildern interessiert ist.⁷¹

a) Palladio

Bis 1554, bis zur Neubearbeitung des Textes durch Andrea Palladio, hat man den Text der *Cose meravigliose* nicht verändert. Palladio bezieht sich in seiner 1554 herausgegebenen *Descrizione* auf die Edition der *Cose Meravigliose* von 1550.⁷² Er übernimmt die neun Marienbilder aus deren Tradition und fügt noch sechs Bilder hinzu. In die Ausgabe von 1563 wurden zwei weitere Bilder aufgenommen, das heißt die Zahl erhöht sich um acht auf 17 erwähnte Bilder, was fast einer Verdoppelung der Anzahl gleichkommt. Allerdings kürzt er einige Texte (S. Alessio, S. Maria in Porticu). Zu den neu hinzugekommenen Gnadenbildern gehören S. Maria delle Grazie, S. Maria del Popolo und S. Sisto, die auch schon bei Planck erwähnt worden sind. S. Maria dei Miracoli⁷³, S. Maria dell'Orto, S. Maria del Pianto, S. Maria in Via und S. Salvatore in Campo werden dagegen hier zum ersten Mal erwähnt, wobei die Ereignisse um das Bild von S. Maria del Pianto 1554 nur acht Jahre zurückliegen, die Begebenheiten

⁷¹ Vgl. Capgrave, der zehn Bilder und Muffel, der 1452 sogar 17 Bilder erwähnt.

⁷² Palladio 1991, Vorwort; zu den Palladio-Drucken vgl. Schudt-Pollak 1930, 26.

⁷³ Wobei er das Bild allerdings nicht erwähnt, sondern nur sagt, daß in der Kirche viele Wunder geschehen.

um das Bild von S. Salvatore in Campo liegen 1563 fünf Jahre zurück.

In den folgenden Jahren wird die Bearbeitung Palladios weiter unter dem Titel *Cose Meravigliose* herausgegeben (zum Teil auch erweitert, vgl. Fra Santi 1588), ohne den Namen Palladios zu erwähnen, zum Beispiel 1561 und 1565 in Venedig bei „Gio. Varisco e compagni“.

b) Fra Santi

Mit Fra Santi beginnt 1588 ein neuer Abschnitt in der Bearbeitung der *Cose Meravigliose*. Er bringt bedeutende neue Zusätze und Illustrationen.⁷⁴ Was die Gnadenbilder betrifft, gibt es drei Bilder, die zum ersten Mal erwähnt werden: Il Gesù, S. Giovannino und S. Maria ai Monti. Bei Il Gesù ist es die Neuinszenierung des Bildes, die nur wenige Jahre zurückliegt, bei den anderen beiden Bildern sind es die Ereignisse, die zur Verehrung des Bildes geführt haben. 14 Bilder hat Fra Santi mit Palladio gemeinsam, bei 13 von ihnen entsprechen sich auch die Texte, während er bei S. Maria del Popolo ausführlicher über die Geschichte berichtet, was vielleicht daran liegt, daß die Kirche von Papst Sixtus V. an der Stelle von S. Sebastiano zu den sieben Hauptkirchen gezählt wurde.

Zwei bei Palladio erwähnte Bilder fehlen bei ihm (S. Giovanni in Isola und S. Salvatore in Campo), dafür erwähnt er noch S. Maria della Pace und S. Maria in Traspontina.

c) Panciroli

Am Ende des untersuchten Zeitraums steht Ottavio Panciroli, bei dem sich mit der Zahl der behandelten Kirchen auch die Zahl der erwähnten Bilder verdoppelt.⁷⁵ In seinen *Tesori Nascosti* aus dem Jahr 1600 gibt es im Anhang ein alphabetisches Verzeichnis der Reliquien Roms. Unter dem Buchstaben M findet sich eine zwei Seiten lange Auflistung: *Delle sante memorie di Nostra Signora*. Da es nach der Aufnahme Marias in den Himmel keine leiblichen Überreste hier auf der Erde geben kann, handelt es sich um Haare oder die sog. Milch, einen Schleier, Gürtel, Kleidungsstücke, ein Fragment ihres Bettes und ihres Grabes. Den größten Teil der Aufzählung machen aber ihre Bilder aus. Im Text des Führers sind es 38, im Anhang 33 Bilder, die im einzelnen nicht

⁷⁴ Schudt-Pollak 1930, 204.

⁷⁵ Panciroli hat „das erste vollständige Kompendium der römischen Kirchen“ (Schudt-Pollak 1930, 99) verfaßt. Die Zahl der Kirchen steigt dabei von 141 auf 313 (Hülsen 1975, XXXVf). Die deutsche Ausgabe des 1489 von Planck herausgegebenen Führers verzeichnete schon 90 Kirchen. Bei manchen Kirchen beschränkt Panciroli sich allerdings auf den Hinweis, daß er *hier nichts wisse*, z.B. bei S. Silvestro oder S. Maria della Consolazione.

übereinstimmen. Zählt man die beide zusammen, kommt man auf insgesamt 45 Bilder.

Die wichtigen Bilder von S. Maria Maggiore und S. Maria in Aracoeli - und sechs weitere - erwähnt er nur im Anhang und nicht im Text von 1600, sondern erst 1625.

Bei einem Vergleich mit den älteren Führern fällt auf, daß eine ganze Reihe Bilder hier zum ersten Mal erwähnt werden, auch wenn die Verehrungsgeschichte der Bilder zum Teil sicher schon lange vorher begonnen hat, dazu gehören die Bilder in: S. Anna alli Funari, Bernardo alla Colonna Trajana, Cosimato, Cosma e Damiano, Lorenzo in Damaso, Maria all'Orso, Maria del Pozzo, Maria del Sole, Maria della Purità, Maria della Quercia, Maria della Scala, Maria di Costantinopoli, Maria di Loreto, Maria di Monserrato, Maria in Campo Marzio, Maria in Cosmedin, Maria in Trastevere, Maria in Vallicella, Paolo flm, Pietro in Vaticano und Salvatore alla Porta di S. Paolo.

Die Zahl der erwähnten Bilder wird im Laufe des untersuchten Zeitraums größer. In der gedruckten Ausgabe werden neun Bilder erwähnt, nach der Bearbeitung durch Palladio steigt die Zahl auf 17 an und erreicht mit Panciroli 1600 einen Höhepunkt mit 38 erwähnten Gnadenbildern.⁷⁶

Dabei spielen verschiedene Faktoren eine Rolle. Zum einen werden die Führer im allgemeinen informationsreicher, die Zunahme an Daten und aufgeführten Kirchen bringt auch einen Anstieg der erwähnten Mariengnadenbilder mit sich. Das ist eher als Hinweis auf eine Verschriftlichung der Tradition als auf eine wachsende Verehrung zu deuten. Im Höchstfall sind es zwei wirklich neue Bilder, die durch Wunder auf sich aufmerksam machen und deshalb in den Text aufgenommen werden (Palladio 1563, Fra Santi 1588). Einige Bilder allerdings tauchten in den Guiden überhaupt nicht auf, sondern wurden erst spät in die Verzeichnisse der wundertätigen Gnadenbilder aufgenommen, wo dann aber das große Alter der Verehrung besonders betont wurde.⁷⁷ Das mag daran liegen, daß es nicht für jedes verehrte Bild eine offizielle Ablaßverleihung gab, was aber schwer nachzuprüfen ist, da die Ablaßbullen meist nicht auffindbar sind.

⁷⁶ Vgl. die Liste im Anhang.

⁷⁷ Zum Beispiel S. Spirito in Sassia, Pantheon (die Indulgentiae berichten die Geschichte des Bauwerkes, aber ohne dabei ein Bild zu erwähnen).

III Fragmente einer Geschichte der Inszenierungen von Mariengnadenbildern: Überblicke und Einzelanalysen

A Das letzte Viertel des Quattrocento

1 Überblick

Das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts wird in der vorliegenden Untersuchung in einem Abschnitt behandelt, da die Inszenierungen dieser Zeit durch die innovative Lösung des Altars von S. Maria del Popolo und die in Anlehnung an diesen entstandenen Altäre von S. Maria della Pace und S. Agostino bestimmt werden. Der Altar in S. Maria del Popolo stammt von Andrea Bregno, dessen Werkstatt in dieser Zeit in Rom dominiert. Die künstlerischen Formen sind der Renaissance verpflichtet, das bevorzugte Material ist weißer Marmor. Der Beginn der Hochrenaissance ist heute im Bereich der Inszenierung von wundertätigen Bildern nicht abzulesen, da aus dem Zeitraum zwischen 1500 und 1520 keine Objekte erhalten sind.

1.1 Zur Wundertätigkeit der Mariengnadenbilder

Die Verehrungsgeschichte von insgesamt drei Mariengnadenbildern lässt sich auf Grund der zeitgenössischen Diarien bzw. eines päpstlichen Breves in das letzte Viertel des Quattrocento zurückverfolgen: Es handelt sich um die Bilder von S. Maria della Consolazione (26.6.1470)⁷⁸, S. Maria della Pace (um 1480)⁷⁹ und S. Agostino (1.-19.8.1485)⁸⁰. Hinzu kommt das Bild von S. Maria dell'Orto (um 1488)⁸¹. Ende der 1490er Jahre begann auch die Verehrung des Bildes der *Madonna del Perpetuo Soccorso*, das in dieser Zeit nach Rom gelangte und am 27. März 1499 in die Kirche von S. Matteo übertragen wurde.⁸²

Am Ende des 15. Jahrhunderts werden in den Romführern, einschließlich der Planck-Version der *Libri Indulgentiarum*, insgesamt mehr als 20 verschiedene wundertätige Bilder

⁷⁸ Infessura, Hg. 1890, 72.

⁷⁹ Breve Papst Sixtus IV. vom 17. 10. 1483, abgedruckt bei Fea 1809, 39-43, Nr. 2 und Pennotto 1624, 703-704.

⁸⁰ Pontani, Hg. 1907-1908, 49-50.

⁸¹ In den zeitgenössischen Diarien wird das Bild nicht erwähnt. Laut Fanucci 1601, 50 begann das Bild 1488 Wunder zu wirken. Die Bruderschaft wurde 1492 von Papst Alexander VI. anerkannt.

⁸² Ein lateinischer, auf Pergament geschriebener Bericht über die Herkunft des Bildes war in der Nähe des Hochaltars aufgehängt. Abschriften sind erhalten z.B. in Vat. Lat. 11871 (Brutius) und Vat. Lat. 11885 (Turrius), veröffentlicht in: Henze 1926, 34-36; eine deutsche Zusammenfassung in Henze 1933, 11ff.

erwähnt.⁸³ Das ist sicher nur ein Teil der verehrten Bilder, weil einige sehr berühmte Bilder erst in den Führern des 17. Jahrhunderts erscheinen. So werden zum Beispiel von den fünf Ikonen, die in das erste Jahrtausend datiert werden, zwei erst im Jahr 1600 zum ersten Mal erwähnt: die Ikonen in S. Maria in Trastevere und im Pantheon.

Der Glaube an Wunder, die die Gottesmutter in praktisch allen Angelegenheiten des privaten und öffentlichen Lebens auch mittels eines Bildes bewirken konnte, wurde dem Volk durch Predigten vermittelt. Als berühmtes Beispiel sei hier auf den Dominikaner Johannes Herolt hingewiesen, dessen Predigten 1434 im Druck erschienen. Sie waren als Vorlage für andere Prediger gedacht und fanden weite Verbreitung. In der Predigt Nr. 34 zum Fest der Geburt Mariä heißt es: „Quantum ad tertiam partem illius sermonis est sciendum, quod beata Virgo Maria potest omnibus hominibus subvenire eam devote invocantibus in omni loco, in omni tempore, in omnibus necessitatibus. Et primò illis, qui patiuntur infirmitates, & plagas in membris suis [...](es folgt immer ein Hinweis auf ein Wunder als *exemplum*, das seinem *Promptuarium* entnommen ist)]. Etiam in periculo mortis [...]. Item in periculo tempestatum, & fulgarum, & tonitruum [...]. Etiam mulieres in partu laborantes debent eam per antiphonam Salve Regina invocare [...]. Ultimo sciendum, quod multum utile est in qualibet civitate habere Ecclesiam in honorem B.M.V. dedicatam, & etiam in villis: quia B. Virgo Maria est singularis protectrix illius civitatis, aut villae. [Als *exemplum* verweist er auf eine Stadt in der Nähe von Avignon, die durch ein Marienbild gerettet wurde.]⁸⁴ 1484 erschien zudem in Rom Johannes Biffos Buch *Miraculorum vulgarium Beatae V. Mariae*.

Wundertätige Bilder galten neben den Gelehrten und den Heiligen als Zeichen besonderer göttlicher Gunsterweise gegenüber dem eigenen Orden und damit als bestätigende Anerkennung. Der Augustinereremit Ambrosius (Massari) von Cori, ein berühmter Prediger und Humanist, verfaßte 1482 für

⁸³ In alphabetischer Reihenfolge: S. Alessio, S. Agostino, eine Capella supra Spiritum sanctum in monte castro Neronis, S. Maria in Aracoeli, S. Maria de Anulo (Kapelle beim Lateranbaptisterium, wahrscheinlich identisch mit S. Venanzio und ein weiteres Bild in der Cappella Sancta Sanctorum), ein Bild an einem zugemauerten Tor bei S. Croce (wahrscheinlich das Bild von S. Maria del Buon Aiuto), S. Maria della Consolazione, S. Maria delle Grazie (und ein Bild in der Nähe), S. Maria Imperatrice, S. Maria Liberatrice, S. Maria Maggiore, S. Maria in Molendis, S. Maria Nuova, S. Maria del Popolo, S. Maria in Portico, S. Sisto, S. Maria in Trastevere (am Außenbau, nicht die Madonna della Clemenza), S. Maria in Via Lata, fünf Bilder im Petersdom (auf dem Altar des Hl. Alexius; Madonna della Bocciata; Madonna della Febbre; ein Bild, das vor dem Strick des Judas flieht; ein Bild, „an der want oben in der hoe“; auf dem Altar neben der „cathedra Petri“).

⁸⁴ Herolt 1728, 472 (Exemplum Nr. 717, S. 897; als Quelle verweist er auf Vincent von Beauvais, *Speculum historiale* lib.8 c. 83).

seinen Orden eine Verteidigungsschrift gegen die Angriffe von seiten der Regularkanoniker des heiligen Augustinus.⁸⁵ Er erzählt auch die Geschichte des Bildes von S. Maria del Popolo, um deutlich zu machen, daß Gott hier durch die Jungfrau Maria dem Orden wohlgesonnen ist.

Die Haltung der römischen Humanisten zu den wundertätigen Bildern wäre eine eigene Fragestellung, die ausgedehntere Recherchen erfordern würde, als es im Rahmen dieser Arbeit möglich ist.⁸⁶ In den *Libri Indulgentiarum* besteht ein Interesse für die wundertätigen Bilder wegen der mit ihnen verbundenen Ablässe und Legenden. Die Informationen im Reisebericht Muffels sind ganz an den überlieferten „Wunder[n] und Geschicht[en]“ orientiert. In Rom kann man feststellen, daß gleichzeitig mit den Studien der Humanisten über das antike Rom auch das Interesse für die frühchristliche Antike wuchs, angefangen bei *De rebus antiquis memorabilibus Basilicae Sancti Petri Romae* von Maffeo Vegio, das nach 1455 entstanden ist.⁸⁷ Antiquarisches Interesse an alten Bildern läßt sich im 1464 von Giovanni Baptista verfaßten Traktat über die Lukasmadonna von S. Maria Maggiore erkennen.⁸⁸ Die Bemühung um die Erhaltung und Restaurierung eines alten Bildes, in diesem Fall das von S. Maria del Popolo, bezeugt die folgende Quelle: „1460 Die XVIII ma[r]ti venit Magister Thomas de Spoleto aurifex ad facienda[m] tabulam beate Virginis et die XVIII incept labora[r]e“.⁸⁹

1.2 Inszenierungen

Keine der Inszenierungen des 15. Jahrhunderts ist unverändert erhalten, ein kleinerer Teil der Bilder ist verschollen oder schon aus den Führern des 16. Jahrhunderts verschwunden wie das Bild von S. Maria in Molendis. Die meisten Bilder allerdings wurden im Barock neu inszeniert. Den erhaltenen Inszenierungen eines Mariengnadenbildes aus dem Quattrocento begegnet man daher in Rom erst auf den *zweiten* Blick, da in den größeren Kirchen keine dieser Inszenierungen an ihrem Originalort zu sehen ist. Zwei Altäre aus dem Quattrocento sind allerdings erhalten geblieben: Der Bregno-

⁸⁵ Die Schrift wurde 1481 unter dem Titel „In defensorium ordinis eremitarum S. Augustini responsum ad male dicta canonicorum regularium [...]“ in Rom gedruckt.

⁸⁶ Henk van Os 1994, 135 bemerkt, daß die Humanisten in vielen Städten die Verehrung alter Bilder unterstützten und die Gelehrten Legenden verfaßten, die die Rolle der Bilder in der Stadtgeschichte beschrieben. Er erwähnt auch die neuen Rahmen für Bilder und den Bau von Kirchen und Kapellen durch Renaissancearchitekten, aber ohne im einzelnen Beispiele zu nennen.

⁸⁷ Weiss 1988², 72, Anm. 5.

⁸⁸ Vat.lat. 3921 fol. 72-88; in Auszügen veröffentlicht in Wolf 1990, 330-332 (Quelle 21).

⁸⁹ BA, Cod. 603, fol. 69v; veröffentlicht in Buscaroli 1938, 17f (nach Howe 1982/3, 15, Anm. 8).

Altar in der Sakristei von S. Maria del Popolo (2) und der Altar in S. Maria della Pace (5), der später als Kreuzaltar umgestaltet und in die Oktagonkapelle links neben dem Chor versetzt wurde. Die Inszenierung des Bildes von S. Agostino (4) ist vollständig untergegangen, aber durch die Beschreibung bei Panciroli belegt.⁹⁰

In mehreren Fällen errichtete man im Quattrocento zunächst eine kleine Kapelle für ein wundertätiges Bild, die erst im Laufe der Zeit durch eine größere Kirche ersetzt wurde.⁹¹ Das einzige erhaltene Exemplar dieser kleinen Kapellen ist S. Maria del Buon Aiuto (3.1). Die Inszenierung des Bildes ist einfach: Es scheint an seinem Ort geblieben zu sein, was auch bei den Bildern von S. Maria della Pace, S. Maria dell'Orto und S. Maria della Consolazione zunächst der Fall war.

Manchmal stammen die Nachrichten über einzelne Bilder erst aus späterer Zeit und sind schwer nachprüfbar, wie zum Beispiel zum Bild in S. Bernardo alla Colonna, das der Kirche von Papst Eugen IV. geschenkt worden sein soll; die einzige Quelle besteht aus einem Motu Proprio von Papst Sixtus V. von 1588.

Über die Inszenierung der Bilder erfährt man in den Guiden sehr wenig, mindestens 5 Ikonen befanden sich in einem Bildziborium⁹², einige waren vielleicht einfach über einem Altar aufgestellt oder aufgehängt⁹³ und nicht fest installiert. Zwei weitere Inszenierungsmöglichkeiten sollen hier kurz vorgestellt werden. Beide Bilder befanden sich im Petersdom. Das eine, die *Madonna del Tabernacolo*, erhielt einen einfachen Ädikula-Rahmen, bei der *Madonna della Boccia* wurde das Wunder mitinszeniert.

a) Madonna del Tabernacolo

1486 hat der damalige Bischof von Auria (Spanien) und päpstliche Datar Antoniotto Gentile Pallavicini⁹⁴ im Petersdom eine Ädikula für ein Marienbild anfertigen lassen.⁹⁵ Das Marienbild befand sich in der Kapelle des heiligen Antonius im rechten Querschiff an der Rückseite des Triumphbogens.⁹⁶ Das

⁹⁰ Panciroli 1625, 471.

⁹¹ Beispielsweise begannen die Bilder von S. Maria dell'Orto und S. Maria della Consolazione am Ende des 15. Jahrhunderts Wunder zu wirken, deren heute erhaltene Inszenierungen stammen allerdings aus den 1580er Jahren.

⁹² S. Alessio, S. Maria in Aracoeli, S. Maria Maggiore, S. Maria Nuova, S. Maria in Portico (vgl. Claussen 2000, 242).

⁹³ S. Maria Nuova, Pantheon.

⁹⁴ Zum Auftraggeber vgl. Pastor Bd. 3, 1956¹¹, passim. Pallavicini wurde 1489 zum Kardinal ernannt und war auch als Kandidat für die Papstwahl 1503 im Gespräch.

⁹⁵ Vgl. Cancellieri 1786, 1840, Nr. 46 und 1710, Nr. 37; Briccolani 1816, 113; Sarti 1840, 57 und Abb. 12; Galassi Paluzzi 1965, 120.

⁹⁶ Auf dem Plan von Alfarano, Hg. 1914, Nr. 26.

Bild wird in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert und traditionell Lippo Memmi (tätig 1317-1356) zugeschrieben.⁹⁷

Es wird in den Guiden nicht erwähnt, auch sind keine Wunder oder eine besondere Legende überliefert. Eine besondere Verehrung wird hier nur im privaten Bereich des Auftraggebers erkennbar, der sie in der im Sockel der Ädikula angebrachten Inschrift folgendermaßen ausdrückt: *A GEN PALAVICINUS EPS AURIEN INNOCENTII / VIII PONT MAX DATARIUS OB SINGULAREM ERGA VIRGINEM RELIGIONEM / POSUIT / MCCCCLXXXVI*⁹⁸.

Der Bischof betont seine große Marienverehrung: „ob singularem erga Virginem religionem“, die Inschrift bezieht sich auf Maria („Virginem“) und nicht auf das vorhandene Bild, aber die Verehrung drückt sich hier durch die Rahmung dieses bestimmten Bildes aus, Bild und Prototyp sind hier gleichzeitig gemeint.

Das „posuit“ bezieht sich in diesem Fall nur auf die Ädikula, auch wenn heute das Bild nicht viel älter wirkt als der *tabernacolo*, sondern die Quattrocento-Kopie einer Advokata sein könnte.

Durch die Ädikula wurde ein bereits vorhandenes Fresko gerahmt, das die Ädikula ganz ausfüllt. Es handelte sich um eine Rahmung, die nicht verschließbar war. Sie gab der Darstellung später den Namen *Madonna del Tabernacolo*. Die Ornamentik auf den Pilastern besteht aus Grotteskenkandelabern (geflügelte Sphinx, Vasen und Pflanzenmotive), der Fries ist mit Girlanden, die aus kleinen, von Blättern umhüllten Früchten bestehen, geschmückt. Oben im Giebel befindet sich ein Relief mit der Taube des Heiligen Geistes, unten wird die Ädikula von Konsolen getragen, die mit einem Schuppenmuster verziert sind.

Diese Art der Rahmung konnte auch ein zeitgenössisches Bild erhalten, das heißt wenn Rahmen und Bild gleichzeitig in Auftrag gegeben wurden. Hier ist das besondere, daß beide aus verschiedenen Zeiten stammen: Das Bild ist älter als sein Rahmen.

Aus den Quellen zum Petersdom ist zu erfahren, daß Pallavicini nach seiner Kardinalsernennung auch sein Grabmal (1501) und 1503 einen Marienaltar für diese Kapelle in Auftrag gegeben hat.⁹⁹ Es ist anzunehmen, daß es vorher keinen Maria geweihten Altar gab. Die Ädikula befand sich in der Antonius-Kapelle, wobei Kapelle hier nicht viel mehr als ein dem heiligen

⁹⁷ Vgl. Galassi Paluzzi 1965, 119-120.

⁹⁸ Die Ädikula wird heute in den Grotten aufbewahrt; zur Inschrift vgl. Forcella, Bd. 6, 1875, 47, Nr. 92.

⁹⁹ Gedruckt in Collectionis, Bd. 2, 1750, 328. Burckardus, Hg. Celani 1908, Bd. 2, 265, Anm. 2 über die Übertragung des Grabes von A. Pallavicini aus dem Petersdom nach S. Maria del Popolo im Jahr 1550.

Antonius geweihter Altar gewesen sein kann, der durch eine Balustrade abgegrenzt war.

b) Madonna della Bocciata

In den Pilgerführern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden zwei Bilder im Petersdom häufiger erwähnt. Die *Madonna della Bocciata* und die *Madonna delle Febbre*, wobei die *Bocciata* von der Häufigkeit der Erwähnung her gesehen mit Abstand vorne liegt. Dazu hat wahrscheinlich die einprägsame *Inszenierung des Wunders* beigetragen. Das Bild befand sich im Westflügel des Atriums auf einer Wand, die zwischen zwei Säulen eingezogen worden war. Nach einer absichtlichen Verletzung des Bildes begann das Bild zu bluten.¹⁰⁰ Die Blutstropfen - Muffel zählt insgesamt sechzehn - waren auf dem weißen Marmor in der Nähe des Bildes sichtbar. Auch das Bild war an der rechten Wange sichtbar verletzt. Muffel ist der einzige, der dieses Ereignis datiert, und zwar in das Jahr 1440. Brewyn erwähnt um das Jahr 1470 zum ersten Mal die quadratischen Gitter, die man zum Schutz dieser Blutstropfen über drei Steinen auf der Erde angebracht hat. Der vierte blutbespritzte Stein an der Wand unterhalb des Bildes blieb ohne Eisengitter.¹⁰¹

1.3 Der Einfluß der Päpste: Sixtus IV. und Innozenz VIII.

Zwei Päpste unterstützten am Ende des 15. Jahrhunderts die Entwicklung der Inszenierung von Marienbildern. Sixtus IV. in besonderer Weise durch seine Marienverehrung, Papst Innozenz VIII. trat zudem auch persönlich als Auftraggeber eines Altars in Erscheinung.

Papst Sixtus IV. (1471–1484) förderte durch seinen Einfluß und sein Vorbild die Verehrung und Inszenierung von wundertätigen Marienbildern. Sein Sekretär, Sigismondo de Conti, schrieb über den für seine Marienverehrung bekannten Papst: „Onorò egli sempre la Vergine con magnificenza e speciale devozione; così che volle che fossero osservati e celebrati i giorni di lei festivi e non festivi; e innanzi alla di lei immagine era solito pregare con animo così raccolto e colla persona così composta,

¹⁰⁰ Der Verursacher wird in den Guiden einmal als Jude (Capgrave, Hg. 1995, 169), ein anderes Mal als Söldner, der Geld verspielt hat (Muffel, Hg. 1999, 46) oder nur als „verzwifelter spiler“ bezeichnet wie in den *Mirabilia* von 1475 (Hg. 1903) und bei Planck, in dessen Version der *Spieler* ein drastisches Ende findet: „an der selben stait da brach der tufel dem spiler den hals ab: und fuert in hin mit lybe und mit sele in die helle“ (Planck, Hg. 1925, ohne Paginierung).

¹⁰¹ Schon in der lateinischen Ausgabe von Planck wird das Bild nicht mehr erwähnt, fehlt das ganze 16. Jahrhundert hindurch und taucht erst bei Panciroli wieder auf. 1574 in das *Secretarium* und 1608 in die Grotten übertragen, folgten die drei Steine mit den Blutstropfen dem Bild und sind auch heute noch in den Grotten in seiner Nähe zu sehen.

che per un'ora non fu visto mai mover palpebra.“¹⁰² Aus dem Text wird deutlich, daß sich seine Marienverehrung gelegentlich durch die Verehrung eines Bildes ausdrücken konnte.

In diesem Zusammenhang steht der in verschiedenen Gebetbüchern Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts überlieferte Ablaß, den Sixtus IV. für ein Gebet gewährt hat, das „coram imagine Virginis Marie in Sole“ zu verrichten war. Deshalb gab es bei dem Gebet meist eine Abbildung der „mit der Sonne bekleideten Jungfrau“.¹⁰³ Ein Stundenbuch¹⁰⁴ zeigt den Papst, der mit ausgebreiteten Armen vor diesem Bild, das in einem gotischen Schlafzimmer an der Wand hängt, betet.

Der Papst selbst sah sein ganzes Leben unter dem besonderen Schutz der Gottesmutter, was in dem zu seinen Lebzeiten und auf eigenen Auftrag hin entstandenen Freskenzyklus im Krankenhaus von S. Spirito in Sassia deutlich wird (1476/77). In diesen Fresken ließ er „tutte le azioni principali di sua vita“¹⁰⁵ darstellen. Das erste Fresko hat den Traum seiner Mutter vor seiner Geburt zum Thema. In der Szene ist hinter dem Bett an der Wand ein großes Marienbild zu sehen, das vom Typ her an eine Eleusa-Darstellung erinnert.¹⁰⁶ Das letzte Fresko zeigt Sixtus, der von Maria und dem heiligen Franziskus Gottvater empfohlen wird: Die Muttergottes legt einen Arm um seine Schulter und tritt mit dem Fürbittgestus für ihn ein.

Die Verehrung Marias war nicht nur allgemein heilsgeschichtlich begründet, sondern sie beruhte auch auf dem Glauben an das direkte Eingreifen der Gottesmutter (durch ihre Fürsprache) in das private Leben des Papstes ebenso wie in die politischen und kriegerischen Zeitereignisse. In einem Fall scheint der Papst regelrecht begeistert gewesen zu sein: Der Tod Mohammeds II., dessen Nachricht am 11.6.1481 in Rom eintraf, bedeutete ein Nachlassen des türkischen Drucks auf das christliche Abendland. „Il che sentendo la santità del papa, andò a Santa Maria del Popolo, e li ringratiata la gloriosa Madonna, si spogliò lo manto et altre veste e le donò alla detta Madonna; si stima valessero ducati trecento, et poi voltatosi all'ambasciatore de Venetiani che gli aveva portata la nova venuta da Venezia, gli donò una delle sue chinee bianche

¹⁰² Conti, Hg. 1883, 205-206.

¹⁰³ Vgl. dazu Ringbom 1962 und 1965, 26. Das Marienbild konnte aber auch eine Rosenkranzmadonna sein oder wie auf dem Gnadenbildtriptychon im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Gm 510) die Madonna del Popolo (s. Anm. 176); vgl. die bei Schreiber 1926, 116-119, Nr. 1031-1038 als „Byzantinische Madonna“ erwähnten Beispiele. Abb. zum Beispiel bei Heitz 1912, Bd. 32, Tafel 176.

¹⁰⁴ Ringbom 1962, Abb. 45d (British Museum, Add. MS 35313, fol. 237r).

¹⁰⁵ Conti, Hg. 1883, 205.

¹⁰⁶ Zum Fresko: Walter 1989. Ein weiteres Fresko, das eine wunderbare Begebenheit aus seiner Kindheit darstellt, zeigt ihn segnend auf dem Arm seiner Amme sitzend, durch deren hinweisende Geste die Szene aussieht wie die Darstellung einer Hodegetria.

coperta da vellutto per beveraggio (= ricompensa) di detta novella, et fu giorno di sabbato, che lo papa usava di andare alla chiesa del Popolo per sua devotione.“¹⁰⁷

In zwei Erlassen für die Kirche S. Maria del Popolo, deren Bild er besonders verehrte¹⁰⁸, wies der Papst auf den Anlaß zur Verleihung von Ablässen und den Bau von neuen Kirchen hin: die Verehrung der Gottesmutter und die wundertätigen Verdienste von Marienbildern. In der Bulle *Ineffabilia gloriosae Virginis* von 1472 hieß es: „Dignum quinpotius debitum reputamus ut in honor. sui no/min. dedicatas eccles. presertim in locis ubi miraculor. claritate corruscat. gratiosis remis/sionum prosequamur impendiis et indulgentiar. munerib. decoremus.“ *Vor allen Dingen an den Orten, wo sie durch den Ruhm der Wunder glänzt* - hier werden seine Überzeugung und auch ein Aspekt seines *Bauprogramms* deutlich.¹⁰⁹

Im Breve vom 22. Juni 1478 *Cum ineffabilia gloriosae genitricis Dei Mariae merita*, das ähnlich aufgebaut ist wie *Ineffabilia gloriosae genitricis*, geht es um weitere Ablassverleihungen (an den Samstagen der Fastenzeit). Zuerst wird wieder auf die Verdienste Marias in der Erlösung hingewiesen, die ein Grund dafür sind, die Kirchen, die ihr geweiht sind, besonders auszuzeichnen durch Ablass und Schenkungen: „gemmis pretiosissimis“ und „alijs ornatibus“, und zwar „praesertim Alma Urbe“, das heißt besonders in Rom. Auch die Bullen für S. Maria in Aracoeli, S. Maria della Pace und S. Maria della Consolazione erwähnen die Wunder, die durch das Bild bewirkt worden sind.¹¹⁰ Der Papst gewährt verschiedene geistliche Privilegien, um die Verehrung dieser Bilder zu vermehren: In der Bulle für S. Maria in Aracoeli heißt es: „Nos igitur cupientes, ut populi devotio ad figuram ipsam per amplius augeatur [...]“.¹¹¹

Die Stadt Rom erlebte unter dem Pontifikat von Sixtus IV. einen Bauboom. Platina 1474: „Überall in der Stadt wird so viel gebaut, daß sie in kurzer Zeit ein ganz neues Gesicht gewinnen muß, wenn nur Sixtus am Leben bleibt.“¹¹² Die wichtigsten kirchlichen Bauwerke der zweiten Jahrhunderthälfte sind S. Marco, S. Maria del Popolo, S. Maria della Pace und S. Lorenzo

¹⁰⁷ De Vascho, Hg. 1911, 495-496.

¹⁰⁸ Im Breve vom 22. Juni 1478 *Cum ineffabilia gloriosae* steht: „devotione qua ad Imaginem ipsam gerimus“ (Empoli 1628, 358).

¹⁰⁹ Drucke dieser Bulle waren in ganz Europa verbreitet (vgl. Dunlop 2003, 268).

¹¹⁰ S. Maria in Aracoeli, Breve *Licet ex debito pastoralis officii* (vgl. Anm. 111); S. Maria della Consolazione: Bulle *Stella maris* vom 9. 6. 1472 (Forcella, Bd. 8, 1876, 324, Nr. 780) und S. Maria della Pace: *Redemptoris nostri* vom 17. 10. 1483 (Pennotto 1624, 703).

¹¹¹ *Licet ex debito pastoralis officii* vom 19. Mai 1475, gedruckt in: Bullarium Franciscanum, Bd. 3, 1949, 326, Nr. 713.

¹¹² Zit. nach Pastor, Bd. 2, 1955, 511 (Vgl. Platina, Hg. 1913-1932, 418: „adeo enim ubique per Urbem aedificatur, ut brevi novam formam omnino sit habitura, si Sixto vivere contigerit“.)

in Damaso. In drei dieser Kirchen gab es ein Marienbild, das in besonderer Weise verehrt wurde. Die Neubauten von S. Maria del Popolo und S. Maria della Pace gingen auf Papst Sixtus IV. persönlich zurück.

Es ist gut möglich, daß die Liste mit den baulichen Aktivitäten Sixtus IV. im Zusammenhang mit wundertätigen Marienbildern noch länger war, über deren Ausmaß bzw. Aussehen ist allerdings fast nichts bekannt.¹¹³ Das heißt nicht, daß es bei der von Sixtus IV. veranlaßten kirchlichen Bautätigkeit immer ein wundertätiges Bild gegeben hat. Seine Kapelle im Petersdom ließ er errichten, ohne ein besonderes Bild zu inszenieren.¹¹⁴

Unter Papst Sixtus IV., aber nicht in seinem Auftrag entstand mit dem Hochaltarretabel für die Madonna von S. Maria del Popolo die wichtigste Inszenierung eines römischen Bildes in diesem Zeitabschnitt. Die Inszenierungen der Madonna von S. Maria della Pace und wahrscheinlich auch die von S. Agostino stehen in der Nachfolge dieses Altars.

Der am 29. August 1484 gewählte Papst Innozenz VIII. setzte die Tradition der Verehrung der römischen Marienbilder fort. Die Chroniken berichten, daß der Papst im Sommer 1485 drei verschiedenen Bildern eine besondere Verehrung zuteil werden ließ: Er begab sich am 2. Juli zum Fest Maria Heimsuchung nach S. Maria del Popolo.¹¹⁵ Einen Monat später, im August desselben Jahres, wurde das Marienbild von S. Agostino bei einer vom Papst angeregten Pestprozession durch die Stadt Rom getragen, womit die öffentliche Verehrung dieses Bildes begann.¹¹⁶ Für die Genesung einer ebenfalls in diesem Jahr überstandenen Krankheit dankte der Papst der Madonna della Pace durch die Stiftung eines Hochaltars für dieses Gnadenbild.

Von den im Folgenden analysierten Inszenierungen wurden zwei im Auftrag eines Papstes geschaffen (Pace, Buon Aiuto), der dritte Auftraggeber war ein Kardinal (Popolo).

¹¹³ Persönlich erscheint der Papst als Auftraggeber in S. Cosimato (Benzi 1990, 181 Neubau; Portal 1475), S. Spirito in Sassia (um 1475; Benzi 1990, 201; im Sacco di Roma zerstört) und beim Umbau des Presbyteriums von S. Sisto (Umbau, 1478). Im gleichen Zeitraum wurden auch in S. Maria in Via lata (im Auftrag des Titelkardinals Alessandro Borgia?) und in S. Maria in Via Arbeiten durchgeführt.

¹¹⁴ Zur Kapelle vgl. Aurigemma 2000.

¹¹⁵ Burckardus, Bd. 1, Hg. 1906-1910, 117.

¹¹⁶ Pontani, Hg. 1907-1908, 49-50.

2 S. Maria del Popolo

2.1 Der neue Altar

Das Mariengnadenbild von S. Maria del Popolo erhielt 1472/73 eine Inszenierung, die eine neuartige Lösung darstellte und die mittelalterliche Form des Bildziboriums ablöste.¹¹⁷ Noch in den Jahren nach 1400 war in S. Maria del Popolo wahrscheinlich das letzte Ziborium des zweigeschossigen Typs für das Marienbild geschaffen worden.¹¹⁸ 1473 dagegen wurde das Bild verschließbar in einem freistehenden, monumentalen Marmorgehäuse in der Form eines Triumphbogens untergebracht, das gleichzeitig die Funktion eines Hochaltarretabels hatte.¹¹⁹ Zum ersten Mal erhielt in Rom ein Mariengnadenbild seinen Platz in einem Hochaltarretabel.¹²⁰

Diese Form des freistehenden Gehäuses hat in Rom Nachfolge gefunden, die heute allerdings nur noch in einem Exemplar, dem Altar von S. Maria della Pace, erhalten ist.

Der Quattrocento-Altar in S. Maria del Popolo wurde 1627 durch einen neuen Hochaltar ersetzt. Heute befindet sich die Vorderseite des alten Retabels in der Sakristei. Ursprünglich stand der Altar mit dem wundertätigen Marienbild direkt hinter dem Chorbogen¹²¹, also fünf bis sieben Meter hinter dem

¹¹⁷ Bei dem *Reliquienziborium* für die heilige Lanze im Petersdom behielt man nach 1492 dagegen die typisch römische, zweigeschossige Form bei (zum Reliquienziborium vgl. Olivetti 1991, 7-24).

¹¹⁸ Vgl. den Katalogeintrag zu S. Maria del Popolo.

¹¹⁹ Zum Altar vgl. Bentivoglio/Valtieri 1976, 28, Anm. 19, 30, Anm. 27, 175-177 und 198-199; Kühnlenthal 1997/98, 183-194; Pöpper 2000, 251-267. Die Bezeichnung ist in der Literatur völlig uneinheitlich. Die Definition des Altarretabels von Joseph Braun (Braun 1937, 529) lautet: „Altarretabel ist ein hinten auf der Mensa oder an die Rückseite des Altars angefügter, Bildwerk umschließender Aufbau...“, dazu tritt hier noch als Besonderheit, daß ein Gnadenbild, das auch verschlossen werden kann, aufgenommen wird und daß das Retabel freistehend und raumhaltig ist. Pöpper 2000, 252 entscheidet sich für die Bezeichnung „Hochaltarädikula“, wobei er an die ursprüngliche Bedeutung von Ädikula („aedes“: kleines Haus, Tempelchen, sakraler Schrein) anschließen will. Allerdings ist der Begriff Ädikula heute gebräuchlich für die Umrahmung einer Nische, weshalb man eigentlich jedesmal miterklären müßte, worauf man sich bezieht. Kühnlenthal 1997/98, 184 wählt den Begriff der „Arca“. Meiner Ansicht nach ist mit dem Begriff Altarretabel (kurz: Altar) doch am besten die Hauptfunktion dieses Gehäuses ausgedrückt.

¹²⁰ De Blaauw 1996, 99-100. Vgl. ebd., 83-92 über die römische Situation: Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entsteht eine größere Anzahl von Hochaltarbildern unterschiedlicher Gattungen. Das Hochaltarretabel existiert in Rom bei den Hauptkirchen vorher nicht. Dort war der Bereich des Hochaltars normalerweise durch ein Ziborium herausgehoben. Da der Priester aufgrund der Westung der Kirche und der Confessio hinter dem Altar stand oder der Kathedra-Thron sich in der Apsis befand, war die Aufstellung eines Hochaltarretabels nicht möglich. Ein weiterer Traditionsbruch geschieht in der „liturgischen Disposition“, da die *cappella* hinter dem Altar als Mönchschor dient.

¹²¹ Bentivoglio/Valtieri 1976, 28 und 44; Pöpper 2000, 258-260.

heutigen Hochaltar. Geht man bei der Rekonstruktion von dem einzigen, freistehend erhaltenen Altar Bregnos aus, der sich in S. Maria della Quercia (Viterbo) befindet, handelte es sich möglicherweise um ein gemauertes Gehäuse, dessen Vorderseite mit Nischenfiguren und Reliefplatten aus Marmor geschmückt war. Die Rückseite in Viterbo ist nur durch Pilaster gegliedert, zwischen denen sich heute Fresken aus dem 16. Jahrhundert befinden.¹²²

Der Auftraggeber des Hochaltars war Kardinal Rodrigo Borgia, der spätere Papst Alexander VI.¹²³ Bei dem Bildhauer handelt es sich um Andrea Bregno; der Altar gehört zu seinen frühen Hauptwerken der 1470er Jahre und ist das einzige signierte Werk, „bemerkenswert v.a. durch Entwicklung und Verfeinerung der Ornamentik, die auf antiken Motiven beruht“¹²⁴. Insgesamt erhielt Bregno dreimal den Auftrag, ein wundertätiges Marienbild zu inszenieren (Rom, Viterbo, Siena), wobei die in Rom gefundene Lösung richtungsweisend blieb.

Wenige Jahre nach der Fertigstellung erwähnte Papst Sixtus IV. die *Inszenierung* des Bildes von S. Maria del Popolo im Breve *Cum ineffabilia* vom 22. Juni 1478. Sie fand seinen Beifall: „*Virginis Dei genetricis imaginem in ibe mirifice reconditam*“.¹²⁵

¹²² Pico Cellini hat 1981, 99-109 eine Rekonstruktion des Marmorgehäuses versucht (mit Rekonstruktionszeichnungen). Er geht von einem Doppelaltar aus, bei dem Vorder- und Rückseite in gleicher Weise geschmückt waren (dagegen: Frommel 2000, 3-4 und 29, Anm.8). Nach Cellini gehörten die vier Heiligenfiguren, die sich heute in der ersten Kapelle links befinden, zur Rückseite des Altars. Die Zuschreibung der Figuren an Bregno ist plausibel, aber sie könnten auch von anderen Monumenten stammen, die heute verloren sind, etwa von den Gräbern von Pedro Luis und Juan, den Herzögen von Gandia und Söhnen von Papst Alexander VI., oder einem Marmortabernakel, den Vanozza 1500 gestiftet hat, so Carbonell 1992, 413-415; ihre Argumentation beruht allerdings hauptsächlich darauf, den Heiligenstatuen Namen aus der Familie des Auftraggebers zuzuordnen und ist nicht so überzeugend.

¹²³ Traditionell gilt Rodrigo Borgia als Auftraggeber, der als solcher zum ersten Mal bei Alberici 1600, 83 genannt wird. Die Frage, ob der Unterbau mit seinen Wappen ursprünglich zum Altar gehörte, wird von Kühnenthal 1997/98, 185; Poeschke 1990, 159 („wahrscheinlich nicht“), Partridge/Starn 1980, denen sich Bauman 1990, 174 anschließt, mit Nein beantwortet. Letztere neigen zu der Auffassung, daß das Giuliano della Rovere-Wappen, das heute über dem Altar angebracht ist, ursprünglicher Bestandteil des Altars und der della Rovere Kardinal der Auftraggeber ist. Andererseits stand zur Zeit von Alberici der Bregno-Altar noch an seinem ursprünglichen Ort, was bedeutet, daß seine Aussage sich auf den Originalzustand bezog. Bentivoglio/Valtieri 1976, 28-29 (ihr Hinweis, als erster habe Landucci 1646, das heißt nach der Entfernung des alten Hochaltars 1627, den Borgiakardinal als Auftraggeber bezeichnet, stimmt nicht), Strinati 1981, 23-25 und Pöpper 2000, 257 gehen von Rodrigo Borgia als Auftraggeber aus. Die Altarinschrift wurde entweder beseitigt oder nicht ausgeführt. Für die Annahme, daß sie bewußt von den della Rovere beseitigt worden wäre, gibt es keine konkreten Anhaltspunkte.

¹²⁴ Röhl 1996, 71. Dort auch die Lit. zu Bregno; zu Bregnos Antikensammlung und seinem Antikenstudium vgl. Maddalo 1989.

¹²⁵ Übersetzt: *darin wunderbar verborgen*. Das Breve ist veröffentlicht bei Empoli 1628, 357-359.

Mit dem Blick auf die besondere Funktion des Hochaltarretabels als Gehäuse für ein verehrtes Gnadenbild soll der Rückgriff auf antike Formen und Ornamente und deren Zusammenhang mit dem Auftraggeber, dem Künstler und der Verehrung des Bildes genauer untersucht werden.

2.2 Triumphbogen: Bedeutung und mögliche Vorbilder

Andrea Bregno greift das Schema eines eintorigen Triumphbogens mit vier Säulen auf, gibt aber eine freie Version, die Elemente verschiedener Triumphbögen kombiniert und deren Proportionen verändert.

Vom Triumphbogen abgeleitete Elemente sind die horizontale und vertikale Dreiteilung, die Verkröpfung der Gesimse, die Tatsache des Freistehens im Raum, die mittlere Bogenöffnung, die Engel (Viktorien) in den Zwickeln des zentralen Bogens. Die verschiedenen Details, die Bregno zusammensetzt, finden sich an antiken Triumphbögen, ohne daß man genau sagen könnte, woher er sie genommen hat. Dazu gehören die Feldzeichenornamentik (Argentariier-Bogen), die Muschelnischen (*lanus quadrifrons*), Pilaster und keine Vollsäulen als Gliederungselemente (Gallienus-Bogen), der Dreiecksgiebel (Augustusbogen in Rimini, Darstellung des *Arcus in Sacra Via Summa* auf dem Grab der Haterier, der nicht mehr erhaltene *Arco di Portogallo*).

Es handelt sich nicht um die getreue Wiedergabe eines real existierenden Bogens, sondern um eine „reinvenzione all'antica“¹²⁶, die sich verschiedener antiker Elemente bedient, die auch (aber nicht nur) an Triumphbögen zu finden sind.

Was die Proportionen angeht, sind die Gliederungselemente schmaler und leichter, der Mittelteil wird durch seine Breite und den Dreiecksgiebel mehr betont. Der Altar hat eine extrem flache Struktur, Pilaster und keine Säulen, trotzdem ist das Gebälk verkröpft.¹²⁷

Auch das Mittelalter kannte den antiken Ehrenbogen als künstlerisches Vorbild.¹²⁸ Auf zwei Objekte aus dem 13. bzw. 14. Jahrhundert, die - ohne daß es einen konkrete Ableitung gegeben hat - eine Beziehung zum Altar haben, sei kurz hingewiesen: Auf den freistehenden Altar von S. Maria del Popolo könnte die *Arca di Sant'Agostino* einen Einfluß gehabt haben. Das Grabmal des heiligen Augustinus entstand zu Beginn der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, es befindet sich in Pavia und zwar ebenfalls in einer Kirche der Augustinereremiten (wie S. Maria del Popolo): Das Monument für die verehrten Reliquien des Ordensgründers und das

¹²⁶ De Maria 1988, 19.

¹²⁷ Callisen 1936, 235-236.

¹²⁸ Vgl. dazu Claussen 1987, 85, Anm. 466 und S. 89.

Hochaltarretabel, in dem eines der verehrtesten Bilder des Quattrocento aufbewahrt wurde, inszenieren zwei Gnaden vermittelnde Schätze (Reliquie bzw. Bild) des Augustinereremitenordens. Das Monument für die Reliquien des heiligen Augustinus steht frei im Chorraum und die architektonische Struktur könnte von einem Triumphbogen wie dem Konstantinsbogen angeregt worden sein.¹²⁹

An zweiter Stelle sei auf das Mosaik der Verkündigung in S. Maria in Trastevere verwiesen, das Cavallini um 1292 geschaffen hat.¹³⁰ Hier wird eine ähnliche Absicht deutlich, wie sie auch mit dem Altarretabel in S. Maria del Popolo erreicht werden sollte: Die Überhöhung der Figur bzw. eines Bildes von Maria durch ein architektonisches Gebilde, das in den Details an die in der zeitgenössischen Architektur verwendeten Formen anknüpft (im 13. Jahrhundert schmale Säulchen mit Knospenkapitellen, cosmatesker Schmuck, Kreuzgewölbe in den unteren Nischen, Kassettierung der Nische und der Decke des oberen ziboriumähnlichen Geschosses). Strukturell gesehen stimmen sie in der Betonung des breiteren Mittelteiles und der Zweigeschossigkeit der Seitenteile überein, eine Tatsache, die eher durch gemeinsame Vorbilder und die gleiche Absicht (Überhöhung) als durch Abhängigkeit bedingt sein wird. Ein interessantes Detail besteht in der mit Lilien gefüllten Vase, die sich auch bei der „*complessa macchina architettonica*“¹³¹ in S. Maria in Trastevere, einer Art Thronarchitektur, in etwa an der gleichen Stelle befindet wie im Borgia-Retabel.

Das Motiv des Triumphbogens wurde in der zweiten Hälfte des Quattrocento häufig aufgegriffen.¹³² Als Beispiel für die Architektur der Renaissance können der „Tempio Malatesta“ in Rimini und die Kirche S. Andrea in Mantua stehen, bei denen Leon Battista Alberti das Triumphbogenmotiv an der Fassade anwendete. Aus Anlaß eines militärischen Sieges wurde um 1450 der Triumphbogen Alfonsos in Neapel errichtet.¹³³ Aus dem Jahr 1469 stammt der Bogen für ein wundertätiges Marienbild von Giovanni Dalmata in Norcia, S. Giovanni Evangelista, dessen Form vom Schema des Triumphbogens inspiriert ist.¹³⁴

Zahlreiche römische Objekte aus den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts greifen auf die Form des Triumphbogens zurück, vor allem im Bereich des Grabmals. Das Chiavez-Grab von

¹²⁹ Zur *Arca di Sant'Agostino* vgl. Moskowitz 1994, 31-35; ebd., 34 zum Vorbild des Konstantinsbogens.

¹³⁰ Vgl. zu den Mosaiken Hetherington 1970.

¹³¹ Tiberia 1996, 152.

¹³² Vgl. die Beispiele bei Callisen 1936, 238-243.

¹³³ Vgl. dazu Krufft und Malmanger 1975.

¹³⁴ Röhl 1994, 42-43. Vgl. auch die Quattrocento-Rahmung der Ikone von Santa Maria La Bruna in S. Maria del Carmine Maggiore (Neapel).

Isaia da Pisa im Lateran, das Ende der 40er Jahre entstanden und in einer Zeichnung überliefert ist, dürfte einer der Ausgangspunkte für die Verwendung des Motivs in Rom gewesen sein.¹³⁵

Das Triumphbogenmotiv wurde auch auf Altarretabel übertragen, vielleicht sogar zum ersten Mal durch Andrea Bregno: Sein entweder nie ausgeführtes oder bald verändertes/zerstörtes Projekt für den Hauptaltar in S. Lorenzo in Damaso ist in einer Zeichnung des British Museum überliefert.¹³⁶ Caglioti schreibt die Zeichnung Andrea Bregno zu und datiert sie in die Jahre um 1463-65. Seiner Ansicht nach war die mit einer Tür versehene Öffnung in der Mitte zur Aufnahme von Reliquien bestimmt.¹³⁷ Es würde sich hier um das früheste römische Beispiel für die Übernahme des Triumphbogenmotivs für ein Reliquienretabel handeln.

Der erste erhaltene römische Altar, der das Triumphbogenmotiv verwendet (die Öffnung wurde nachträglich eingefügt), befindet sich in der Cappella Salviati in S. Gregorio al Celio, ist 1469 datiert und wird dem *Maestro di Pio II* zugeschrieben, Auftraggeber war der Abt Gregorio VI. Amatisco.¹³⁸ Der Künstler übernahm das Schema des Konstantinsbogens.

Im historischen Kontext der 1460er Jahre in Rom ist eine Darstellung der Reliquie des Andreas-Kopfes aufschlußreich. Der Kopf wurde ungefähr zehn Jahre vor der Errichtung des Altares in S. Maria del Popolo aus Griechenland nach Rom übertragen - wobei sich der Kopf und die Marienikone auch „begegneten“¹³⁹ -, um ihn vor den Türken in Sicherheit zu bringen. Wie noch zu zeigen ist, wurde auch das Bild von S. Maria del Popolo verehrt, um im Kampf gegen die Türken göttliche Unterstützung zu erlangen. Der Andreas-Kopf erreichte am 12. April 1462 Rom, wo ihn der erschütterte Papst Pius II. von dem weinenden Kardinal Bessarion in Empfang nahm. Der Papst hielt eine Rede und sprach ein kurzes Gebet, in dem er die Fürbitte des Apostels Andreas und der heiligen Petrus und Paulus anrief, damit die Türken besiegt würden und

¹³⁵ Das Schema des Grabmals besteht auch aus einem mittleren Rundbogen, der von je zwei Muschelnischen gerahmt und einem Dreiecksgiebel überfangen wird, in den Zwickeln ebenfalls von den Viktorien abgeleitete Engel. Vgl. dazu Kühnenthal 1976 (Er schließt allerdings „den Gedanken an ein Triumphbogenmotiv“ aus, da er es als „zu gewagt“ ansieht, „in dieser Zeit noch die Vorstellung eines Triumphbogens ganz allgemein mit der Überhöhung durch einen Bogen gleichsetzen zu wollen“. Freisäule und verkröpftes Gebälk sind für ihn architektonische Kennzeichen, die nicht fehlen dürfen; ebd. 49, Anm. 97); vgl. aber dagegen die bei Dacos 1962 genannten Beispiele.

¹³⁶ London, British Museum, Dept. of Prints and Drawings, Inv. 1860-6-16-38.

¹³⁷ Caglioti 1997, 213.

¹³⁸ Negri Arnoldi 1994, 104.

¹³⁹ Siehe unten.

der Kopf ruhmvoll nach Griechenland zurückkehren könne.¹⁴⁰ Vor der Porta del Popolo wurde die Reliquie von einem Teil des Klerus empfangen, der die *sacre immagini [lat. cum sacris]* mit sich führte. „Et Pontifex, ecclesiam Beatae Mariae ingressus, caput Apostoli in altario deposuit, apud imaginem gloriosae Virginis matris Domini quam tradunt beatum Lucam evangelistam effinxisse [...]“.¹⁴¹ Für eine Nacht wurden die Reliquie und die Ikone am gleichen Ort aufbewahrt, am nächsten Tag wurde der Kopf des heiligen Andreas in die Engelsburg gebracht und am 3. Juni 1464 in den Petersdom übertragen, wo mittlerweile das zweigeschossige Reliquienziborium fertiggestellt worden war.¹⁴²

Für den Papst repräsentierte die Reliquie „das wichtigste Anliegen seines Pontifikates, nämlich die Rückgewinnung jener christlichen Länder, aus denen der Andreaskopf stammte“.¹⁴³ Seine Bedeutung ist daran erkennbar, daß die Szene der Reliquienübergabe für das Grabmal des Papstes ausgewählt wurde. Sie ist auf dem Marmorrelief unterhalb der Liegefigur dargestellt.¹⁴⁴ Auch hier verwendet der Künstler das Motiv des Triumphbogens: Das Reliquiar mit dem Kopf des heiligen Andreas thront in dem eintorigen Triumphbogen wie das Bild in S. Maria del Popolo in seinem Altar.

Da das Borgia-Retabel sich in seinen Formen nicht eindeutig an einen bestimmten Triumphbogen anlehnt, ist auch die Assoziation mit dem Bogen eines Stadttors möglich. Nahegelegt wird dies durch die Lage der Kirche an der Porta del Popolo, durch die man die Stadt von Norden kommend betritt. Unter Sixtus IV. wurde die Porta del Popolo durch zwei äußere quadratische Türme verstärkt, in der Mitte öffnete sich das rundbogige Tor.¹⁴⁵ Oft war neben oder im Stadttor ein Marienbild angebracht, das das Tor und somit auch die Stadt beschützen sollte. Auf dem Altarbild der Madonna mit Heiligen von Filippino Lippi in S. Spirito in Florenz ist ein Stadttor dargestellt, in dem sich ein Marienbild befindet. Auch für die römische Porta di S. Paolo ist die Darstellung der Madonna als

¹⁴⁰ Die Zeremonie wird vom Papst selbst in seinen *Commentarii* beschrieben (Piccolomini, Hg. 1984, Bd. 2, Buch 8, 1494-1557). Vgl. dazu Olitsky Rubinstein 1967, 29-31. 1459/60 begab sich derselbe Papst vor ein Marienbild, die Madonna del Monte in Bologna, um für den Erfolg des Kongresses von Mantua zu beten.

¹⁴¹ Piccolomini, Hg. 1984, Bd. 2, 1520-21.

¹⁴² Frommel 1983, 116 (Zahlungen an Paolo Romano und Isaia da Pisa bis August 1464); zum Ziborium vgl. Olitsky Rubinstein 1967, 31.

¹⁴³ Frommel 1983, 118.

¹⁴⁴ Zum Relief vgl. Olitsky Rubinstein 1967, 30 und Negri Arnoldi 1994, 103-104 (um 1470 aus der Werkstatt von Paolo Romano, *Maestro di Pio II*).

¹⁴⁵ Bentivoglio-Valtieri 1976, Abb. 130 und 154. Zum Nischentor als Stadtsymbol vgl. Bandmann 1978, Tafel 4-5.

Beschützerin der Befestigungen und des Eingangstores in die Stadt belegt.¹⁴⁶

Durch einen bei Landucci ausgedrückten Gedanken angeregt, könnte man diese Assoziation noch weiter führen und die Funktion des Tores auch auf Maria als *Porta del Cielo* übertragen.¹⁴⁷ Von daher ließe sich ein Teil der Ornamentik begründen: die Edelsteine als Verweis auf das himmlische Jerusalem¹⁴⁸ und der Mohn als Hinweis auf den Tod. Gleichzeitig muß darauf hingewiesen werden, daß das Ornament *all'antica* im Gesamtwerk Bregnos eher auf der Ebene der Dekoration eingesetzt wird und eine mögliche inhaltliche Bedeutung schlecht nachzuweisen ist, ausgenommen die heraldische Bedeutung einiger Motive.¹⁴⁹

Eine Ausnahme bilden die Ornamente der unteren Pilaster des Borgia-Altars, die in Bregnos Gesamtwerk nicht wieder auftauchen und am Altar in S. Maria del Popolo inhaltlich begründet sind.¹⁵⁰

2.3 Ornamentik

Für die Ornamentik des Altars gilt das gleiche wie für seine Form: Es handelt sich um eine „reinvenzione all'antica“¹⁵¹, die sich des antiken Vokabulars in einer Art und Weise bedient, wie sie für das späte Quattrocento in Rom typisch ist.¹⁵²

Zunächst einige kurze Bemerkungen zu den Komponenten, aus denen der Altar zusammengesetzt ist:

Die auf antikisierende Motive zurückgreifenden Heiligenfiguren gehören zur normalen Ausstattung eines Altarretabels.¹⁵³

In den Reliefs oberhalb der Mensa des Altares (Predellazone) sind Objekte dargestellt, die man sich eventuell auch realiter an dieser Stelle vorstellen könnte: zwei Kratere mit Lilien, vier Kandelaber und zwei mit je drei Nelken gefüllte Vasen. In der Blumensymbolik verweist die Lilie auf Maria, die Nelke auf die Passion Christi. Bregno hatte hier die Möglichkeit in „Konkurrenz“ zur Natur und auch zur realistischen Pflanzenornamentik der Antike (wie sie zum Beispiel an der Ara

¹⁴⁶ Vgl. Grisar 1902, 214.

¹⁴⁷ Landucci 1646, 159 („sepolti nella chiesa del Popolo sono morti di Dio, e di Maria riceveranno vita immortale all'eternità“).

¹⁴⁸ Nach der Stelle in Offb. 21, 19. Genauso könnten die Edelsteine aber einfach als Schmuck dienen oder auch ein Hinweis auf die besondere Kostbarkeit oder den Reliquiencharakter des Bildes sein (anspielend auf die Verwendung von echten Edelsteinen an den Reliquienschreinen), so Wolf 1991/92, 330, Anm. 130 zu dem Bild von S. Maria Maggiore.

¹⁴⁹ Zu diesem Ergebnis kommt auch Thomas Pöpper in seiner Monographie über Andrea Bregno (Diss. Münster).

¹⁵⁰ Ein weiteres Beispiel ist sein Grabstein in S. Maria sopra Minerva, der mit den Werkzeugen eines Bildhauers und Architekten geschmückt ist.

¹⁵¹ De Maria 1988, 19; vgl. oben zu Anm. 126.

¹⁵² Vgl. unten S. 55.

¹⁵³ Vgl. die ausführliche Analyse bei Kühnlenthal 1997/98, 187-194.

Pacis vorkommt, ebenfalls ein Relief mit versenktem Hintergrund) seine ganze bildhauerische Geschicklichkeit zu zeigen, was ihm auch gelungen ist. Vasen und Kandelaber haben die aus der Antike übernommenen Formen, der Kandelaber ist mit Weiheschnüren versehen und endet oben mit einem Behälter, in dem ein Feuer brennt.

Die Wolken im Mittelteil des Altars sind ein Zeichen der Manifestation des Göttlichen und verweisen auf die Wohnstätte Gottvaters und der Engel, unter denen sie sich befinden. Die übernatürliche Wirklichkeit wird in der Quattrocentoskulptur häufig mit Wolken assoziiert, vgl. zum Beispiel die Chorschranke der Cappella Sistina oder die Lunette des Andreas-Tabernakels im Petersdom. In der antiken Skulptur gibt es dafür keine Vorbilder, eher ist an frühchristliche Mosaiken zu denken.¹⁵⁴

Im Zentrum des Altars befindet sich die rundbogige Öffnung, die ursprünglich durch Flügel verschließbar war und das Bild aufnahm. Ihre schräg verlaufende Laibung ist mit Reliefs geschmückt. An der Bogenlaibung oberhalb der Kämpferlinie sind fünf geflügelte Engelsköpfe zu sehen, die jeweils mit einem klassischen *Caduceus*, dem Merkurstab, abwechseln. Der *Caduceus* besteht aus einem Flügelpaar, das mit flatternden Bändern an einem Stab befestigt ist, der in einem schön geformten Fuß endet. Er galt in der Antike als Friedenszeichen. Die Bedeutung dieses Zeichens als Friedenssymbol wurde durch Marcus Terentius Varro überliefert: Die Römer sandten den Karthagern *hasta* und *caduceus* zur Auswahl als Zeichen für Krieg oder Frieden. Der Originaltext von Varro ist nicht überliefert, man kann ihn nur teilweise aus in anderen Werken enthaltenen Zitaten zusammenstellen. Zu diesen gehören die *Attischen Nächte* von Aulus Gellius, die 1469 in Rom zum ersten Mal im Druck erschienen und 1472 erneut aufgelegt wurden.¹⁵⁵ Außerdem tragen Pax-Darstellungen auf antiken Münzen manchmal einen *Caduceus* in der Hand.¹⁵⁶ Das Motiv erscheint auch auf einer von Cristoforo di Geremia - der zwischen 1456 und 1476 in Rom arbeitete - angefertigten Medaille Kaiser Konstantins. Auf ihrer Rückseite reichen sich der Kaiser und Concordia die rechte Hand, während der Kaiser in seiner Linken den *Caduceus* hält, der oben mit dem Schriftzug „Pax“ versehen ist.¹⁵⁷

Das Wissen um die Bedeutung dieses Zeichens stand einem an der Antike interessierten Gelehrten in Rom in diesen Jahren

¹⁵⁴ In Rom zum Beispiel SS. Cosma e Damiano.

¹⁵⁵ Gelli, Hg. 1992, Bd. 2, 818 (Buch 10, 27): „Ibi scriptum fuit populum Romanum misisse ad eos hastam et caduceum, signa duo belli aut pacis...“.

¹⁵⁶ Vgl. Babelon 1886, Bd. 2, 61-62, Nr. 147.

¹⁵⁷ Vgl. Hill 1930, 755. Die Medaille befindet sich heute in der Cress-Collection in der National Gallery, Washington. Die Medaille in Hill 1930, Nr. 753 zeigt dieselbe Rückseite und auf der Vorderseite Papst Sixtus IV. (Abb. 26a).

sicher zur Verfügung. Mindestens einmal wurde vor dem neuen Altar im 15. Jahrhundert auch ein Friedensschlußartikel verlesen, und zwar am 25.3.1480 der Friedensschluß zwischen Florenz, der Papstliga und Neapel.¹⁵⁸

Die unterhalb Kämpferhöhe aufgehängten Gegenstände erinnern an die antiken *spolia*: Oben ist eine brennende Lampe mit drei Schnüren an einem Ring aufgehängt, der mit einem Nagel in der Wand befestigt ist. Darunter hängen an zwei Schnüren zwei Büschel mit je sechs Birnen, eine Flöte und ein mit einem Gorgoneion versehener Rundschild, unten stehen die schon erwähnten Vasen mit den Nelken. Die *spolia* weisen normalerweise auf einen Sieg in einem Kampf hin, es sind Gegenstände, die man dem Gegner abgenommen hat. Der Rundschild weist in diese Richtung, die Flöte dagegen in das bukolische Umfeld. Die Bedeutung der Birnen (oder Quitten?) genauer einzugrenzen, scheint hier nicht möglich zu sein. Der Anbringungsort der *spolia* an den Pfosten des Bogens stammt vom antiken Brauch, „die in der Schlacht gewonnene Beute [...] an der Tür, den Türpfosten oder im Türvorraum“¹⁵⁹ anzubringen. Scheinbar hat man das gleiche auch im päpstlichen Rom des Quattrocento getan: Nach der Einnahme von Smyrna im Herbst 1472 durch Kardinal Oliviero Caraffa, der am 23. Januar 1473 wieder in Rom eintraf, berichtet Sigismondo Conti: „militaria que signa multa recepit, quae postibus [Türpfosten] Basilicae Beati Petri Romae affixa sunt“.¹⁶⁰

Man scheint die Anleitung Leon Battista Albertis zu befolgen, der in seinen *Zehn Büchern über die Baukunst* im 6. Kapitel des 8. Buches davon handelt, „wie man Bogen [...] ausschmückt“: „Weil dies Bauwerk an hervorragender Stelle stand, deshalb bewahrte man hier die errungene Kriegsbeute und die Siegeszeichen. Daraus nahm die Ausschmückung des Bogens ihren Anfang und man fügte überdies noch Inschriften, Statuen und andere Darstellungen hinzu“.¹⁶¹

In den Bereich des Krieges verweist auch die Ornamentik der unteren Pilaster, die die Nischen der Apostel Petrus und Paulus rahmen und den mittleren Bogen seitlich begrenzen. Sie greift das Motiv der antiken Feldzeichen (*signa*) auf. Das Feldzeichen selbst bestand aus einem Lanzenschaft, der mit Auszeichnungen geschmückt war: am unteren Ende meist eine Quaste und eine Mondsichel, im mittleren Teil Scheiben (*phalerae*). Oben endete es meist mit einer Krone oder Hand

¹⁵⁸ Vgl. Gherardi, Hg. 1904, 8.

¹⁵⁹ S.v. *spolia*, in: RCA Bd. 3 A.2 (1929), 1843-1844.

¹⁶⁰ Conti, Hg. 1883, 6 (Die dort abgedruckte italienische Übersetzung lautet: „...ricuperò molte bandiere militari, che furono poscia infisse agli stipiti della Basilica Vaticana“).

¹⁶¹ Alberti, Hg. 1991, 439.

und einer kurzen Querstange mit Bändern an den Seiten. Die römischen Legionen trugen die *signa* im Kampf und ramnten sie im eroberten Terrain in den Boden. Die Querstange am unteren Ende des Feldzeichens, der sogenannte *uncus*, bewirkte, daß die Stange aufrecht stehen blieb.¹⁶²

Bei einem Vergleich der Feldzeichen am Altarretabel von S. Maria del Popolo mit antiken Beispielen¹⁶³ fällt auf, daß einerseits das untere Ende archäologisch richtig nachgezeichnet wird, es aber andere Aspekte gibt, die sich in keiner antiken Darstellung finden.

In seiner Gesamtheit ist das Feldzeichen klar und übersichtlich aufgebaut und einer Stilisierung unterworfen, die es nicht sofort als solches erkennbar macht. Es wird einem ornamentalen Dekorationssystem eingeordnet, das durch die Ästhetik der Renaissance bestimmt ist. In der Antike selbst ist diese Art der Stilisierung am ehesten in der Wandmalerei zu beobachten.¹⁶⁴

Die einzelnen Elemente sollen kurz auf ihren Bezug zur Antike untersucht werden, beginnend am unteren Ende. Die beiden kleinen Querstangen und die Spitze unten finden sich auf der antiken Ara in S. Marcello ganz ähnlich wieder. Die Verdickung des „Lanzenschaftes“ ist allerdings ungewöhnlich. Bei S. Maria del Popolo handelt es sich nicht um einen Lanzenschaft, sondern eher um die bei Pilastern mit Pflanzenornament vorkommenden knospen- oder blütenartigen Verdickungen. Die Quaste erinnert am Borgia-Retabel eher an einen Baldachin. Die *phalerae* sind abwechselnd horizontal und vertikal angeordnet wie es zum Beispiel auf dem Konstantinsbogen in der Szene der *Adlocutio* des Kaisers Mark Aurel vorkommt. Die Seitenansicht mit Lorbeerdekoration gibt es auf Trajanssäule und Konstantinsbogen¹⁶⁵, auch die Vorderansicht, die nicht ganz glatt, sondern mit einer leicht vorstehenden Blüte in der Mitte verziert ist, entspricht in den Einzelheiten den antiken Darstellungen. Die „Perlen“ dagegen sind eine Hinzufügung, die an eine Gebetsschnur oder einen Rosenkranz erinnern, aber auch nur eine schmückende Bereicherung sein könnten.

Die *corona triumphalis*, die mit einem Band befestigt ist und in der Regel aus Lorbeer besteht, ist in diesem Fall aus Blüten angefertigt. Die obere Querstange mit den zwei Wollschnüren (*vittae*) entspricht wieder den antiken Vorgaben.

Neben dem unteren Ende des Reliefs, das eindeutig auf ein Feldzeichen verweist, ist der obere Abschluß von besonderer Bedeutung. Das „Feldzeichen“ des Popolo-Altars endet oben

¹⁶² S.v. Feldzeichen, in: Der Neue Pauly Bd. 4 (1998), 458-459.

¹⁶³ Vgl. das Abbildungsmaterial in Domaszewski 1972 und die im folgenden genannten Beispiele.

¹⁶⁴ Vgl. Thomas 1995, 39, 238 (bekrönt von Gorgoneia), 242 (Zacken am Schirmrand), 261 (Abb. 192), besonders nahe kommen ihnen die sogenannten „Schirmkandelaber“.

¹⁶⁵ De Maria 1988, Abb. 79, 80.

in einem achtzackigen Schild, in dem ein von Strahlen umgebener Kopf zu sehen ist, der wiederum in einen Kreis eingeschlossen ist. Die Spitzen des Schildes enden in kleinen Kugeln. Vor Bregno taucht dieses Motiv zum Beispiel bei Filarete auf dem Bronzeportal für den Petersdom in der Szene des Petrus-Martyriums unten links auf. Der von einem Strahlenkranz umgebene Kopf einschließlich des achtzackigen Schildes begegnet auf antiken Schilden und Rüstungen.¹⁶⁶

Der von Strahlen umgebene Kopf steht für den *Sol invictus*, den unbesiegtten Sonnengott, der den römischen Soldaten zum Sieg verhelfen sollte.¹⁶⁷ In dieser Form allerdings begegnet er sonst nie auf einem Feldzeichen. Es gibt Darstellungen des *Sol invictus* auf den Feldzeichen am Konstantinsbogen, aber als Halb- oder Ganzfigur, nie in der abgekürzten Form des von Strahlen umgebenen Kopfes.¹⁶⁸

Die Feldzeichen befinden sich neben dem Gnadenbild und gleichzeitig an den Nischen der Apostel Petrus und Paulus. In Rom bedarf es eher einer Begründung, wenn Petrus und Paulus (Symbol für die Kirche von Rom) nicht dargestellt werden. Hier - im Zusammenhang mit dem Thema des militärischen Sieges - erinnert die Darstellung der Apostelfürsten darüberhinaus an ihre Schutzfunktion für die Stadt Rom und auch für das päpstliche Territorium. Sie sind nicht nur Hüter der römischen Kirche, sondern auch des konkreten irdischen Territoriums.¹⁶⁹

Caduceus, *spolia* und Feldzeichen verweisen in den Bereich von Krieg und Frieden. In ihrer Anhäufung und auch Einmaligkeit hat diese Ornamentik nicht nur eine rein dekorative Funktion, sondern sie enthält eine inhaltliche Anspielung, die im Zusammenhang mit der Verehrung des Bildes und dem Auftraggeber des Altarretabels genauer untersucht werden soll.

¹⁶⁶ Vgl. zum Beispiel den Sarkophag von Portonaccio (Schlachtensarkophag), Museo Nazionale im Palazzo Massimo (Vgl. Palazzo Massimo 1998, 162-163).

¹⁶⁷ Zur Geschichte des Kultes in der Antike vgl. Altheim 1957. Unter Kaiser Aurelian wurde der Sonnengott auch zum Gott des Heeres und das Sonnenzeichen auf den Schilden angebracht (Altheim 1957, 98). Die Vorstellung eines göttlichen Sonnenherrschers hat auch entscheidend auf Konstantin gewirkt. Die Anwendung des Bildes auf Christus ist bei den Kirchenvätern weit verbreitet; vgl. dazu zum Beispiel die bei Perler 1953 gesammelten Stellen.

¹⁶⁸ L'Orange 1939, 138 und 162.

¹⁶⁹ Eine weitere Überlieferung über den heiligen Petrus verdeutlicht die übernatürliche Kraft dieses Schutzes: In der Nähe von S. Maria del Popolo wurde ein Riß in der Stadtmauer bewußt nicht repariert, weil das Volk fest daran glaubte, der Apostel Petrus werde dort persönlich Wache halten. Die Überlieferung findet sich in Prokops Werk *Der Gotenkrieg* (1, 23; Prokop, Hg. 1981, 62). Sie wird auch auf dem Stich der sieben Hauptkirchen von Lafrery, der zum Jubiläumsjahr 1575 entstand, dargestellt und im 1638 bei Totti erschienenen Romführer *Ritratto di Roma moderna* erwähnt (Ritratto 1638, 348).

2.4 Das Bild

In den Libri Indulgentiarum und den Guiden wird die Übertragung des Marienbildes aus der Cappella Sancta Sanctorum beim Lateran mit der Vorgeschichte des Ortes, an dem heute die Kirche S. Maria del Popolo steht, in Verbindung gebracht und ausführlich berichtet: Der Hochaltar steht an der Stelle, an der sich vor dem Bau der Kirche ein Nußbaum befand. In diesem hausten die bösen Geister, die das Grab des Kaisers Nero, das sich unter diesem Baum befand, bewachten und diejenigen belästigten, die die Porta del Popolo passieren wollten. Papst Paschalis II. hörte davon und ließ in diesem Anliegen fasten und beten. Am dritten Tag hatte er eine Marienerscheinung, die ihn aufforderte den Nußbaum zu fällen und an dieser Stelle eine Kirche zu erbauen. Dadurch wurde der Ort von den Dämonen befreit. Dieses Wunder und die Verehrung des Volkes veranlaßten Papst Gregor IX. 1235 dazu, das Marienbild in die Kirche zu bringen ... „et ibi honorifice collocavit“.¹⁷⁰

Einen Eindruck von der Verehrung des Bildes in der Mitte des 15. Jahrhunderts bekommt man durch den Bericht des Augustinereremiten John Capgrave, der 1449 beim Generalkapitel in Rom anwesend war und einen Pilgerführer verfaßt hat.¹⁷¹ S. Maria del Popolo ist im Besitz seines Ordens und vielleicht spricht er auch etwas in eigener Sache. Er bezeichnet das von Lukas gemalte Marienbild als „la cosa più preziosa“ der Kirche und weist auf dessen starke Verehrung hin: Jeden Samstag kämen viele Leute, und auch die Kardinäle und „cortigiani“ besuchten diesen Ort „con grande devozione“, auch wenn das Bild verschlossen und deshalb nicht zu sehen sei. Zu den Zeiten der Öffnung des Bildes (vom Freitag vor dem vierten Fastensonntag bis zum ersten Sonntag nach Ostern) sei die Menge noch größer, vor allem die Römer suchten das Bild am Samstagnachmittag auf, nachdem sie am Vormittag das Salvator-Bild im Lateran besucht hätten.

Das Bild war nicht nur Objekt einer privaten Verehrung, sondern stand auch im Mittelpunkt öffentlicher Angelegenheiten, vor allem der Kurie, wie die Prozessionen erkennen lassen, die mit dem Bild durchgeführt wurden, oder die Dankmessen, die vor ihm stattfanden.¹⁷² Die besondere Verehrung des Papstes, der Kurie und „ubique terrarum“ kam in den Urkunden Sixtus IV. zur Sprache.¹⁷³

¹⁷⁰ München, BStB, Clm 14630, fol.11; veröff. in Hülsen, Hg. 1927, 151 (Indulgentiae-Handschrift des 15. Jahrhunderts).

¹⁷¹ Capgrave, Hg. 1995, 204-205.

¹⁷² Vgl. die Liste im Katalogeintrag zu S. Maria del Popolo.

¹⁷³ Breve vom 22. Juni 1478: Der Papst selbst ist ein großer Verehrer des Bildes („devotione nostra; devotione qua ad Imaginem ipsam gerimus“). Das Bild ist auch bei den Angehörigen der Kurie und in der ganzen Welt als Gnadenbild bekannt und wird verehrt („celebrem, in curia maxime & ubique terrarum huius

Das Bild von S. Maria del Popolo scheint tatsächlich seit den 1470er Jahren weit verbreitet gewesen zu sein. Kopien des Bildes aus der Zeit zwischen 1470 bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts finden sich in Deutschland, Italien und Spanien. Nach Cavallaro gibt es keine Kopie vor den 1460er Jahren, der Höhepunkt liegt in den 1470-1480er Jahren.¹⁷⁴

Das Bild wurde nicht nur in gemalten Kopien, sondern auch in Holzschnitten verbreitet.¹⁷⁵ Deren Umschrift wies darauf hin, daß das Bild vom heiligen Lukas gemalt worden sei und sich in Rom befinde. Unter dem Bild war ein Gebet abgedruckt, für das Papst Sixtus IV. einen Ablass von 11000 Jahren verliehen haben soll. Das Gebet erlangte große Popularität und wurde in fast alle europäischen Sprachen übersetzt. Das „coram imaginis Marie Virginis“ zu verrichtende Gebet lautet: „Ave Sanctissima Maria Mater Dei, Regina Celi, porta Paradisi, Domina Mundi, pura Singularis tu es Virgo; Tu sine peccato Concepta concepisti Ihesum sine omni macula; Tu peperisti creatorem et Salvatorem Mundi In quo non Dubito; Libera me Ab omni malo Et ora pro Peccatore Meo. Amen.“ Manchmal wird das „Tu sine peccato Concepta“ ersetzt durch „tu concepisti Ihesum filium Dei vivi sine peccato“.¹⁷⁶ Das Gnadenbildtriptychon mit einer Kopie des Bildes von S. Maria del Popolo im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Gm 510) zeigt den Text des Gebetes in deutscher Sprache.¹⁷⁷

Während hier die auf Maria ausgerichtete Verehrung im religiösen Bereich verbleibt und das „Libera me ab omni malo“ nur allgemein auf die „zeitlichen und ewigen Übel“ anspielt, wäre eine weitere Erklärungsmöglichkeit für die Verbreitung der Bildkopien die Verknüpfung mit den Kreuzzugsbemühungen,

devotissimae Imaginis...famam, ac frequentium signorum, gratiarum, & miraculorum coruscationem, singularem gerunt devotionis affectum“) Das Bild wurde vom heiligen Lukas gemalt („a Sancto Luca depictae“). Die Bulle wurde in Stein gemeißelt links vom Haupteingang der Kirche angebracht; gedruckt in Benzi 1990, 26, Anm.1.

¹⁷⁴ Cavallaro 1999, 288. Cavallaro 1999 erwähnt 6 Bilder in Italien (vgl. auch Kat. Nr. 46-51 bei Cavallaro 1992), Strieder 1959 erwähnt für Deutschland 8 Bilder. In Frankreich gab es wohl auch Kopien, da im Breve vom 22. Juli 1478 darauf hingewiesen wird, daß *das Bild auch von dem genannten König Ludwig, seinem Sohn, dem Dauphin und unserer geliebten Tochter in Christus, seiner Frau Anna wegen des Ruhmes und des Glanzes der häufigen Zeichen, Gnaden und Wunder besonders verehrt* (Übers. Verf.) wird. [Um sie in Spanien - Howe 1982/83, Anm. 41 erwähnt nur die Kopie von 1508 in Sevilla - zu suchen, müßte man (vielleicht auf den Spuren von Alessandro Borgia) durch Spanien reisen, da das Abbildungsmaterial in der Literatur gerade diese Art von Bildern, die vom künstlerischen Standpunkt aus nicht so interessant sind, selten berücksichtigt.]

¹⁷⁵ Vgl. Anm. 103.

¹⁷⁶ Ringbom 1962, 326. Das Gebet konnte auch mit anderen Bildern z.B. der Madonna del Sole (Madonna im Strahlenkranz) oder der Rosenkranzmadonna kombiniert werden, so wie auch der Holzschnitt von S. Maria del Popolo mit einem anderen Gebet versehen werden konnte (vgl. Heitz 1912, Bd. 32, Tafel 176).

¹⁷⁷ Vgl. Abb. 48 in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland 1983, 50.

d.h. eine mit einer konkreten Absicht verbundene Verbreitung. Diese Absicht lag in der Verstärkung der Aufrufe zur Unterstützung der Kreuzzugsbemühungen unter Zuhilfenahme des Bildes. Konkret könnte man sich das folgendermaßen vorstellen¹⁷⁸: In Spanien hatte Kardinal Borgia als Legat den Auftrag¹⁷⁹, sowohl persönlich den Kreuzzug gegen die Türken zu predigen als auch andere predigen zu lassen. Er war berechtigt, denen, die gegen die Türken kämpfen wollten, einen vollkommenen Ablass zu erteilen. Er sollte auch Geld für die Ausrüstung einer Kreuzzugsflotte sammeln. Deshalb gab es einen besonderen Ablassbrief für eine Spende. Diese Regelung sollte zuerst nur bis zum 21.3.1473 gelten, wurde dann aber bis 1476 verlängert.¹⁸⁰ Zur praktischen Organisation war der Kardinal auch berechtigt, Kollektoren und Unterkollektoren für die Sammlung der Spenden einzusetzen. Bei diesen Predigten scheinen auch Kopien von römischen [?] Marienbildern aufgestellt worden zu sein. Eine Kopie des Bildes wäre vorstellbar in der Nähe der in der Kirche aufgestellten Geldtruhe oder als Geschenk an hochgestellte zunächst spendenunwillige Persönlichkeiten.¹⁸¹ Gerade die Bilder, denen eine Herkunft aus dem Osten nachgesagt wurde, waren gleichsam als „Vertriebene“ besonders für diese Propaganda geeignet. In Rom selbst hatte die „Aktivierung“ der Popolo-Madonna bei Prozessionen oder die Feier von Dankmessen im Zusammenhang mit der türkischen Bedrohung eine Tradition, die auch von Sixtus IV. fortgeführt wurde.¹⁸² Vor der Erteilung des Auftrags für den neuen Hochaltar 1472 hatte das Bild am 8. Juli 1470 an der Prozession zum Lateran teilgenommen, die eine Bittprozession um Hilfe gegen die Türken war, die vor Negroponte lagen.¹⁸³ 1464 hatte Papst Paul II. vor dem Bild eine Dankmesse abgehalten, da die Türken in Albanien besiegt

¹⁷⁸ Wilson 1995 stellt für die Mitte der 1450er Jahre in Cambrai in Auftrag gegebenen Kopien des dortigen wunder tätigen Lukasbildes, das 1440 in Italien gekauft wurde, die gleichen Überlegungen an.

¹⁷⁹ Die Instruktionen, die den Legaten schriftlich mitgegeben wurden, sind in Abschriften erhalten. Vgl. z.B. Theiner 1860, 429-430 für Kardinal Marco Barbo, der nach Deutschland, Ungarn und Polen gesandt wurde.

¹⁸⁰ De Roo, Bd. 2, 1924, 190.

¹⁸¹ So Wilson 1995, 139-140. Ein Vergleichsbeispiel wäre die Mosaik-Ikone mit einer Imago Pietatis, die Sixtus IV. einem Legaten als Geschenk gesandt hat (Ornamenta Ecclesiae, Bd.3, Kat. Nr. H 65, S. 163).

¹⁸² Vgl. z.B. 1470 (Infessura, Hg. 1890, 72) und der Dankgang für den Tod Mohammeds II. am 11.6.1481 (De Vascho, Hg. 1911, 495-496).

¹⁸³ Infessura, Hg. 1890, 72. Hingewiesen sei auch auf die Überlegungen von D'Onofrio 1976. Er fragt nach den Gründen für den Bau der Kirche 1099 und die Übertragung des Bildes 1235. Er bringt diese Daten mit den Kreuzzügen in Zusammenhang: 15. Juli 1099 im ersten Kreuzzug die Befreiung von Jerusalem und 1235 als Unterstützung für die Bemühungen für einen weiteren Kreuzzug durch Papst Gregor IX. Außer den Daten, die in der Geschichte der Kreuzzüge eine Rolle spielen und mit denen von S. Maria del Popolo übereinstimmen, gibt er allerdings keine weiteren Indizien. Er sieht auch den Kirchenbau unter Sixtus IV. als Teil eines „progetto bellico-religioso“ (D'Onofrio 1976, 114 und 137-138).

worden waren.¹⁸⁴ Und auch nach der Aufstellung des neuen Hochaltars war das Marienbild Zeuge von Vorgängen, die mit Krieg und Frieden zu tun hatten.¹⁸⁵

Das ist allerdings der einzige Bezug der Verehrung des Bildes zur Bedrohung durch die Türken, der explizit hergestellt wird.¹⁸⁶

Die Schriftquellen erinnern an die Wundertätigkeit des Bildes in der Zeit der Pest und anderer Unglücke („variis egritudinibus“). Die Pestepidemie von 1472 wird eigens erwähnt, in der sich der Papst persönlich zur Kirche S. Maria del Popolo begeben habe, um Gott zu bitten, die Luft zu reinigen und den Kranken die Gesundheit zu schenken.¹⁸⁷ In keinem der päpstlichen Erlasse aus der Zeit Sixtus IV. werden die Türken oder kriegerische Ereignisse direkt erwähnt. Das mag verschiedene Gründe haben: Einerseits war die Zeit der Erfolge auf diesem Gebiet vorbei; der Papst hatte dagegen durch sein persönliches Eingreifen die Macht des Marienbildes in bezug auf die Pest erfahren.¹⁸⁸ Außerdem stellte er sich so in die Tradition von Papst Gregor IX., da in den Libri Indulgentiarum auch von der „immanissima et terribile peste“¹⁸⁹ die Rede ist, wobei aus dem Zusammenhang ersichtlich wird, daß damit die Belästigung durch Dämonen gemeint ist. „Peste“ kann einfach *Schaden, Störung* bedeuten.¹⁹⁰

Es wird deutlich, daß das Mariengnadenbild nicht nur auf einen bestimmten Aspekt festgelegt ist; verschiedene Situationen aktualisieren verschiedene Aspekte der Verehrung. Auch für den Augustinerorden war es möglich Maria als „Helferin in den Schlachten“ zu verehren: In einer 1474 von Sixtus IV. ausgestellten Bulle, die dem Augustinerorden die von seinen Vorgängern verliehenen Privilegien bestätigt, wird die Kirche als „agro militaris“ bezeichnet. Die Bulle beginnt mit den Worten: „Dum fructus uberes, quos sacer Ordo Eremitaru(m) S.

¹⁸⁴ Landucci 1646, 79.

¹⁸⁵ Vgl. die Liste im Katalogeintrag zu S. Maria del Popolo.

¹⁸⁶ Andere beweiskräftige Indizien müßte man entweder im Bereich der Druckgraphik (Ablaßbriefe) oder der Quellen über die Aktivitäten der Legaten (Augenzeugenberichte in Stadtchroniken oder sonstiger zeitgenössischer Geschichtsschreibung) suchen. Einige Stichproben haben zu keinem Ergebnis geführt.

¹⁸⁷ Vgl. die Bulle vom 8. September 1472.

¹⁸⁸ Interessanterweise herrscht in der Zeit der Anbringung der Bullen 1477 (die Jahreszahlen über den beiden Nebenportalen der Fassade geben das Datum ihrer Errichtung an) in Rom eine Pestepidemie, die noch schlimmer ist als die des Jahres 1472. Diesmal flieht auch der Papst und zwar nach Viterbo (am 10. Juni) und kommt erst am 23. Oktober 1476 wieder zurück nach Rom. Die Bulle spricht dagegen noch vom heldenhaften Verhalten des Papstes. (De Roo, Bd. 2, 1924, 216 und Pastor, Bd. 2, 1955, 464-465. Quelle: Infessura, Hg. 1890, 80f.)

¹⁸⁹ Huelsen 1927, 150.

¹⁹⁰ Vgl. D'Onofrio 1976, 139, Anm. 33 („danno, disturbo“). Er hat aber keine Erklärung dafür, warum die Bullen von Sixtus IV. kriegerische Aktionen nicht erwähnen.

Augustini in agro militaris Ecclesiae in propagatione Religionis, & fidei orthodoxae hactenus produxit, [...]“¹⁹¹.

In den *Commentarii* Pius II. wird der „Sieg“ über die Unruhe stiftende Seele von Kaiser Nero mit der Hilfe Mariens als gutes Vorzeichen für die Gegenwart angesehen. Nach der Rückkehr vom Kongreß in Mantua übernachtet der Papst im Konvent von S. Maria del Popolo, was folgendermaßen kommentiert wird: „Il luogo è dedicato a santa Maria e si dice che ivi fu ucciso Nerone. Ciò fu ritenuto di buon auspicio, poichè anche Pio, con l'aiuto della santissima Vergine, avrebbe ucciso i suoi Neroni.“¹⁹²

Gemeinsamer Hintergrund ist die Verehrung Marias als Siegerin: Maria verhilft zum Sieg, der letztlich zurückgeführt wird auf göttliches Eingreifen.¹⁹³ Diese Verehrung Mariens, die sich an dem Bild von S. Maria del Popolo festmacht, führte demnach zur Wahl der oben beschriebenen Ornamentik des Altars.

Zu fragen ist, welche Art von Sieg der Auftraggeber des Altarretabels, Kardinal Rodrigo Borgia, besonders ersehnte? Es stellt sich heraus, daß er in die Kreuzzugsbemühungen eingespannt war

2.5 Der Auftraggeber Kardinal Alessandro Borgia und seine Rolle in den Kreuzzugsbemühungen

Seit dem 10. August 1471 war Sixtus IV. Papst. Das Versprechen aus den Wahlkapitulationen über die Fortführung der „expeditio contra Infideles“ versuchte er durch die Entsendung von Legaten an verschiedene Königs- und Fürstenhöfe zu erfüllen. Am 23. Dezember 1471 wurden „in einem geheimen Konsistorium [...] fünf Kardinäle zu Legaten de Latere ernannt, um, wie die Konsistorialakten sagen, die ganze christliche Welt zur Verteidigung des katholischen Glaubens gegen den verruchten Türken, den Feind des Namens Jesu, aufzurufen“.¹⁹⁴ Unter den Legaten war auch Kardinal Rodrigo Borgia, der nach Spanien gesandt wurde. Er reiste am 15. Mai von Ostia aus ab und kehrte im Oktober 1473

¹⁹¹ Empoli 1628, 328 [Wegen der reichen Früchte, die der heilige Orden ... auf dem Kampfplatz der Kirche zur Verbreitung der Religion und des rechten Glaubens bisher gebracht hat...].

¹⁹² Piccolomini, Hg. 1984, Bd. 1, Buch 4, 823.

¹⁹³ Ein Bsp. in Conti, Hg. 1883, Bd. 1,4: „poichè con verità e da cristiani dobbiamo credere che Iddio ottimo massimo protegge il suo Vicario e la sua chiesa, e che contro di essa si rompino tutte le potenze[...]li provvidenza divina avere abbattute le forze dei nemici.“ Vgl. auch die Gebete und Liturgie in S. Maria del Popolo vom 1. bis 3.1.1490 aus Anlaß des Sieges des Königs von Spanien über die Mauren in Granada. (Burckardus, Hg. Celani 1906-1910, Bd. 1, 287-290).

¹⁹⁴ Pastor, Bd. 2, 1955¹³, 467.

zurück.¹⁹⁵ Da das Retabel 1473 schon vollendet war, müsste er es spätestens Anfang 1472 - vor seiner Abreise - in Auftrag gegeben haben.¹⁹⁶

Der Kardinal gebrauchte während seines Spanienaufenthaltes ein Siegel¹⁹⁷, das man mit dem Altar in Zusammenhang bringen könnte. Es verwendet die im Bereich der Siegel in den 70er Jahren sehr fortschrittlichen Formen der Renaissance, denn es gibt noch bis weit ins 16. Jahrhundert hinein Siegel in gotischen Formen.¹⁹⁸ Dieses Siegel erregte auch die Bewunderung des spanischen Kardinals Mendoza, der sich ein ähnliches „a lo romano“ anfertigen ließ, als er zum Erzbischof von Toledo ernannt wurde.¹⁹⁹ Das Siegel Kardinal Borgias hat mit dem Altar ikonographische Gemeinsamkeiten: die heiligen Hieronymus und Augustinus rahmen auch hier eine Hodegetria ein. Darunter sind die Heiligen Sebastian, Nikolaus²⁰⁰ und der Erzengel Michael zu sehen, unter ihnen eine Ädikula mit dem betenden Kardinal. Die architektonische Struktur in Renaissanceformen hat mit dem Altarretabel von S. Maria del Popolo die Zweigeschossigkeit mit einem verkröpften Fries und Muschelnischen gemeinsam, die auch in einem besonderen Detail übereinstimmen: Die Muscheln in den Nischen sind im oberen Geschoß nach oben, unten dagegen nach unten gerichtet.²⁰¹

In Spanien stellt der Kardinal sich ebenfalls unter den Schutz der Madonna. Als Beispiel für die Rolle, die Marienbilder hier für den Kardinal spielten, soll sein Empfang in Valencia stehen: Als Rodrigo Borgia das Schiff in Valencia nicht sofort verlassen konnte, weil die Vorbereitungen für seinen ehrenvollen Empfang noch nicht abgeschlossen waren, begab er sich in das zwei Kilometer entfernte Puig, wo er die Nacht zum Samstag vor dem Marienbild verbrachte, das er seit seiner Kindheit verehrte (er wurde in Jativa bei Valencia geboren) und das als Patronin von Valencia galt.²⁰² Am 21. Juni 1472 fand schließlich

¹⁹⁵ De Roo, Bd. 2, 1924, 176. Oktober 1473 ist auch das Datum der Aufstellung des Altars.

¹⁹⁶ Das heißt schon im Jahr des Baubeginns der Kirche, die ältesten Grabmäler der Kirche stammen erst von 1478.

¹⁹⁷ Madrid, Archivo Histórico Nacional, Dokument vom Juli 1473: Reyes e Mecenas 1992, 335, Nr. 66 (mit Abb.); Carbonell 1992, 430. (Datierung des Siegels: vor Juli 1473, da das Datum auf dem Dokument erscheint und nach August 1471, weil der Kardinaltitel von Albano erwähnt wird; ab Juni 1472 ist Borgia in Spanien.)

¹⁹⁸ Sella 1937-1964.

¹⁹⁹ Carbonell 1992, 430. Merino 1942 (Tafel a) bildet das Siegel ab, das ein Retabel in Renaissanceformen (ohne Muschelnischen) zeigt.

²⁰⁰ Der Patron für die Meeresreisenden.

²⁰¹ Im Mittelalter waren sie meist nach oben gerichtet. Bregno führt das ungewöhnliche Prinzip ein, nach oben und nach unten gerichtete Muschelnischen auf den verschiedenen Höhen abzuwechseln (vgl. Strinati 1981, 24).

²⁰² Sanchis y Sivera 1924, 129.

sein Einzug in Valencia statt, wobei ein Weihbischof aus dem Orden der Augustiner ihm ein Marienbild aus vergoldetem Silber entgegengrug, in das eine Reliquie eingelassen war, die vom Kardinal verehrt wurde, bevor er die Kathedrale betrat. Dort betete er vor dem Hauptaltar, der Maria geweiht war, und dankte ihr für die glückliche Reise.²⁰³

Für die Kathedrale von Valencia gab er ein Retabel in Auftrag, das allerdings nicht erhalten ist.²⁰⁴ 1472 war er auch in Tarragona, wo er in den Ruinen des Amphitheaters *Nostra Sra. de Miracle* verehren wollte, was aber an der Augusthitze scheiterte, um nur einige Stationen zu erwähnen.²⁰⁵ Wundertätige Marienbilder spielten für den Kardinal eine wichtige Rolle.

In dieser Zeit, nachdem Borgia den Auftrag für das Hochaltarretabel gegeben hatte und er selbst sich als Legat in Spanien befand, kam es zu einer erfolgreichen Aktion gegen die Türken: Im Mai 1472 konnte Kardinal Oliviero Carafa Smyrna erobern und am 23. Januar 1473 den schon erwähnten triumphalen Einzug in Rom halten, „bei welchem eine Anzahl türkischer Gefangener auf Kamelen einherritten. Stücke der Hafenkette von Satalia hing der Kardinal an der Pforte der Peterskirche auf.“²⁰⁶ Während hier noch ein Triumph gefeiert werden konnte, „gilt für die Zeit bis 1522, daß viel über den Kreuzzug geredet, aber wenig gehandelt wurde; die politische Situation in Europa und das Chaos, dem Italien nach 1494 verfiel, machte die Verwirklichung von Kreuzzugsplänen nahezu unmöglich.“²⁰⁷

Zur Zeit des Altarauftrags konnte der Kardinal dagegen noch zuversichtlich sein. Da das Bild schon früher gegen die Türken geholfen hatte, ist es denkbar, daß er sich erneut seiner Hilfe versichern wollte und (auch) deshalb den Altar stiftete.²⁰⁸

2.6 Das „antike Vokabular“ im Spannungsfeld von Dekoration und Bedeutung

Die Nachforschungen über die Verehrung des Bildes und den Auftraggeber haben gezeigt, daß sich eine von ihrer Bedeutung her motivierte Verwendung der antiken Ornamente belegen

²⁰³ Sanchis y Sivera 1924, 133-134; De Roo, Bd. 2, 1924, 441-442, Dokument 76 (Bericht eines Augenzeugen).

²⁰⁴ Sanchis y Sivera 1924, 161.

²⁰⁵ Blanch, Bd. 2, Hg. 1985, 115.

²⁰⁶ Pastor, Bd. 2, 1955¹³, 474. Vgl. auch Klockow 1990, 37 (mit zeitgenössischen Quellen). Die Kette wird heute in den Nebenräumen der Kuppel über der Cappella Clementina aufbewahrt (vgl. La Basilica di San Pietro 2000, Abb. 1508 und S. 822).

²⁰⁷ Riley-Smith 1991, Sp. 1514f.

²⁰⁸ So auch Callisen 1936, 233. Walsh 1982, 161 sieht dagegen das Mäzenantentum von Rodrigo Borgia und der Familie della Rovere aus dem Blickwinkel der Reformbewegung der Augustinereremiten.

läßt. Alexander VI. war sehr interessiert an dieser Art des Ornamentes.²⁰⁹ Verallgemeinern kann man dies allerdings nicht, in anderen Fällen kann die Dekoration „all’antica“ auch einfach eine Modeerscheinung sein. Die Grottesken des 16. Jahrhunderts sind dekorativ zu verstehen, auch in der Ausmalung des Gewölbes über dem Altarretabel, die von Pinturicchio stammt.

Es sollen noch einige Überlegungen angestellt werden zur Tatsache, daß in der Ornamentik keine christlichen Symbole auftauchen. In einer Kirche würde man an der Stelle des *Sol invictus* eher ein Kreuz vermuten.²¹⁰

Der Altar gebraucht in seiner Ornamentik und auch in der Inschrift²¹¹ im Giebel, in der von der Parze - der Schicksalsgöttin, die den Lebensfaden abschneidet - die Rede ist, antikes „Vokabular“ in einer Art und Weise, wie sie in Rom im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts im Bereich der Sprache feststellbar ist.²¹² Das Ziel ist, auch die theologischen Überlieferungen des Mittelalters der neuen sprachlichen Kultur der Humanisten anzupassen. Im Extremfall konnte das bedeuten, daß man sich eines rein Ciceronischen Vokabulars bediente, um theologische Gedanken auszudrücken. James Hankins verweist zum Beispiel auf den Kommentar von Paolo Cortesi zu den *Sententiae* des Petrus Lombardus, dem gebräuchlichsten theologischen Lehrbuch des Mittelalters, der 1504 in Rom bei Eucharius Silber gedruckt wurde: „Die Heiligen

²⁰⁹ Zum Beispiel im Appartamento Borgia. Cieri Via 1984/85, 50; über den Gebrauch der „decorazione significante“ ebd., 47-50.

²¹⁰ Es gibt in Rom auch Darstellungen von Feldzeichen in dieser Art. Sie sind mit dem Kreuz bekrönt, zum Beispiel im Fresko der Konstantinsschlacht von Giulio Romano im Vatikanpalast (Adler, darüber das Kreuz). Die interessanteste Darstellung findet sich zu den Seiten des Eingangs von Piranesis Kirche S. Maria del Priorato auf dem Aventin, die das Feldzeichen auch in den Zusammenhang mit dem Sieg über die Türken stellt. FERT (= Fortitudo Eius Rhodum Tenuit) bezieht sich auf die Verteidigung von Rhodos durch die Malteser im 15. und 16. Jahrhundert. Er gibt unten den *Sol invictus*, verwendet aber auch christliche Symbole, oben das Kreuz und das Christusmonogramm, daneben gefesselte Halbmonde in Anspielung auf den Sieg über die Türken.

²¹¹ Der Altar ist das einzige signierte Werk Bregnos in Rom, die Inschrift lautet: *Du(m) Andreas hoc opus componit, M(ortem) A(n)tonii dilecti Parca repe(n)ti ind(o)luit. Custodum incuria moritur qui vix(it) Ann(os) VII M(enses) VIII D(ies) XXIII H(orae) X MCCCCLXXIII (die) XVIII O(c)tobris.* (Der Text der Inschrift nach Pöpper 2000, 256; die Übersetzung zum Teil nach Schmarsow 1883, 22 (er löst allerdings das M vor Antonii als Marco auf): *Während Andrea bei der Aufstellung des Altarwerkes beschäftigt war, hat die Parze ihm plötzlich Schmerz zugefügt durch den Tod seines geliebten (Söhnchens) Anton; es starb durch die Nachlässigkeit der Wärter 7 Jahre, 9 Monate, 24 Tage und 10 Stunden alt. 1473, am 8. Oktober*). Später scheint man diese Inschrift als unpassend empfunden zu haben, die *Visitatio* der Kirche in den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts befiehlt: „Ad Altare maius: Verba quae circa Altaris coronidem sunt eradantur“ (ASV, Arm.VII.3, fol.82r), was offensichtlich nicht ausgeführt wurde.

²¹² Für Hankins 1999, 302 beginnt dieser „Stil des Humanismus...“, der deutlich römisch war“ nach dem Tode Lorenzo Vallas (1407-1457) und der Zerschlagung des „heidnischen“ Zirkels um Pomponio Leto durch Paul II. (1468).

waren *heroes*, Priester wurden zu *flamines diales* (Priester Jupiters), der hl. Thomas von Aquin zum *Apollo Christianorum*, Kirchen zu *templa* oder *publica delubra* (Tempeln oder öffentlichen Schreinen), Dekrete des kanonischen Rechts zu *senatus consulta*, Kardinäle zu *senatores*, Ablässe zu *sortes*, etc...²¹³

Flavio Biondos *Roma triumphans*, das er schon 1459 Papst Pius II., der sich gerade in Mantua befand, um zu einem neuen Kreuzzug aufzurufen, präsentiert hatte, wurde 1472 gedruckt.²¹⁴

Das zehnte und letzte Buch ist den *trionfi* gewidmet, Symbole der Größe Roms, für das er einen neuen Triumph herbeiwünscht. Auch hier gibt es die Vergleiche mit der Antike und antiken Ämtern, die auf die „christliche Republik von heute“ übertragen werden.²¹⁵ Er wünsche der römischen Kirche einen Triumph über die Türken, der den Siegen der Römer ebenbürtig sei. [Allerdings stellt er sich den Triumphzug in christianisierter Form vor: Statt Jupiter schlägt er Petrus mit den Schlüsseln vor, Paulus mit dem Schwert, Michael und Georg, die Drachen erlegen, und Bartholomäus, der seine Haut über der Schulter trägt.²¹⁶]

In der Ornamentik des Altars wird die Absicht deutlich, sich im einzelnen in archäologisch exakter Weise antiker Motive zu bedienen, deren Zusammensetzung allerdings frei ist. Mit dem „antiken Vokabular“ soll eine Aussage gemacht werden, die Maria und das Marienbild verherrlicht.

Vor dem Hintergrund der Überlieferung über den Sieg Kaiser Konstantins wird deutlicher, daß die Aufnahme der Darstellung des *Sol invictus* in ein Feldzeichen ein Schritt ist, der seine Begründung in der „Reinheit“ des Vokabulars hat. Konstantin hat vor seinem Sieg an der Milvischen Brücke zunächst den *Sol invictus* um Beistand angerufen, dann erschien das Zeichen des Kreuzes: Das hatte zur Folge, daß an der Spitze des Labarum das Kreuz oder das Christusmonogramm angebracht wurde.²¹⁷ Wenn der Auftraggeber/Künstler die antike christliche Tradition hätte aufgreifen wollen, hätte er sich darauf beziehen und dort ein Kreuz anbringen können.

Gleichzeitig drückt die Benutzung eines „reinen“ Vokabulars auch aus, daß an die Größe des antiken Rom angeknüpft werden soll. Flavio Biondo bemerkt dazu in *Roma instaurata*: „lo non sono del parere di quelli che disprezzano tanto il presente della città come se le legioni e i consoli, con il senato e i fasti del Campidoglio e del Palatino fosse scomparsa da

²¹³ Hankins 1999, 302.

²¹⁴ DBI, Bd. 10, Rom 1968, 552.

²¹⁵ Biondo 1544, 382: „la Republica christiana d'hoggi; per che il Pontefice Romano rappresenta il Consolo; i Cardinali, il Senato...Vescovi, Chierici i magistrati“.

²¹⁶ Biondo 1544, Kapitel 10.

²¹⁷ Eusebius von Caesarea, Vita Constantini 1, 28-31 (Hg. 1975).

essa ogni cosa memorabile. La gloria e la maestà di Roma sono ben salde e poggiano su basi ancora più salde.“²¹⁸

2.7 Ikonographisches Umfeld

Der Altar befindet sich vor dem Chor von S. Maria del Popolo. Dieser ist um 1506 mit einem Marienprogramm ausgestattet worden, das die mit Glasmalereien geschmückten Fenster und die Fresken der Vierungswölbung umfaßt. In den beiden Fenstern sind jeweils sechs Szenen aus dem Marienleben zu sehen: von der Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte bis zur Wiederauffindung Jesu im Tempel. Die Fresken zeigen in der Mitte die Marienkrönung, daneben Sibyllen mit Inschriften, deren Thema die Inkarnation ist; außerdem Darstellungen der Evangelisten und von vier Kirchenvätern.

Den einzigen Bezugspunkt zum wundertätigen Lukasbild auf dem Hauptaltar gibt es im Fresko des heiligen Lukas. Pinturicchio stellt ihn als Maler eines Marienbildes dar. Der Heilige ist gerade damit beschäftigt, mit einem Pinsel blaue Farbe aus einem Farbnapf, aus dem sie heraustropft, auf ein Bild aufzutragen, das schon gerahmt ist. Das entspricht dem tatsächlichen Herstellungsprozeß eines kleinformatigen Bildes, bei dem die Tafel schon gerahmt und vergoldet war und dann erst vom Künstler bemalt wurde.²¹⁹ Die Darstellung selbst nimmt Bezug auf den Typus des Gnadenbildes: Es ist das Gnadenbild, das sich bewegt hat. Die Neigung des Kopfes der Madonna ist gleich, auch an den Füßen des Jesuskindes und seiner mit dem Segensgestus erhobenen Hand wird der Bezug deutlich. Die Bewegung des Bildes, das heißt des Prototyps, geschieht in der rechten Hand. Maria lächelt, sie scheint hier den Kopf dem Pinsel zuzuneigen und die rechte Hand (wie bei der Verkündigung) in der Haltung des Empfangens der Farbe zu heben; die linke Hand ist nicht sichtbar. Der rechte Arm der Madonna im Deckenfresko reicht über den Rahmen des Bildes hinaus, was ihre Gegenwart auf die Wirklichkeit des Bildraumes, in dem sich der heilige Lukas befindet, ausdehnt²²⁰, bzw. so nicht das Bild darstellt, sondern eigentlich das „scherzhafte“ Verhalten seines Prototyps, in den sich das Bild „verwandelt“ hat.

Dadurch, daß das Jesuskind fast ganz durch den Arm des heiligen Lukas verdeckt ist, wird dieses „ausgeblendet“ und die Beziehung des heiligen Malers zur Madonna direkter, „intimer“. Da Lukas im Profil gegeben ist und die Madonna ihn im Dreiviertel-Profil ansieht, ist der Betrachter Zeuge dieses

²¹⁸ Zitiert nach Cieri Via 1984/85, 21.

²¹⁹ Vgl. dazu Cavallaro 1992, 186, Abb. 25 (Antoniazio Romano, Madonna mit Kind, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, um 1475).

²²⁰ Vgl. zum Thema allgemein: Horsthemke 1996, 105-106.

Blickkontaktes, ist aber selbst davon ausgeschlossen. Der einzige, der mit dem Betrachter Blickkontakt aufnimmt ist der Stier, der sich nach rückwärts umwendet und den Betrachter mit seinen großen Augen ansieht. Vielleicht eine ironische Anmerkung zur exklusiven künstlerischen Erfahrung, die hier anhand der Beziehung zum Prototyp des Bildes (Maria) dargestellt wird; dem Betrachter bleibt der Blickkontakt zum Stier...?

2.8 Zusammenfassung

Kardinal Alessandro Borgia gab vor dem 15. Mai 1472 (Abfahrt als Legat de Latere nach Spanien) bei Andrea Bregno ein Hochaltarretabel für das Bild von S. Maria del Popolo in Auftrag. Zumindest eine Zeichnung lag zu diesem Zeitpunkt schon vor, da auch sein Siegel, das er in Spanien verwendete, eine Anspielung auf die Form des Altars enthält. Der Kardinal verehrte Maria in dem Gnadenbild als sieg- und friedensbringende Fürsprecherin, zu diesem Zeitpunkt vor allem gegen die Türken. Entsprechend der humanistischen Gelehrsamkeit fand diese Funktion des Bildes Ausdruck durch die Anlehnung an antike Vorbilder in Form (Triumphbogen) und Ornamentik (Feldzeichen, *Sol invictus*, *caduceus*).

Das Bild war das am Ende des Quattrocento am meisten verehrte Bild Roms und auch in Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland in Kopien und durch Druckgraphik verbreitet.

3 **Selbständige Kapellenbauten**

Von den kleineren Kapellen ist heute nur noch eine einzige erhalten (S. Maria del Buon Aiuto); eine weitere wurde nach 1877 zerstört (S. Maria Imperatrice). Bei weiteren Bildern (Consolazione, Orto) wurde der anfängliche kleine Kapellenbau im 16. oder 17. Jahrhundert durch eine größere Kirche ersetzt.

3.1 S. Maria del Buon Aiuto

Die Kapelle S. Maria del Buon Aiuto ist durch die Architravinschrift und das Wappen im Zentrum der Decke als Stiftung von Papst Sixtus IV. belegt. Das Ereignis, das 1476 zum Bau der Kapelle geführt haben soll, ist in den Guiden allerdings nicht überliefert. In der Literatur taucht die Geschichte und auch der Name der Kapelle zum ersten Mal bei Armellini²²¹ auf, der die Notiz einem Dokument im Archiv der Zisterzienser entnimmt, das von ihm zitiert, aber nicht beschrieben wird.²²²

²²¹ Armellini 1942³, 989. Die erste Auflage stammt aus dem Jahr 1891.

²²² Auch in den Karteikarten der römischen Denkmalbehörde von 1927 ist von einem „antico codice“ die Rede, der sich aber heute nicht mehr im Archiv der Kirche befindet. Im *Catalogo Giorgi*, der den *Fondo Sessoriano* (heute in der Biblioteca Nazionale Centrale di Roma) durch ein thematisches Stichwortverzeichnis erschließt, findet sich kein Hinweis.

Danach soll Sixtus IV. an dieser Stelle von einem Gewitter überrascht worden sein. Er habe Schutz bei dem Bild gesucht und als Dank die Kapelle erbauen lassen. Der Anlaß für diesen kleinen Bau ist der Überlieferung nach privat, es handelte sich nicht um ein Staatsereignis wie der Friedensschluß beim Bau von S. Maria della Pace.

In den Pilgerführern vor 1476 wird mehrmals auf ein Bild hingewiesen, das sich auf dem Weg zwischen dem Lateran und S. Croce befand und das gesprochen hat. Laut Muffel hat das Bild die Kartäuser gegen die Kleriker des Lateran, welche die Ordensleute aus S. Croce vertreiben wollten, mit den Worten „was thut yr, sy sind in meinem schutz, get ab“ verteidigt.²²³ Er erwähnt nur, daß das Bild bei einem zugemauerten Tor auf die Mauer gemalt war. Brewyn²²⁴ dagegen weist 1470 schon darauf hin, daß sich das Bild an einem Ort befunden hat, der einer kleinen Kapelle ähnelte. Außerdem gab es dort eine Inschrift, die besagte, daß das Bild mit Papst Gregor gesprochen habe, als er in einer Prozession an dieser Stelle vorbeizog. So auch Fra Mariano, der den sixtinischen Bau zudem als „tabernaculum restauratum“ bezeichnet, was darauf hinweist, daß die Geschichte des Bildes vor 1476 begonnen hat.²²⁵ Die Architravinschrift der Kapelle selbst gebraucht das Wort „Fondavit“, was nur auf den neuen Bau hinweist. Bei Panciroli²²⁶ schließlich hat das Bild *vor langer Zeit* Wunder gewirkt. Auch er beruft sich dabei auf eine Inschrift. Er hat außerdem noch erfahren, daß dort einmal ein Eremit gewohnt haben soll.

Für die Geschichte der Inszenierung von Marienbildern ist der Bau insofern interessant, als er der einzige erhaltene dieser Art ist. Beim Neubau der Kapelle wurde auch das Bild von Antoniazio Romano neu gestaltet, in „Erinnerung an die alte Darstellung“²²⁷ wie in S. Maria della Consolazione.

Bei der Kapelle handelt es sich um einen einfachen, kleinen Bau, der sich in einem Winkel befindet, der von der Aurelianischen Stadtmauer und dem Amphitheatrum Castrense gebildet wird. Die Kapelle ist an das antike Amphitheater angebaut und benutzt einen Bogen der ersten Ordnung des antiken Bauwerks: 1476 wurden nur drei Ziegelmauern errichtet, die zusammen mit der Mauer des Theaters die Kapelle bilden.²²⁸

²²³ Muffel, Hg. 1999, 17.

²²⁴ Brewyn, Hg. 1933, 57.

²²⁵ Fra Mariano 1517, Hg. 1931, 161.

²²⁶ Panciroli 1600, 300-301.

²²⁷ Nach Cavallaro 1992, 192. Vgl. auch Guerrini 1986, 464.

²²⁸ Der Abbildung bei Dupérac ist zu entnehmen, daß die Fassade ursprünglich ein Rundfenster enthielt, das heute noch von innen zu sehen ist. Außerdem lag das Niveau der Umgebung ursprünglich höher, die steile Treppe ist eine spätere Zutat.

Das Bild befindet sich an der vorgegebenen Wand. Das könnte darauf hinweisen, daß das Marienbild vor dem Bau der Kapelle an diesem Ort war und die Kapelle für das Bild gebaut wurde, was den Pilgerführern entsprechen würde, die in dieser Gegend (schon vor dem Bau der Kapelle) auf ein Bild hinweisen.²²⁹ Die Wand, an der sich das Bild befindet, ist im unteren Bereich unregelmäßig vorgewölbt und wird von einem sich verjüngenden Bogen begrenzt. Heute ist das Bild ohne Rahmen in die Wand eingelassen. Der Originalzustand ist unbekannt, könnte aber dem heutigen ähnlich gewesen sein.²³⁰

Die 1476 errichteten Mauern enthalten je eine Tür mit einem Rahmen aus Travertin. Die Hauptfassade ist auf den Zugang entlang der Stadtmauer bezogen, die Tür auf der linken Seite ist etwas schmaler und der dritte Zugang rechts führt in die zweigeschossige Sakristei und das Innere des Amphitheaters. Es stellt sich die Frage, warum ein Gebäude mit einem Grundriß von lediglich neun mal acht Metern drei Eingänge benötigt? Wenn die Tür in der linken Seitenwand nicht zugemauert wäre, wie das heute der Fall ist, gäbe es eigentlich kaum Platz für einen Altar. Es scheint sich eher um einen Raum zu handeln, den die Pilger *auf dem Weg vom Lateran nach S. Croce*²³¹ durchschritten haben.

Die Kapelle ist mit einem Kreuzgratgewölbe versehen, das sehr schwer wirkt und in den Ecken auf sehr kleinen Konsolen ruht.²³² Einziger Schmuck des Außenbaus ist der Zahnfries unter dem Dachgesims, der typisch für die sixtinische Architektur ist.²³³

3.2 S. Maria Imperatrice

Auch bei S. Maria Imperatrice handelte es sich um einen kleinen Bau dieser Art, der allerdings nach 1877 zerstört wurde. Schon Panciroli sagt, daß er nichts Weiteres über den Ursprung von S. Maria Imperatrice herausgefunden habe.²³⁴ Die kleine Kapelle mit dem Marienbild taucht in allen Guiden seit Capgrave auf, der sie um 1450 zum ersten Mal erwähnt. Rabus

²²⁹ Muffel, Hg. 1999, 17; Brewyn, Hg. 1933, 57. Heute scheint das Fresko sich auf einem Verputz zu befinden, der einmal abgenommen wurde (Negri Arnoldi 1964, 212, Anm. 20). Ob dies der Originalzustand ist oder wann dies geschehen ist, ist unklar.

²³⁰ Die Kapelle wurde in den Jahren 1999-2000 restauriert. Nach Befund hat man die Malerei wiederhergestellt. Das Bild wird vor einem blauen Himmel von einem Kranz aus Strahlen und Wolken umgeben. Ein verzierter Rahmen aus dem 18. Jahrhundert, den man auf älteren Fotos noch sehen kann, wurde entfernt.

²³¹ Ähnlich wie S. Maria Imperatrice; vgl. unten Anm. 235.

²³² In der römischen Renaissancearchitektur ist das die übliche „Ecklösung“, vgl. die kreuzgratgewölbten Seitenschiffe in S. Pietro in Vincoli oder die erhaltenen Räume im Palazzo Capranica.

²³³ Benzi 1990, 189.

²³⁴ Panciroli 1625, 178.

gibt 1575 zwei Gründe für deren Bekanntheit an: Erstens liege die „Kapell zu unserer lieben Frauen der Kaiserin genannt“ günstig in der Nähe vom Lateran und sei zweitens mit einem ungewöhnlich großen Ablaß ausgestattet: „Da ist ein Bildnuß Mariae, welches auf ein Zeit mit Papst Gregorio geredt hat, da liegt großer Ablaß und wird in Verrichtung dieser Station [Lateran], weil es ihnen nichts umb, von Pilgram auch erhebt.“²³⁵

Aus dem Jahr 1656 gibt es einen Visitationsbericht und auch einen *Discorso* von Benedetto Mellini, die sich beide kritisch mit der Überlieferung auseinandersetzen.²³⁶ Mellini datiert in seinem *Discorso* die beim Altar aufgehängte Tafel mit dem Text der Ablaßverleihung und der Geschichte des Bildes in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Das Bild selbst, das die Ikone in S. Maria Maggiore zum Vorbild haben soll, datiert er in das 10. Jahrhundert. Da das Bild in den alten Quellen nie auftaucht, hält er die Überlieferung für unzuverlässig, ebenso wie die „indulgenza per cosi dire eccessiva“. Der Visitationsbericht dagegen datiert das Bild in das 15. Jahrhundert und gibt die Anweisung, die Tafel aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zu entfernen.

Der Bau von S. Maria Imperatrice muß S. Maria del Buon Aiuto ähnlich gewesen sein. Sein Aussehen wird durch zwei Beschreibungen überliefert.²³⁷ Es handelte sich um einen kleinen quadratischen Bau mit 3 Eingängen, der wahrscheinlich aus der Antike stammte, vielleicht ein Mausoleum. Auf der Wand, an der sich die Madonna Imperatrice befand, gab es Fresken aus dem 15. Jahrhundert, die das Bild einrahmten.²³⁸ Vielleicht hat dieser Bau aus der Antike, in dem sich, der häufigen Erwähnung in den Pilgerführern nach zu urteilen, eines der bekanntesten Bilder befand, die Architektur der kleinen Kapelle der Madonna del Buon Aiuto, die ja ebenfalls in der weiteren Umgebung des Lateran zu finden ist, inspiriert.

4 S. Agostino

Das Bild von S. Agostino wurde der Kirche der Augustinereremiten während der Zeit des Neubaus in den Jahren 1479-1483 vermacht.²³⁹ Clemente da Toscanella

²³⁵ Rabus, Hg. 1925, 72.

²³⁶ ASR, Ospedale SS. Salvatore 409. Die mit *Scritte diverse concernenti à S. Maria Imperatrice alla chiesa di S. Andrea ed altri contorni del nro osped.le* beschriftete Schachtel im ASR (Armario I, Mazzo IV, Nr.82) war bei der Konsultation leer.

²³⁷ Vgl. den bei Benedetti 1973, 483 zitierten Abschnitt aus Brutius (Vat.lat.11885, fol. 212) und Rouhault de Fleury 1877, 296-297.

²³⁸ Darüber auf dem Chorbogen der segnende Christus in einer kreisförmigen Aureole, die von zwei Engeln getragen wurde; an den Seiten je zwei Heilige unter blauen Baldachinen (Johannes der Täufer und Petrus bzw. Paulus und Franziskus); vgl. Rouhault de Fleury 1877, 296-297.

²³⁹ Zum Neubau von S. Agostino vgl. zuletzt Benzi 1990, 108 und Gill 1992.

schenkte das Bild am 25. März 1482 der Kirche S. Agostino, die in der Schenkungsurkunde durch den Protektor des Ordens der Augustinereremiten Kardinal Guillaume d'Estouteville und den Ordensgeneral Ambrogio da Cori vertreten wurde.²⁴⁰ Schon ein Zeitgenosse des Kardinals, Battista Casali²⁴¹, berichtet über die Herkunft des Bildes: Es stamme aus Konstantinopel, sei 1453 durch einige Griechen vor den Türken gerettet worden; diese wiederum hätten das Bild in Rom Clemente da Toscanella geschenkt, der laut Piazza²⁴² zur *familia* des Kardinals gehörte. Das Marienbild erscheint 1489 zum ersten Mal im Pilgerführer von Stefan Planck. Der Text in den Guiden bleibt bis 1600 unverändert: In S. Agostino befindet sich das erste („principalior imago“)²⁴³ Bild, das der Evangelist Lukas gemalt hat. Er trug es immer bei sich und es wurde in seinem Grab neben seinem Kopf wiedergefunden. Der Titel des Bildes ist *Virgo Virginum et Mater Omnium*. Unter Papst Innozenz VIII. ist das Bild in der ganzen Stadt durch Wunder bekannt geworden, im Jahr des Herrn Jesus Christus 1485.²⁴⁴

Für den Neubau der Kirche war der in der Schenkungsurkunde erwähnte Kardinal Guillaume d'Estouteville verantwortlich. Er starb allerdings schon am 22. Januar 1483, d.h. zwei Jahre bevor das Bild bei einer Pestprozession „an die Öffentlichkeit trat“²⁴⁵, denn zunächst scheint das Bild zusammen mit den Reliquien der Kirche nicht öffentlich aufbewahrt worden zu sein.²⁴⁶ Zwischen der Schenkung des Bildes und dem Tod des Kardinals lagen nur 10 Monate (März 1482 bis Januar 1483).

Eine Verbindung zwischen der Inszenierung des Bildes und dem Kardinal wird gewöhnlich wegen der Tatsache hergestellt, daß in S. Agostino Altarmensa und -stipes mit dem Wappen von Kardinal d'Estouteville erhalten sind, die heute zum Hochaltar von 1628 gehören. Außerdem gab es eine Inschrift von 1637, die den Kardinal als denjenigen bezeichnet, der „für den Schmuck des Bildes gesorgt“ hat.²⁴⁷

²⁴⁰ Die Schenkungsurkunde ist in einer Kopie von 1630 überliefert (ASR, ASA 21, fol. 129r-130v; veröff. in: Breccia Fratadocchi 1979, 148-149, Dokument 17a); eine *notitia donationis* aus dem 16. Jahrhundert auch in BAV, Vat. lat. 13660, fol. 165v; vgl. Buccilli 1990, 338, Anm. 37 und 40.

²⁴¹ ASR, ASA 107 (Introitus), fol. 59v; veröff. in Gill 1992, 436.

²⁴² Piazza 1703, 633.

²⁴³ Piazza 1703, 632 interpretiert: „come per prototipo ed originale di tutte l'altre che faceva“.

²⁴⁴ Eigene Übersetzung des Textes nach Planck 1489 (Hg. 1907).

²⁴⁵ Der Kardinal von Rouen stand in seiner Funktion als *camerlengo* Papst Sixtus IV. sehr nahe, außerdem war er *preposto della Magistratura delle Strade* und Bischof von Ostia und Velletri; vgl. die Lebensbeschreibung bei Gill 1992, 12-84.

²⁴⁶ ASR, ASA 107 (Introitus), fol. 59v, zit. nach Gill 1992, 436: „Inter reliquias nostri conventus et prefate Ecclesie custodita secreta fuit. Et ut Deo placuit cum a nullo etiam nec a fratribus conventus nisi paucissimis cognata esset: nec undequ publicata fuisset...“.

²⁴⁷ „Altare maius Deiparae Virginis Imagine a D. Luca depicta exornandum curavit“ (Bonasoli fol. 30r; zit. nach Gill 1992, 358, Anm. 50).

Nach Landucci allerdings wurde der Altar am Ende des 15. Jahrhunderts aus Spenden der Gläubigen errichtet.²⁴⁸

Die erste Quelle, die erwähnt, daß sich das Bild auf dem Hauptaltar befindet, ist Fra Mariano 1517.²⁴⁹

Aus der Schenkungsurkunde und einer Bemerkung, die in den Guiden seit Panciroli²⁵⁰ auftaucht, kann man einige Rückschlüsse über das Aussehen und die Datierung des Hochaltars ziehen:

Er bestand aus Marmor und war mit „varie figure di mezo rilievo“²⁵¹ geschmückt, die das Pestwunder („questa miracolosa gratia“) darstellten. Damit ist wahrscheinlich die Prozession mit dem wundertätigen Bild und dessen Station in verschiedenen Kirchen gemeint, die vom Papst angeordnet worden war. Das Bild war vom 1. bis 23. August unterwegs, die Prozessionsteilnehmer werden bei Pontani beschrieben.²⁵² Die Pestepidemie war am 15. August zu Ende.

Aus der Schenkungsurkunde geht zudem hervor, daß das Bild verschließbar aufbewahrt werden sollte, das heißt der Hochaltar mußte auch dafür eine Vorrichtung haben.²⁵³

Die Datierung des Altars nach 1485 ergibt sich aus den dargestellten Ereignissen, die 1485 stattgefunden haben.²⁵⁴

²⁴⁸ Landucci 1646, 59. Die Dissertation von Meredith Gill über Kardinal D'Estouteville - sie hat die Quellen im Archiv der Kirche S. Agostino (heute im ASR) gesichtet - geht auf die Beziehung des Kardinals zum Bild und dessen Inszenierung nicht näher ein. Gill 1992, 187 geht nach einer Erwähnung in einem Inventar von 1524 (ASR, ASA 35, fol. 28v; zit. bei Gill 1992, 228, Anm.118) von einem „elaborate silver tabernacle“ aus, bei dem es sich um die vielleicht einem Reliquiar ähnliche Rahmung des Bildes handeln könnte. Sie bemerkt lediglich, daß Stipes und Mensa des von Kardinal D'Estouteville gestifteten Altares wahrscheinlich aus der Zeit der Schenkung des Bildes stammen (1482) und sich der Altar im Zentrum der Vierung am Beginn der Apsis befand (Gill 1992, 268).

²⁴⁹ Die älteren Guiden sagen nur „hinc / hic est imago“, womit die Kirche S. Agostino gemeint ist. Fra Mariano, Hg. 1931, 228: „In maiori altare imago virginis est ...“.

²⁵⁰ Panciroli 1625, 470. Im Jahr 1625, vor der Neuinszenierung des Bildes 1628, befand sich der alte Altar noch in S. Agostino; Totti 1638, 264.

²⁵¹ Den Altar von S. Maria dell Pace beschreibt Martinelli 1644, Hg. 1969, 164 ähnlich: „un ornamento di marmo figurato con bassorilievi“; Totti 1638, 256 dagegen: „un bellissimo tabernacolo“.

²⁵² Pontani, Hg. 1907-1908, 49-50. Das Bild wurde von den Augustinereremiten von S. Agostino und von verschiedenen Bruderschaften begleitet. Die Bruderschaft der Kirche, in der das Bild über Nacht blieb, sollte es am nächsten Tag zum neuen Ort begleiten. Mit einer besonders feierlichen Prozession wurde es am 21. August vom Petersdom in das Pantheon gebracht: „tutta la chiericia, fraternite et compagnie con li loro facoloni et caporioni con cittadini la dovessero accompagnare“.

²⁵³ Gedruckt bei Lombardi 1859, 36: „voluit autem idem Clemens, quod ponatur in Cappella, ad hoc constructa per Eminentis et Reverendis D.D. Cardinalem Protectorem, supra altare maius; et quod fiat ostium, et claudatur clavibus dicta imago, et quod una ex dictis clavibus sit in manibus Clementis, ipso vivente, et post eius mortem, in manibus eius filii...“.

²⁵⁴ 1491-1494 gibt es weitere Quellen über die „Ausstattung“ des Bildes. Es ist nicht eindeutig, ob der Hochaltar oder eine Tragevorrichtung gemeint ist,

Von dem Altar, der 1628 durch einen neuen ersetzt wurde, scheint nichts erhalten geblieben zu sein.²⁵⁵

5 S. Maria della Pace

5.1 Das Bild

Die Ereignisse um das Gnadenbild von S. Maria della Pace reichen in die Zeit von Papst Sixtus IV. zurück. Um 1480, fünf Jahre vor der Virgo Virginum von S. Agostino, begann das Fresko, das sich im Portikus einer dem heiligen Andreas geweihten Kirche befand, Wunder zu wirken. Sixtus IV. flehte die Madonna dort in der politischen Angelegenheit des Friedens zwischen den italienischen Fürsten um Hilfe an. Er versprach im Falle einer Erhörung einen Kirchenneubau.²⁵⁶ Nach dem Friedensschluß zwischen Mailand, Neapel, Florenz und dem Papst, der am 12.12.1482 erfolgte²⁵⁷, fand am 13.12. 1482 eine Prozession zur Kirche statt, die vom Papst in S. Maria della Pace umbenannt wurde.

Der bald darauf begonnene Kirchenneubau bezog das Fresko ein, ohne es von seinem ursprünglichen Ort zu entfernen, die „Außenwand der alten Kirche, an der das Freskobild sich befand [sollte] die Innenwand der neuen oktogonalen Kirche bilden“.²⁵⁸

Geldtruhen etc.; vgl. Gill 1992, 228-229. In den Inventaren des 16. Jahrhunderts wird ein „Circulo ligneo“ (ASR, ASA 35, fol. 28v; gedruckt in Gill 1992, 228, Anm. 118) oder „arco della Madonna“ (ASR, ASA 35, fol. 134v) erwähnt, der mit sieben Cherubim und zwölf Sternen geschmückt ist und als Schmuck des Bildes auf dem Hochaltar dient genauso wie zwei Engel, die eine Krone halten - alles aus Silber (ASR, ASA 35, fol. 28v). Außerdem „voti attaccati al detto arco fra grandi et piccoli santi et occhi et altre cosette numero cento novanta“ (ASR, ASA 35, fol. 134v). Was man sich konkret unter diesem „arco della Madonna“ vorzustellen hat, ist allerdings schwer zu sagen. Außerdem werden im 16. Jahrhundert in den Inventaren vier bis fünf „mantelline“ oder „copertine“ für die Madonna aus wertvollen Stoffen aufgelistet (vgl. in ASR, ASA 35, fol. 47r, 97v, 124r, 209v).

²⁵⁵ Laut Landucci 1646, 69 wurde der alte Hochaltar vor der Aufstellung des neuen 1628 nach S. Matteo übertragen und scheint zusammen mit der Kirche zerstört worden zu sein.

²⁵⁶ Obwohl das Bild die gleichen geistlichen Privilegien wie S. Maria del Popolo erhielt, tauchte das Bild erst relativ spät in den Guiden auf. Zum ersten Mal wurde es 1575 im Pilgerführer von Rabus erwähnt. Fra Santi erzählte 1588 zum ersten Mal ausführlich die Geschichte des Bildes, die er dem Text des Breve von Sixtus IV. entnahm. Die frühe Geschichte dieses Bildes wird demnach nicht durch die Guiden überliefert, sondern durch das Breve *Redemptoris nostri* von Papst Sixtus IV. (17. Oktober 1483), in dem die Wundertätigkeit, die Bauabsichten und das Votivgelübde erwähnt werden (abgedruckt bei Fea 1809, 39-43, Nr. 2 und Pennotto 1624, 703-704). Bei dem in Urban 1961/62, 176, Anm. 193 erwähnten „Bericht von L. Crissus“ handelt es sich in Wirklichkeit um den Text des Breve *Redemptoris Nostris*, der wie üblich rechts unten mit der Unterschrift des expedierenden Sekretärs, in diesem Fall eines gewissen L. Crissus, versehen ist.

²⁵⁷ Vgl. Pastor, Bd. 2, 1955_, 591-592.

²⁵⁸ Urban 1961/62, 177, Anm. 198, mit Hinweis auf den Text des Breve *Redemptoris Nostris* (vgl. Anm. 256), in dem es heißt: „sancti Andreae de Urbe, in

5.2 Innozenz VIII.

Etwa fünf Jahre später, wahrscheinlich im Jahr 1486, wurde das Fresko auf einen Altar übertragen, der in der Mitte des Oktogons unter der Kuppel errichtet worden war.²⁵⁹

Diese Inszenierung verdankte das Bild Papst Innozenz VIII., der ebenfalls ein Versprechen im Falle einer Erhörung seines Gebetes abgelegt hatte: In diesem Fall ging es um seine persönliche Gesundheit. Der Papst erkrankte am 12. März 1485. Er hatte starkes Fieber und Koliken. Am 17. und 19. März verbreitete sich in der Stadt die Nachricht von seinem angeblichen Tod, da er bei einem Anfall das Bewußtsein verlor; am 21. März hieß es, es ginge ihm gut. Am 3. April konnte er den Ostersegen geben. Nach Conti verdankte Innozenz VIII. der Vorsehung und der guten Behandlung durch seine Ärzte seine Gesundung.²⁶⁰ Der Papst selbst bedankte sich bei der Madonna della Pace mit der Errichtung des Hochaltars. Die vierzeilige Inschrift in einer *Tabula ansata* in der Höhe der Predella weist darauf hin: PERPETUAE VIRGINI GENITRICI DEI/ MARIAE SALUTIS PONTIFICAЕ RESTI/TUTAE AUCTORI INNOCENTIUS VIII/PONT. MAX. EX DEVOTIONE POSUIT

Die Inschrift beginnt mit den Ehrentiteln Marias aus der Heilsgeschichte (immerwährende Jungfrau und Mutter Gottes), es folgt der Hinweis auf den persönlichen Eingriff in das Leben des Papstes, der wie ein zweiter Ehrentitel angehängt wird (Urheberin der päpstlichen Gesundheit) und zuletzt die „Unterschrift“ ohne Jahresangabe (Innozenz VIII., Pontifex Maximus, der den Altar aus Verehrung errichtet hat).

Die Verbindung der Madonna della Pace mit der Gesundheit des Papstes ist schon im Leben von Sixtus IV. bezeugt und wird auch von Alexander VI. weitergeführt.²⁶¹

cuius parete seu porticu dicta imago antea fuit et cuius partem in fabricam dicti templi coaptare fecimus, si quid adhuc integrum in ea superest, pro maiore perfectione operis demoliri, illiusque materiam, & lapides altarium in novum templum transferri volentes [...]“ (S. *Andreas in der Stadt, an dessen Wand bzw. Portikus sich das genannte Bild vorher befunden hat und dessen Teil wir in den Bau der genannten Kirche haben anpassen lassen, mit dem Wunsch, wenn noch etwas in ihr unbeschädigt vorhanden ist, es zur größeren Vollkommenheit des Werkes abreißen und dessen/deren Material und die Altarsteine in die neue Kirche übertragen zu lassen*).

²⁵⁹ Die Apsiskapelle wurde erst in der Zeit des Altarneubaus 1611-1614 vergrößert; vgl. dazu Lavagnino 1959, 53-55. Panciroli 1625, 486: „stava sotto la cornice della cuppola“.

²⁶⁰ Vgl. Conti, Hg. 1883, 218 (1485); zur Krankheit Innozenz VIII. vgl. auch Pontani, Hg. 1907-1908, 46.

²⁶¹ Gherardi, Hg. 1904, 62 berichtet, daß Papst Sixtus IV. sich nach seiner Gesundung am 28. Juli 1481 zum ersten Mal wieder in der Öffentlichkeit gezeigt habe. Dieser Tag sei ein Samstag gewesen und so habe er, wie es seine Gewohnheit war, die Madonna del Popolo und auf dem Rückweg auch die Madonna della Pace besucht, die damals noch S. Maria della Virtù hieß und die ersten Wunder wirkte. „Depositus est a lectariis pontifex et ante aram constitutus, adorata Virgine, actis quoque pro restituta valitudine gratiis, cum

5.3 Der Künstler

Durch eine zuerst von Zahn 1867 veröffentlichte Quelle, eine Zahlungsverpflichtung („scrittura d’obbligo“) aus dem päpstlichen Geheimarchiv, kam der Name eines Mannes zum Vorschein, der seitdem meist als Künstler des Altares gilt: Pasquale da Caravaggio.²⁶² Die Zahlungsverpflichtung über 300 Golddukatn ist auf den 1. Dezember 1490 datiert und zwar „ratione tabernaculi per te vel tuis sumptibus et expensis facti in ecclesia beatae Mariae de Pace“.²⁶³

Der Altar und einige Schriftquellen²⁶⁴ sind die einzigen bekannten Daten zu Pasquale da Caravaggio.²⁶⁵ Er steht Andrea Bregno nahe. Auch hier handelte es sich um ein freistehendes Hochaltarretabel, das ein Gnadenbild aufnimmt.

Meist gilt die Zahlungsanweisung als Orientierungspunkt für das Datum der Vollendung des Altares. Daß die Abschlußzahlung erst einige Zeit nach der Vollendung erfolgt, ist jedoch nicht ungewöhnlich. Der Altar scheint dagegen spätestens 1487 vollendet gewesen zu sein. Dafür spricht der Text einer Bulle vom Juli diesen Jahres, in der der Papst auf den Altar verweist, den er in Auftrag gegeben hat.²⁶⁶ Außerdem verlieh Innozenz VIII. einen vollkommenen Ablass für den Tag der Translation, den 11. November.²⁶⁷

summa veneratione, genibusque semper incumbens, pulvinaribus innixus [...]“. Papst Alexander VI. suchte die Kirche am 24. 11. 1499 auf, um der Madonna dafür zu danken, daß er einem Vergiftungsversuch entkommen war (Burckardus, Bd. 2, Hg. 1910, 177).

²⁶² Zahn 1867, 177 (ASV, Div. cam. Bd. 47, fol. 234). Die Bezeichnung „muratore“ hat zu der Vermutung Anlaß gegeben, daß es sich hier nur um den Maurer handelt, der den Altar aufstellt (so La Bella 1998, 187). Andererseits sprechen die Höhe des Honorars und die Verwendung des Begriffes *murator* in anderen Urkunden, in denen eindeutig ein Bildhauer gemeint ist, für Pasquale als ausführenden Künstler (so Schmidt 1907, 115 mit Belegen).

²⁶³ Zahn 1867, 177. „Ob Pasquale sein Honorar damals erhalten hat ist fraglich, denn nach dem Verzeichnis der Gläubiger des Papstes vom Jahre 1492 standen *Mastro Pascal* 270 Dukaten aus“ (Schmidt 1907, 115; die Quelle veröffentlicht in Müntz 1898, 42).

²⁶⁴ Zum Inhalt der übrigen Quellen vgl. Schmidt 1907, 126, Anm. 5.

²⁶⁵ Schmidt 1907 schreibt ihm aufgrund der stilistischen Analyse des Altares von S. Maria della Pace noch weitere Werke zu, die heute aber entweder als Arbeiten von Andrea Bregno oder seiner Schule gelten.

²⁶⁶ „...ad illius altare majus tabernaculum marmoreum fabricari“, nach Riccardi 1981, 19. Allerdings fehlt hier das Verb (fecimus ?), das Riccardi nicht zitiert. Es ist eher unwahrscheinlich, daß es im Futur steht (vovimus, volumus ?). Zu dieser Quelle im Archiv S. Pietro in Vincoli, Fondo Pace vgl. Riccardi 1981, 21, Anm. 3. Sie gibt keine Signatur an.

²⁶⁷ La Bella 1998, 181 schließt daraus, daß die Übertragung des Bildes 1487 stattgefunden hat. Für das Jahr 1486 spricht, daß meist die Verleihung eines Ablasses zu einem bestimmten Anlaß einige Tage vor dem Termin erfolgt, hier lägen zwischen der Ausstellung der Bulle und der Translation vier Monate. Hätte die Übertragung 1486 stattgefunden, wäre der Altar in einem Zeitraum von ca. anderthalb Jahren angefertigt worden, da der Papst im April 1485 gesund wurde. Das würde der Zeit entsprechen, die Bregno benötigt hat, um den Altar von S. Maria del Popolo zu vollenden (Anfang 1472 - Oktober 1473).

5.4 Die Form des Altars

Der Altar steht eindeutig in der Nachfolge des Altars von S. Maria del Popolo.²⁶⁸ Würde man die über den unteren Muschelnischen eingeschobenen Tondi (2 Engel, 2 Propheten) wegnehmen, ergäbe sich der Aufbau des Popolo-Altars: Der Hauptsockel mit den Wappen, darüber ein zweiter Sockelbereich unter den Pilastern der ersten Ordnung, der verkröpft ist. Auf den schmalen verkröpften Sockeln unter den Pilastern sind Tripoden (Popolo: Kandelaber) zu sehen. Darüber jeweils eine Nische, die von Pilastern links und rechts gerahmt wird.²⁶⁹ Auch in Details gibt es Übereinstimmungen, wie zum Beispiel in den Muschelnischen, die im unteren Geschoß nach oben, im oberen dagegen nach unten gerichtet sind. Das eingeschobene Halbgeschoß mit den Tondi verleiht dem Altar eine „monumentalere“ Wirkung.

Auffällig sind die kleinteiligen, vergoldeten Ornamente, die als Flachrelief alle freien Flächen des Hochaltars überziehen, was an ein vergoldetes Reliquiar erinnert. Dazu kommt auch die Tatsache, daß das Fresko für diesen „Schrein“ verhältnismäßig groß ist. Die Marmorskulpturen des Altars sind ungefähr 75 cm hoch und damit nur etwa halb so groß wie das Fresko, die Madonna wirkt überdimensional. Unter der hohen Kuppel wird der Altar zudem noch kleiner gewirkt haben.

Der Altar wurde bei der Aufstellung des neuen Hauptaltars am Beginn des 17. Jahrhunderts in die erste Seitenkapelle links vom Chor versetzt und der Mittelteil zur Aufnahme eines Holzkreuzes verändert. Ein Rekonstruktionsversuch des ursprünglichen Zustandes muß berücksichtigen, daß der Altar ursprünglich als freistehend gedacht war.

Normalerweise geht man davon aus, daß die heute seitlich angebrachten Teile von der ehemaligen Rückseite stammen.²⁷⁰

Einen anderen Vorschlag macht La Bella, der sich als einziger ausführlicher mit dem Problem der Rekonstruktion beschäftigt hat. Er geht bei seiner Rekonstruktion von der Wiedergabe des Altars auf einem Fresko im Kreuzgang von S. Maria della Pace

²⁶⁸ Strinati 1992, 318-319.

²⁶⁹ Insgesamt gibt es in der heutigen Aufstellung acht Muschelnischen mit folgenden Heiligenfiguren: unten von links nach rechts ein hl. Bischof (Augustinus ?, Laterankanoniker leben nach der Augustinusregel), Petrus, Paulus, Andreas (mit geradem Kreuz). In der oberen Reihe: Antonius (Franziskanerhabit, Attribut Feuer), Johannes Ev., Johannes d.T., hl. Bischof oder Antonius Abbas (weil die Stabkrumme nach innen zeigt, vgl. den Text bei Tosi, Bd. 3, 1853-1856 zu Tafel 67). Die Figuren, die von Vorbildern bei Andrea Bregno (Paulus und Petrus entsprechen den Figuren am Altar in S. Maria del Popolo im Aufbau der Figur, deren Haltung und Drehung) oder Mino da Fiesole (der rechte Prophet entspricht dem eines Mitarbeiters von Mino da Fiesole in Maria Maggiore; vgl. La Bella 1998, 189 und 192, Abb.10) abgeleitet sind, wirken stereotyp und hölzern-steif.

²⁷⁰ Zuletzt Pöpper 2000, 271.

aus, das die Translation des Bildes zeigt.²⁷¹ Bei der Darstellung scheint es sich aber eher um eine „Formel“ für „Triumphbogen“ zu handeln, die sich am Konstantinsbogen orientiert. Von den erhaltenen Bestandteilen her gesehen ist die bei La Bella vorgeschlagene Anordnung unwahrscheinlich. Sein Rekonstruktionsvorschlag geht davon aus, daß vier Tondi verloren gegangen sind. Außerdem wäre der Altar sehr niedrig. Er berücksichtigt auch nicht, daß die Pilaster des oberen Geschosses kürzer sind als die des unteren, somit wären für die Reihe der Tondi auf der Rückseite weitere Pilaster nötig, die ebenfalls nicht erhalten wären. Seine Vermutung, daß die Inschrift wie bei den Triumphbögen oberhalb des Bogens angebracht war, wird durch Fra Santi widerlegt, der 1588 eindeutig schreibt: „con questa iscrizione nel mezzo del bassamento della detta Ancona“.²⁷²

Es stellt sich die Frage, welche Teile des originalen Altars verlorengegangen sind und wie die heute noch vorhandenen Bestandteile angeordnet waren? Befanden sich die heute seitlich angebrachten Nischen ursprünglich auch an der Vorderseite, an den Seiten oder der Rückseite?

Der einzige Bregno-Altar, der noch in einer freistehenden Aufstellung mit Rückseite erhalten ist, ist der schon erwähnte Altar in Viterbo²⁷³. Die Rückseite wird dort durch Pilaster aufgeteilt, es gibt keine Figurennischen. Zwischen den Pilastern wurden um 1569 Fresken angebracht, die Heilige bzw. in der Mitte eine Szene aus der Geschichte des Bildes zeigen. Es gibt keine Hinweise dafür, daß es je einen Altar gegeben hätte, dessen Vorder- und Rückseite gleich, das heißt auch mit Figurennischen, gestaltet gewesen wäre. Sollten die Nischen doch von der Rückseite stammen, wäre zu fragen, was in der Mitte gerahmt war: ein anderes, nicht-wundertätiges“ Fresko?

Die Vorderseite des Altars heute könnte dagegen der ursprünglichen Anordnung entsprechen. Seitenteile und Mittelteil scheinen aufeinander bezogen zu sein. Die beiden Figuren, die sich in den unteren Nischen auf den Seiten befinden, haben als einzige unter den Skulpturen aus der Nische herausragende Sockel. Die Figuren selbst haben ein größeres Volumen als die Figuren in der Mitte in den weiter vorne liegenden Nischen. Die seitlichen Nischen müßten sich auf einer weiter zurückliegenden Ebene befunden haben, weil neben den Nischen des Mittelteils sich im Sockelbereich auch ein Tripodenrelief befindet, das nur sichtbar war, wenn die seitlichen Nischen auf einer weiter zurückliegenden Ebene

²⁷¹ La Bella 1998, 183-186.

²⁷² Fra Santi 1588, 43r.

²⁷³ Vgl. S. 38.

anschlossen.²⁷⁴ Vielleicht weist auch die Tatsache, daß an den Seiten Propheten-Tondi - und nicht weitere Engel - folgen, darauf hin, daß alle Tondi von der Vorderseite stammen, da für Vorder- und Rückseite eher eine ikonographische Symmetrie zu erwarten wäre.

Die unter den Seitenteilen angebrachten Girlanden mit den Wappen sind eindeutig verkleinert worden. Sie waren ursprünglich so breit wie die Girlanden unter den inneren Nischenfiguren und stammen wohl von der Rückseite oder der Seite des Altares.

Tosi²⁷⁵ rekonstruiert den Mittelteil analog zum Altar in S. Maria del Popolo: Der Bogen setzt über dem Gesims des ersten Geschosses an, in den Zwickeln je ein anbetender Engel. Die Haltung Gottvaters im Giebel legt nahe, daß in der Mitte zwischen den Engeln die Taube des Heiligen Geistes angebracht war. Das Gesims des ersten Geschosses ist in der Mitte, im Bereich des Bogens, nicht original.²⁷⁶ Die Bogenlaibung darüber besteht aus grob bearbeitetem Marmor, was darauf hindeutet, daß hier etwas fehlt. Lediglich unten am Beginn des Bogens sind im schräggestellten Teil je eine Vase mit drei Blumen zu sehen. Darüber ist ein ebenfalls schräggestellter Bogen zu vermuten wie in S. Maria del Popolo, der wie die Pilaster mit Reliefs (Engelsköpfe oder Grotteskenkandelaber) verziert war.

Über den Seitenteilen des Altars fehlen oben die geraden Abschlüsse, die das Muster der Schrägseiten des Giebeldreiecks fortsetzen würden.

Außerdem fehlen der rückseitige Giebel und möglicherweise weitere Pilaster.

Das Bild war in dem Altar verschließbar angebracht, da es laut Fra Santi nur ungefähr einen Monat lang um die Zeit von Ostern sichtbar war.²⁷⁷ Aus der Bulle vom 17. April 1484 ist zu erfahren, daß die Verkündigung das Titelfest der Madonna war und man an den sechs Hauptfesten der Madonna einen vollkommenen Ablass erlangen konnte.²⁷⁸

²⁷⁴ So weit das von vorne zu erkennen ist; mir wurde leider nicht gestattet die Kapelle zu betreten, um den Altar von der Seite anzusehen. Auch bei dem Altar von Bregno in S. Maria del Popolo ist dieses Prinzip zu erkennen, den weiter entfernt liegenden Teilen ein größeres Volumen zu verleihen.

²⁷⁵ Tosi, Bd. 3, 1853-1856, Tafel 67.

²⁷⁶ Abb. XVII aus J. von Schmidt 1899 zeigt ein geschwungenes Gesims, das auch die untere Hälfte der oberen Pilasterordnung bei den beiden mittleren Pilastern verdeckt (vgl. auch Abb. 5 bei La Bella 1998).

²⁷⁷ „Si mostra solennemente la detta miracolosa imagine della Madonna dal Giovedì à meza Quaresima continuamen- / te fino al martedì dopò l'ottava di Pascha“ (Fra Santi 1588, 42v-43v).

²⁷⁸ Archiv S. Pietro in Vincoli, Fondo Pace, Perg. 79; zit. in Riccardi 1981, 16, Anm. 16.

5.5 Die Ornamentik

Das Vorbild für die Ornamentik der Pilaster ist wahrscheinlich ein Musterbuch:²⁷⁹ Die Pilasterfüllungen im Codex Escorialensis²⁸⁰ haben den gleichen Aufbau, an wenigen Stellen sind lediglich die Proportionen etwas anders, es gibt dort mehr und andere Einzelmotive.²⁸¹ Auch das Kapitell der unteren Ordnung ist im Codex zu finden.²⁸² Das bedeutet, daß man eine gemeinsame Quelle für den 1491/1492 entstandenen Codex aus der Ghirlandajo-Werkstatt und den Altar annehmen kann.²⁸³

Die Ornamente, die der Antike entnommen sind (Girlanden, Masken, Tripoden) haben am Altar von S. Maria della Pace dekorative Funktion. Es gibt keine besonderen „sprechenden“ Motive. Nur über den Schrägseiten des Dreieckgiebels sind neben den Balken aus dem Wappen von Papst Innozenz VIII. noch drei weitere Motive zu erkennen (Adler, Sonne, drei Ähren). Sie kommen auch in der antiken Grotteskenornamentik vor²⁸⁴, scheinen aber hier aus dem Wappen der Familie Cibo zu stammen: Der von Innozenz VIII. gestiftete Rahmen für ein unbekanntes Bild in S. Maria della Consolazione²⁸⁵ zeigt oben das Papstwappen und unten ein geviertes Wappen mit dem Balken im ersten Feld, im zweiten ein halber Adler, im dritten drei Ähren und im vierten eine Sonne.²⁸⁶ Auch in der Ornamentik der Pilaster des Ädikula-Rahmens in S. Maria della Consolazione werden die Motive des Adlers, der Ähren und der Sonne wiederholt.

²⁷⁹ Codex Escorialensis, Hg. 1905-06, 77 und 141.

²⁸⁰ Hg. 1905-1906, Tafel 57.2 und 57.3

²⁸¹ An einer Stelle statt einer Weizenähre eine Mohnkapsel und einmal beides, Weizenähre und Mohnkapsel, hinzugefügt.

²⁸² Codex Escorialensis, Hg. 1905-06, Tafel 24.6 und Text S. 88.

²⁸³ Schmidt 1907, 126, Anm. 8.

²⁸⁴ Theoretisch ließe sich auch in der traditionellen christlichen Ikonographie ein gemeinsamen Nenner finden: als christliche Symbole gedeutet, haben sie alle einen Bezug zur Auferstehung.

²⁸⁵ Er befindet sich heute in der Sakristei von S. Maria della Consolazione und dient als Rahmen für das von Capponi geschaffene Relief; vgl. die Abb. in Tosi, Bd.3, 1853-56, Tafel 12.

²⁸⁶ In der Abb. bei Tosi, Bd. 3, 1853-56, Tafel 12 ist das vierte Feld leer, aber vor Ort ist deutlich eine Sonne zu erkennen. Es könnte sich um die Zusammenfügung von vier Wappen handeln, das heißt der vier Großeltern des Papstes als Hinweis auf seine Herkunft oder ein Motto.

B Vor dem Abschluß des Tridentinischen Konzils

1 Überblick

Die ersten 60 Jahre des 16. Jahrhunderts lassen sich von der Inszenierung der Mariengnadenbilder her gesehen zusammenfassen. Geht man von den Romführern aus, zeigt sich, daß aus dieser Zeit keine Inszenierung eines dort erwähnten Bildes erhalten ist. Analysiert werden sollen - nach einem kurzen Überblick - zwei Objekte aus diesem Zeitraum, die nicht in den Guiden vorkommen: der erhaltene Rahmen des Bildes in S. Marcello und die in Zeichnungen und Beschreibungen überlieferten Fresken von Perino del Vaga, die als Rahmen für die Fresken Giotto im Petersdom gedient haben.

1.1 Zur Wundertätigkeit der Mariengnadenbilder: S. Maria Porta Paradisi (1523), S. Maria dei Miracoli (1525) und S. Maria della Purità (1530)

Wunder, die mit Marienbildern zusammenhängen, geschahen auch in der Zeit der *calamità*, in denen sich die Stadt in den 1520er Jahren befand. Mit der Pest 1523 und dem *Sacco* 1527 war die Verehrungsgeschichte je eines Bildes verbunden, die in einer kleinen Kirche eine neue künstlerische Präsentation erhielten – sie sind beide nicht erhalten:

In der Pestepidemie der Jahre 1522/23 scheint das Marienbild von S. Maria in Porta Paradisi eine Rolle gespielt zu haben. In Erinnerung an diese Epidemie erhielt die Kirche, deren Planungen in das Jahr 1519 zurückreichen, im Vertrag vom 3. Mai 1523 den Namen „S. M. in Porta Paradisi et liberationis pestilentiae“²⁸⁷. Die Kirche gehört zum Komplex des Ospedale S. Giacomo degli Incurabili. Im 16. Jahrhundert befand sich der Altar wahrscheinlich im Zentrum der von Antonio da Sangallo il Giovane entworfenen und 1523/1526 (bis nach 1532) erbauten Kirche, die über Treppen mit dem Krankensaal verbunden war. Der Altar war vielleicht von dort aus sichtbar wie in S. Spirito in Sassia.²⁸⁸

Die Ereignisse um ein weiteres Bild stehen in Bezug zum *Sacco di Roma*. Das Bild im Rione Borgo in der Nähe des Arco della Purità war in einem von den Landsknechten Karls V. zerstörten Haus erhalten geblieben und 1530 in den Trümmern gefunden worden, woraufhin unter Papst Clemens VII. (1523-1534) an

²⁸⁷ Jobst 1992, 34.

²⁸⁸ Placidi 1987, 60. Das Innere wurde im 17. Jahrhundert stark verändert, der neue Altar stammt aus dem Jahr 1646.

diesem Ort die kleine Kirche S. Maria della Purità errichtet wurde.²⁸⁹

Ein weiteres Bild, das Bild der Madonna dei Miracoli, taucht in einer zeitgenössischen Quelle auf, in der man seine Erwähnung eigentlich nicht vermuten würde. Andrea Fulvio weist in seinem um 1527 entstandenen *De Urbis Antiquitatibus* auf dieses Bild hin: „Imago deiparae Virginis quae nuperrime in quadam fumosa proseuca in proximis moenibus iuxta Tiberim coli et frequentiarique coepta est proximo anno iubilaei MDXXV“²⁹⁰. Einzelheiten über ein Wunder aus dem Jahr 1525 werden erst bei Panciroli überliefert: Der siebenjährige Sohn einer Frau, die am Tiberufer Holz sammelte, wurde vor dem Ertrinken bewahrt, weil die Mutter sich an das Marienbild um Hilfe gewandt hatte. Der Sohn bezeugte, von einer weißgekleideten Frau gerettet worden zu sein.²⁹¹ Vor Panciroli wird das Bild in der römischen Guidenliteratur nicht explizit erwähnt, denn bei Palladio und Fra Santi ist nur von Wundern die Rede, die sich in der Kirche ereignen, aber nicht von einem bestimmten Bild.²⁹²

Es handelte sich um ein Fresko mit einer Darstellung der Hodegetria (Dexiokratousa), das vielleicht aus dem frühen 15. Jahrhundert stammt.²⁹³ Dieses war in der Nähe der Porta del Popolo Richtung Tiber in einem Bogen an der Innenseite der Stadtmauer angebracht. Die Madonna erhielt nach den Ereignissen im Jahr 1525 den Titel *Madonna dei Miracoli*, und es wurde eine Kapelle für das Bild errichtet, die auf dem Bufalini-Plan von 1551 zu sehen ist. Das Bild wurde auf Veranlassung von Kardinal Antonio Maria Salviati am 4. August 1598 in die Kirche S. Giacomo degli Incurabili übertragen.²⁹⁴

Von den in diesem Zeitabschnitt neu in Erscheinung tretenden Bildern werden zwei bei Palladio erwähnt: Das Wunder der Madonna del Pianto geschah im Jahr 1546, das Bild von S. Salvatore in Campo wurde 1562 übertragen. Für die 1540er Jahre ist die Menge der überlieferten Informationen am größten, für einige Objekte sind allerdings nur die Übertragungsdaten der Bilder bekannt und nichts über deren Inszenierung, so in S. Lucia della Tinta und S. Salvatore in Campo.

1.2 Inszenierungen

Von den berühmten Künstlern der Hochrenaissance wurde allein Michelangelo mit der Präsentation eines wunderwirkenden Bildes in Zusammenhang gebracht, die

²⁸⁹ Bombelli Bd. 3, 1792, 93-96. Panciroli 1600, 559-560 erwähnt nur das wundertätige Bild und eine Kirche, aber nicht die Geschichte des Bildes. Die Kirche wurde 1936 beim Bau der Via della Conciliazione zerstört.

²⁹⁰ Buch 5, Kapitel 15.

²⁹¹ Panciroli 1600, 534.

²⁹² Panciroli 1600, 534; Palladio 1554, Hg. 2000, 38; Fra Santi 1588, 27.

²⁹³ Zum Bild vgl. Romano 1992, 503.

²⁹⁴ Vgl. Pecchiai - Montini o.J., 25.

allerdings nicht erhalten ist und nur in den römischen Guiden erwähnt wird: der „tabernacolo“ der Ikone in S. Maria in Campo Marzio.

a) *S. Maria in Campo Marzio*

Die Überlieferung berichtet von der Neuinszenierung des Bildes im Jahr 1525 nach einem Brand, bei dem das Bild wunderbarerweise erhalten blieb. Das Bild gelangte dabei in einen Brunnen, dessen Wasser nach dem Ereignis zu Heilzwecken getrunken wurde.

Die Marienikone wird in den Guiden zum ersten Mal bei Panciroli erwähnt, der auch von der Inszenierung des Bildes berichtet: „Poi volendo la Madre Abadessa rinchiuderla dentro / ad un Tabernacolo di marmo, dicono che tre volte fù MichelAngelo avisato da una voce che lo facesse con ogni diligenza, & arte, che però egli non volse pagamento alcuno. Dicono ancora, che pianse, e che vi restò sù le sue guancie il segno d'una lagrima.“²⁹⁵

Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem „Tabernacolo di marmo“ um eine Wandädikula, da in der am Anfang des 17. Jahrhunderts von De Nobili verfaßten Geschichte des Klosters auch von einem „Tabernacolo di pietra“ die Rede ist, der zu seiner Zeit noch erhalten war und zwar *um das Bild herum* („intorno“).²⁹⁶ Er beschreibt es als „un gratioso ornamento“ aus Marmor. Die Klosterchronik überliefert, daß Maria einem „scarpellino suo divoto“ mit dem Namen Michelangelo²⁹⁷ erschienen sei und ihm den Auftrag gegeben habe, einen Tabernakel aus Stein anzufertigen, da der Holztabernakel in der letzten Nacht in Flammen aufgegangen sei. Eine genauere Vorstellung von dieser Wandädikula kann man sich anhand der Quellen nicht machen. Einziger Hinweis ist die Tatsache, daß er bei Panciroli Michelangelo zugeschrieben wird und wahrscheinlich dessen Formensprache in irgendeiner Weise benutzt.

Vielleicht geht die Ädikula in S. Marcello²⁹⁸ auf dieses Vorbild zurück. Michelangelo ist dort jedenfalls indirekt durch seine Formensprache gegenwärtig – wie auch noch drei Jahrzehnte später bei dem am Ende des Tridentinischen Konzils fertiggestellten Altar in S. Maria in Aracoeli. Für die Zeit der Hochrenaissance (ca. 1500-1520) gibt es in Rom lediglich Informationen über die Verehrung von Bildern, da keine

²⁹⁵ Panciroli 1600, 483-484.

²⁹⁶ De Nobili, Anfang 17. Jahrhundert, zitiert in: Bosi 1961, 14-15.

²⁹⁷ Hier ist nicht eindeutig von *dem* Michelangelo die Rede. Bei Vasari oder Condivi wird ein solches Werk Michelangelos für S. Maria in Campo Marzio nicht erwähnt.

²⁹⁸ Vgl. Kapitel B.2.

Inszenierungen erhalten sind; große künstlerische Unternehmen scheinen auf diesem Gebiet auch nicht begonnen worden zu sein. Auf Veranlassung von Papst Julius II. gab es um 1507 zwei Kultübertragungen von Bildern, die bereits außerhalb von Rom verehrt wurden.

Es ist zwar - außer in S. Marcello - keine Inszenierung eines Bildes erhalten, aber es gibt Nachrichten über Zerstörtes wie in S. Lorenzo in Damaso und S. Maria in Via Lata.

b) S. Lorenzo in Damaso

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurde in S. Lorenzo in Damaso der Raum um das kleine Bild über dem Altar mit der damals modernen Grotteskenmalerei gefüllt.

Die Ikone von S. Lorenzo in Damaso, die zum Typ der Advokata-Madonnen gehört, erlangte seit den 1480er Jahren eine größere Bekanntheit, als sie aus der kleinen Kirche S. Salvatore ad Arco am Campo dei Fiori nach S. Lorenzo in Damaso übertragen und zugleich der neu gegründeten Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis anvertraut wurde. Im alten Bau von S. Lorenzo, der auf eine Gründung von Papst Damasus zurückging, besaß die Bruderschaft bereits einen Altar.²⁹⁹ Der Auftraggeber für den Neubau der in dem ebenfalls neu errichteten Palast gelegenen Kirche in den Jahren 1495-1501 war deren Titelkardinal Raffaele Riario, ein Neffe von Sixtus IV., der zugleich Protektor der *Compagnia della Concezione* war.

Die Ikone erhielt ihren Platz über dem Altar der Bruderschaft am Ende des linken Seitenschiffes.³⁰⁰ Über die Gestaltung der Kapelle zu Beginn des 16. Jahrhunderts informieren die Zahlungen für die dort beschäftigten Künstler, die im Archiv der Bruderschaft erhalten sind.³⁰¹ Die Zahlungen datieren aus den Jahren 1502-1503, die Abschlußzahlung erfolgte am 27. März 1503. Für das Jahr 1503 ist die Weihe des Altars belegt.³⁰²

Sich von diesem Altar eine genaue Vorstellung zu machen ist schwierig. Aus den Angaben der Zahlungen läßt sich entnehmen, daß er eine Predella aus Marmor hatte. Der „scalpellino“ Matteo di Francesco wird darüberhinaus auch für den Marmor bezahlt, den er für die „fenestra“ gebraucht hat, in

²⁹⁹ Mit der Bulle *Vitae ac morum honestas* vom 10.7.1481 wurde Dominico de Portarenis ein „beneficium ad altare Conceptionis B.M.V. in ecclesia S. Laurentii in Damaso“ verliehen (erwähnt in: Bullarium Franciscanum 1949, 734, Nr. 1450, Anm.1; gedruckt in Alva 1655, 94, Nr.31).

³⁰⁰ Dort befindet sie sich auch heute noch. Die Kapelle selbst wurde allerdings 1635 durch Pietro da Cortona vollständig umgestaltet (zu Cortona vgl. Valtieri 1984, 66).

³⁰¹ Die Zahlungen in den Quellen des ASV, Archivio della Concezione, wurden veröffentlicht in: Valtieri 1984, 66, Anm. 9.

³⁰² Sie ist überliefert durch eine Weiheinschrift von 1638: „Aram hanc / quam / Immaculato conceptui Virginis / Sal Anno M D III / Vetustissimae / Confraternitatis / Religio. Dicavit...“; vgl. Forcella, Bd. 5, 1874, 204, Nr. 581.

der die Madonna aufgestellt werden sollte.³⁰³ Außerdem wurde auch ein Maler für „fenestra et tellare [telaio = Fensterrahmen?] de nostra donna“ bezahlt.³⁰⁴ Mit der „fenestra“ könnte eine verschließbare Nische gemeint sein, die einen Rahmen aus Marmor hatte.

Für die „pinture fate alla capella“ wird am 27. März 1503 Alessio da Viterbo entlohnt.³⁰⁵ Die Kapelle muß sehr reich ausgemalt gewesen sein, die bei Bladio gedruckten Statuten sprechen 1585 von einem „sacellum ornatissimum“. Aus dem Bericht der *Visita Apostolica* von 1592 geht hervor, daß die Kapelle mit Grottesken dekoriert war, deren Übermalung durch andere, für einen heiligen Ort geeignetere Bilder angeordnet wurde.³⁰⁶

Panciroli, der sich auf Informationen beruft, die er vom Rektor der Kirche erhalten hat, überliefert die - nicht den Tatsachen entsprechende - Herkunft des Bildes aus der Kirche S. Maria di Grotta Pinta.³⁰⁷ Diese Kirche habe sich auf dem Campo dei Fiori befunden. Bei ihrem Abriß sei unterhalb der Kirche „una grotta lavorata con pitture all’antica“ und in dieser Grotte auch die Ikone der Madonna entdeckt worden. Die „Grotte“ identifiziert der Rektor als Teil einer ringförmigen Mauer mit Portiken und Gewölben: „[...] e là nelle persecuzioni si dovevano ritirare i Christiani, che per questo lì posero quell’Image, che poi per buoni rispetti fù di là sotto levata, e posta in S. Lorenzo in Damaso nella Capella della Concettione“.³⁰⁸

Vielleicht spiegelt sich in dieser Erzählung noch die Erinnerung an die ursprüngliche Ausmalung der Kapelle mit „Grottesken“ wider, die wenige Jahre zuvor bedeckt bzw. übermalt worden waren.

c) *S. Maria in Via Lata*

Aus der gleichen Zeit wie die Inszenierung des Bildes von S. Lorenzo in Damaso stammte ein Teil der Inszenierung der berühmten Lukasikone von S. Maria in Via Lata. Das Bild gehört nicht nur zu den Lukasbildern, sondern soll sogar von Lukas selbst an diesem Ort gemalt und aufgestellt worden sein. Der Überlieferung nach wurde das Bild früher im Oratorium

³⁰³ 20. März 1503: „contò le marmore a fa fenestra in lo altare novo dove è a stare la madona“ (ASV, Archivio della Concezione, veröffentlicht in Valtieri 1984, 66, Anm. 9).

³⁰⁴ Zahlung vom 27. März 1503 (ASV, Archivio della Concezione, veröffentlicht in Valtieri 1984, 66, Anm. 9)

³⁰⁵ ASVR, Archivio della Concezione, veröffentlicht in Valtieri 1984, 66, Anm. 9.

³⁰⁶ Bibl. Vallicellana, MS I.59, fol. 59r: „Picturis quis opere ut aiunt Gryptico in hac Cappella sunt, veleantur et fiant alia quae loco sacro magis conveniant“ (ebenso in: ASV, Misc. Arm VII.3, fol.55v).

³⁰⁷ Vgl. Valtieri 1984, 63.

³⁰⁸ Panciroli 1600, 509.

aufbewahrt, so die Inschrift neben der Tür, die zur Unterkirche führt: ORATORIUM S. PAULI APOSTOLI / LUCAE EVANGELISTAE ET MARTIALIS / MARTYRIS IN QUO ET IMAGO MARIAE / VIRGINIS REPERTA SISTEBAT UNA EX / SEPTEM A. B. LUCA DEPICTIS. Die Inschrift ist nicht datiert, sie könnte entweder aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammen, als die Unterkirche restauriert wurde, oder aus der Zeit um 1661, als die Treppen zur Unterkirche erneuert wurden. Am 1. Februar 1643 wurde das Bild in die neu gestaltete Apsis der Oberkirche übertragen.³⁰⁹ Das Bild befand sich auch vorher schon in der Apsiswand³¹⁰: Das Protokoll einer von Monsignor Altieri im Jahr 1639 durchgeführten *visita*³¹¹ berichtet über deren Aussehen vor ihrer Erneuerung.³¹² Es scheint sich um einen mit Wappen und Inschriften versehenen Marmorrahmen (eine Wandädikula?) gehandelt zu haben. Das Datum in der Inschrift verweist auf die Entstehungszeit der Inszenierung am Beginn des 16. Jahrhunderts: MARIUS BUCCABELLA HUIUS TEMPLI SACERDOS ET PRIOR, PIETATIS ERGO INSTAURAVIT ANNO 1502. Vittorelli³¹³ berichtet von einer weiteren Inschrift, die über dem Bild in Marmor eingemeißelt war: PINXIT OPUS LUCAS, CHRISTI VENERARE PARENTE/ TALIS ENIM, QUALEM CONSPICIS, ILLA FUIT. Die Inszenierung wäre somit Bestandteil des 1491 begonnenen Kirchenneubaus, der am 23. Oktober 1506 geweiht wurde.³¹⁴ Die Apsis selbst scheint im Lauf des 16. Jahrhunderts noch weiter ausgeschmückt worden zu sein. Die Wölbung erhielt im Auftrag des Titelkardinals Gaddi (1550-1552)³¹⁵ ein Fresko mit der Darstellung der Aufnahme Mariens in den Himmel, das von Daniele da Volterra ausgeführt worden sein soll.³¹⁶

d) S. Maria degli Angeli

Bei der Inszenierung des Bildes von S. Maria degli Angeli, das 1550 in die Diokletiansthermen gebracht wurde, ging es zum einen um die Einführung eines neuen Kultes, nämlich den der sieben Erzengel. 1516 waren in Palermo in der Kirche S.

³⁰⁹ Lavin 1980, 182, der sich auf Martinelli 1655, 161-2 stützt.

³¹⁰ Lavin 1980, 184 zitiert aus dem Vertrag zwischen Auftraggeber und Künstler von 1636, der besagt, daß das Bild in dieser Zeit schon auf dem Hauptaltar („in altari maiori“) war.

³¹¹ Zitiert in Cavazzi 1908, 123.

³¹² Zitiert in Cavazzi 1908, 123. Der Satz, der sich auf die Inszenierung des Marienbildes bezieht lautet: „Et supra dictam imaginem Beatissimae Virginis in marmore sculpta adsunt insigna et infrascripta verba scil. Marius Buccabella huius templi sacerdos et Prior, pietatis ergo instauravit anno 1502, cum insigniis in quibus adsunt duo leones rubri coloris, alter alteri terga vertentes ab utraque parte cum auro, circum circa cornicem marmoream.“

³¹³ Vittorelli 1616, 360.

³¹⁴ Vgl. Valtieri 1984, 66.

³¹⁵ Literatur zum Auftraggeber: Cavazzi 1908, 405.

³¹⁶ Totti 1638, 287; Martinelli 1655, 160.

Angelo Martire Carmelitano Fresken mit den Darstellungen der sieben Erzengel gefunden worden. Der sizilianische Priester Antonio del Duca, zu dieser Zeit *cappellano* von S. Maria di Loreto, suchte in Rom einen Ort für deren Verehrung und sah in einem Traum am 7. September 1541 die Diokletiansthermen, die zudem sieben Türme haben.³¹⁷ Für einen Altar, der in den Thermen errichtet werden sollte, ließ er nach einem Mosaik in S. Marco in Venedig, das heute verschwunden ist, 1543 eine Kopie anfertigen. Das Bild zeigt die *Madonna lactans* umgeben von den sieben Erzengeln, oben in den Zwickeln zwei Propheten.³¹⁸

Zum anderen ging es auch darum, ein antikes, „heidnisches“ Gebäude zu „christianisieren“. Doch stieß die Absicht, einen Teil der antiken Gebäude in eine Kirche umzuwandeln, auf den Widerspruch einiger römischer Adliger, die dort eine Reitbahn eingerichtet hatten.³¹⁹ 1550 erhielt del Duca durch ein Breve von Papst Julius III. die Erlaubnis, die Diokletiansthermen zu weihen und den Kult der sieben Erzengel dort einzuführen. Aus dieser Zeit (1550) stammt die Nachricht über einen provisorischen Holzaltar.³²⁰ Man erfährt allerdings nicht, ob auch ein Retabel zur Rahmung des Bildes dazugehört oder ob nur eine Altarmensa vor dem Bild gemeint ist. Auftraggeber war die Bruderschaft, welcher der Kult des Bildes anvertraut worden war, die Compagnia della SS. Trinità.

Der Ort der Diokletiansthermen wurde jedoch wieder profaniert, aber am 5. August 1561 von Papst Pius IV. nochmals geweiht und den Kartäusern übergeben (Bulle vom 27. Juli 1561).

1562 begann Michelangelo mit der Einrichtung der Kirche in den Thermen. Das Bild scheint sich, mit einem Baldachin versehen, in der Apsiswand befunden zu haben. Auf dem Petrucci zugeschriebenen Stich von 1588³²¹, der die Apsis zeigt, sind allerdings keine Einzelheiten zu erkennen, auch sonst ist über die Art der Rahmung nichts bekannt. Nachdem die Apsis 1749 durch Luigi Vanvitelli abgebrochen wurde und die Kirche eine neue Ausrichtung erhielt - das ehemalige Querhaus wurde zum Langhaus -, ist das Bild heute rahmenlos in die Wand eingelassen.

In den meisten Fällen, in denen die Quellen von der Existenz eines Mariengnadenbildes berichten, weiß man nichts über die Art seiner Aufstellung wie bei SS. Celseo e Giuliano in Banchi (Neubau 1509-33). Nach Pest und Brandschatzung Roms in den 1520er Jahren folgte ein Zeitabschnitt - ungefähr 40 Jahre -

³¹⁷ Panciroli 1600, 460.

³¹⁸ Matthiae-Gallavotti 1992, 18 (Chiese ill. N.S. 13).

³¹⁹ Vgl. Siebenhüner 1955, 187.

³²⁰ Vat.lat. 8735, fol. 53rv; Siebenhüner 1955, 186.

³²¹ Abgebildet in Bernardi Salvetti 1965, Abb. 18, S. 85.

mit nicht so starker Bautätigkeit und Kunstproduktion in der Stadt, die sich erst wieder erholen mußte. In diese Zeit fällt die neue Redaktion des römischen Pilgerführers durch Palladio, der dem überlieferten Kanon einige Bilder, deren Verehrungsgeschichte schon älter ist, hinzufügt. Nach den 1560er Jahren führten das Konzil von Trient (Tagungsperioden zwischen 1545 und 1563) mit seinem Bilderdekret³²², die Reformbestrebungen innerhalb der Kirche und eine allgemeine Verbesserung der wirtschaftlichen Lage zu einem Ansteigen der Kunstproduktion und am Ende des untersuchten Zeitraums (in den 1560er bis 1580er Jahren) zu insgesamt acht auch heute noch erhaltenen neuen Altären für alte Mariengnadenbilder (Teil C).

1.3 Der Einfluß der Päpste: Julius II.

Papst Julius II. tritt im Jahr 1507 durch seine Entscheidung hervor, den Kult der Bilder der Madonna von Loreto und der Madonna della Quercia (Viterbo) nach Rom zu übertragen. In beiden Fällen wurde eine Bruderschaft, deren Mitglieder einer Berufsgruppe angehörten (Fleischhändler bzw. Bäcker), mit der Verehrung des Bildes beauftragt.

Das Bild in der Kirche von S. Maria di Loreto wird erst bei Bombelli 1792 als wundertätig erwähnt. Ausgangspunkt sind - wenigstens zu Beginn - wunderbare Ereignisse an einem anderen Ort, nämlich in Loreto. Die Gründung der Kirche S. Maria di Loreto in Rom geht auf Papst Julius II. zurück, dessen Wunsch es war, die Verehrung der Madonna von Loreto zu fördern und ihren Kult nach Rom zu übertragen.³²³ Mit der Bulle *In sublimia* bestätigte er die Wahrheit des Loreto-Wunders „ut pie creditur et fama est“. Die Baubulle für die römische Kirche ist datiert auf den 20.2.1507.³²⁴ Unter der Leitung von Antonio da Sangallo d.J. wurde 1522/23 mit einem Neubau begonnen.³²⁵ Von der Inszenierung des Bildes im 16. Jahrhundert ist nichts erhalten³²⁶, für die Zeit vor dem Sacco

³²² Vgl. dazu Kummer 1993. Laut Kummer hat das Dekret mittelbar „zu einer außerordentlich gesteigerten Kunsttätigkeit geführt, in deren Gefolge sich das Erscheinungsbild des römischen Kirchenraumes entschieden zu verwandeln begann“ (Kummer 1993, 532). Diese Prozesse begannen in Rom in den 1570er Jahren.

³²³ Vgl. Jobst 1992, 26-32 zu Auftraggeber und Umständen, die zur Kirchengründung führten.

³²⁴ Eine Abschrift aus dem 19. Jahrhundert im Archivio del Pio Sodalizio dei Fornai, sc. 18, cart. 49; teilweise abgedruckt in Jobst 1992, Anhang 4.C.1, Seite 142.

³²⁵ Vgl. dazu Jobst 1992, 23-24 und Ammanato 1992, 766. Ab 1570 war Giacomo del Duca leitender Architekt (Tambour, Kuppel und Eingriffe in die bestehende Architektur), der Bau wurde 1580 vollendet.

³²⁶ 1534, als unter dem Pontifikat von Paul III. die Arbeiten wieder aufgenommen wurden, übertrug man das alte Bild auf einen neuen Hauptaltar (Benedetti 1968, 122). Der heutige Altar aus dem Jahr 1602 wurde von der Bruderschaft der Bäcker gestiftet. Nach dem Visitationsbericht von 1626 wurde

1527 ist nur bekannt, daß es einen ersten Bau gab und die Tatsache, daß der Papst sich für die Verehrung einer Madonna einsetzte, deren Kult nach Rom übertragen werden sollte.

In S. Maria della Quercia wurde das Marienbild der Madonna della Quercia verehrt. 1507 übergab Papst Julius II. die Kirche S. Nicola de Curte an die Fleischhändler aus Viterbo, die den Kult des Bildes, das der Papst 1505 bei Viterbo persönlich aufgesucht hatte, fördern sollten. 1535 erneuerten sie die vielleicht baufällige Kirche. Das Bild wurde um 1532 über dem Hauptaltar angebracht, und zwar „appesa ad un ramo di quercia d'argento“³²⁷, weil von dem Marienbild bei Viterbo berichtet wurde, daß es in einer Eiche gehangen habe. Die Kirche wurde zwischen 1728 und 1731 nach den Plänen von Filippo Raguzzini neu errichtet.

Von anderen Päpsten ist lediglich bekannt, daß sie zur Translation eines Bildes ihre Zustimmung gaben:

Zur Geschichte des Bildes von S. Lucia della Tinta und seiner Inszenierung gibt es nur wenige Anhaltspunkte: Das Fresko der *Regina degli Angeli* stammt aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und zeigt Maria und das Kind, die von zwei Engeln gekrönt werden.³²⁸ Das Bild wurde mit der Bewilligung von Papst Paul III. 1545 von einem benachbarten Haus abgenommen und auf den Hauptaltar der Kirche übertragen. Die Kirche wurde 1580 durch die „Confraternità di S. Maria degli Angeli dei Cocchieri di Roma“ (Bruderschaft der Kutscher, anerkannt von Pius IV.) restauriert. Aus dem 16. Jahrhundert ist nach dem Umbau 1628 nichts erhalten geblieben.

Für das Bild in S. Salvatore in Campo ist ähnlich wie bei S. Lucia della Tinta nicht viel mehr als das Übertragungsdatum bekannt: Am 11. Juli 1562 wurde das Bild (ein heute kaum sichtbares Fresko aus dem 15. Jahrhundert³²⁹) mit der Erlaubnis von Papst Pius IV. feierlich in die Kirche S. Benedetto in Arenula übertragen. Dort befand es sich über dem Hauptaltar „nel muro“ und wurde von zahlreichen Votivgaben eingerahmt.³³⁰

oben an das Bild die Darstellung Gottvaters angefügt, weil der Rahmen des Altarretabels größer war als das alte Bild. Jobst 1992, 24 zit. den Visitationsbericht von 1626 (ASV, Arm. VII.79, fol. 904): „e per essere il vano maggiore ci fu aggiunto in tavola il Dio Padre“ - im Gegensatz zu den Lösungen, die man sonst bei einem Bild fand, das kleiner war als der Rahmen: zu Beginn des 17. Jahrhunderts wird die freie Fläche meist mit Marmorintarsien ausgefüllt. Der Altar wurde im 19. Jahrhundert verändert: Das rückwärtige Altarretabel wurde von der Mensa getrennt und an die Rückwand der Tribuna versetzt; die Chorkapelle erhielt 1628-1632 ihre heutige Ausstattung (Benedetti 1968, 124).

³²⁷ Martini 1962, 36. Zur Kirche und der Bruderschaft vgl. außerdem Buchowiecki Bd. 3, 1974, 172-179 und Lewine 1960, 370-375.

³²⁸ Vattuone 2000, Abb.1. und Lit. in Anm. 64.

³²⁹ Romano 1992, 503.

³³⁰ Vgl. den bei Armellini 1942, 498 zitierten Visitationsbericht von 1566.

2 S. Marcello

In der Cappella Grifoni in S. Marcello, der dritten Kapelle auf der rechten Seite, wird ein Trecento-Fresko von einer Wandädikula aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts gerahmt - zwischen der Entstehung des Bildes und der Rahmung liegen zweihundert Jahre.³³¹ Das Bild wird in den Guiden und auch später (Gumpfenberg, Bombelli) nicht als wundertätiges Bild erwähnt. Es ist aber sicher besonders verehrt worden: Die Wandädikula war verschließbar, was an den erhaltenen Scharnieren, die zur Aufhängung der Türflügel dienten, erkennbar ist. Außerdem ist auch die Stiftung von Votivgaben für das Bild bezeugt.³³²

2.1 Das Fresko

Das Fresko der Madonna mit Kind wird in den Anfang des 14. Jahrhunderts datiert und Torriti bzw. Conxolus und seiner Werkstatt zugeschrieben.³³³

Das segnende Jesuskind entspricht der Darstellung des Kindes auf einer Hodegetria-Ikone. Es hält aber in diesem Fall keine Schriftrolle in seiner linken Hand, sondern legt seine Hand auf ein Buch, das von Maria gehalten wird.³³⁴ Die ausgestreckten Finger der rechten Hand der Madonna entsprechen der hinweisenden Geste der Hodegetria, allerdings weist ihre Hand nicht auf das Jesuskind, sondern nach unten, wobei Christus mit seinem rechten Fuß das Handgelenk und mit dem linken den Daumen der Gottesmutter berührt. Das Fresko ist in großen Teilen übermalt. Im Mantel der Madonna sind nur die wenigen dunkleren Teile original und auch der Goldhintergrund gehört zu den Ergänzungen, die wahrscheinlich aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammen.³³⁵

Als die Serviten im Jahr 1369 die Kirche S. Marcello übernahmen, haben sie das Bild aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts schon vorgefunden, es kann nicht in ihrem Auftrag entstanden sein. Aber es fügt sich vom Typ der Darstellung her gut in die Reihe der frühesten, im Auftrag der Servi di Maria angefertigten Marienbilder ein. Die drei ältesten erhaltenen Tafelbilder in Siena (1261 signiert und datiert), Orvieto und Bologna - zwei Tafeln des Florentiners Coppo di

³³¹ Die Rahmung wurde bis jetzt in der Literatur meist nicht wahrgenommen oder falsch eingeschätzt, wie bei Gigli 1996, 81 als Quattrocento-Rahmung, die aus der alten Kirche stammen soll.

³³² Vgl. ASR, Notai Capitolini, Notaio Giovan Battista de Amadeis, 2. November 1562, Bd. 38, fol. 197r-198r; vgl. auch unten Anm. 349.

³³³ Romano 1992, 98.

³³⁴ Diese Hand der Muttergottes scheint ergänzt zu sein. Das Buch ist nicht klar zu sehen, es hebt sich nicht deutlich vom Umhang des Jesuskindes ab.

³³⁵ Romano 1992, 98.

Marcovaldo und eine von Cimabue - zeigen diesen Typ der Kombination der Maria Regina mit der Hodegetria: die thronende Muttergottes hält den Fuß des Kindes, dessen Körperhaltung an Hodegetria-Darstellungen anschließt.³³⁶

Von den heute bekannten römischen Tafeln zeigt keine Darstellung diese Haltung.³³⁷ In S. Marcello aber ist ein weiteres Marienfresko (15. Jahrhundert) erhalten, das sich heute im Auszug des Altars in der ersten Kapelle auf der rechten Seite befindet. Die Muttergottes hält hier ebenfalls den Fuß des in ein weißes Gewand gekleideten Kindes fest.

In der Nacht zwischen dem 22. und 23. Mai 1519 zerstörte ein Brand die alte Kirche, ein Kreuz und einige Fresken scheinen aber erhalten geblieben zu sein. Die Verehrung konzentrierte sich auf ein Holzkreuz aus dem 15. Jahrhundert, das mitsamt der vor ihm brennenden Lampe unbeschädigt blieb. Das erhaltene Marienfresko ist bei weitem nicht so berühmt geworden wie dieses Kreuz.³³⁸

Sofort nach dem Brand begann der Wiederaufbau der Kirche, der das ganze 16. Jahrhundert dauerte und erst 1593 mit dem Bau der beiden ersten Seitenkapellen und der Holzdecke abgeschlossen wurde.³³⁹

Vasari erwähnt in seinen *Vite* im Leben Perino del Vagas ein „ornamento d’una Nostra Donna“ in S. Marcello.³⁴⁰ Aus dem Zusammenhang wird allerdings nicht eindeutig klar, ob mit dem darauffolgenden Ausdruck „devozione in quella chiesa“ Maria allgemein oder das Bild im besonderen gemeint ist.

Der Orden der *Servi di Maria*, der in S. Marcello ansässig ist, sah, wie es durch den Namen ausgedrückt wird, seine Hauptaufgabe in der Marienverehrung und deren

³³⁶ Dieser Typ der Darstellung wurde von den Serviten bis in das 16. Jahrhundert hinein bevorzugt (und war wahrscheinlich auf dem Ordenssiegel zu sehen, so Mina 2000, 250-251). Ein weiteres Beispiel ist die Madonna del Belvedere, ebenfalls in S. Maria dei Servi in Siena (1364), von Jacopo di Mino del Pellicciaio, deren Haltung der römischen Darstellung noch ähnlicher ist: Das Kind stützt einen Fuß auf das Handgelenk der Mutter, während sie den linken Fuß mit ihrer Hand umfaßt. Auch wenn die Bedeutung der Geste des Fuß-Haltens nicht eindeutig geklärt ist (Corrie 1990, 70, Anm. 9), kann man das Bild mit der Darstellung im Tempel in Zusammenhang bringen, weil normalerweise die Beine des Jesuskindes nackt sind und es auf einem Tuch liegt. Gleichzeitig könnte dies eine Anspielung auf die Szene der Beweinung und somit indirekt auf den Kreuzestod Jesu und den Schmerz und die Trauer der Gottesmutter einschließen (vgl. Corrie 1996, 53). Erst seit dem 16. Jahrhundert wurde Maria immer öfter als *Mater dolorosa* allein dargestellt, mit den sieben Schwertern im Herzen. Zur besonderen Verehrung der Addolorata durch die Serviten und die von ihnen angeregten Bruderschaften vgl. unten.

³³⁷ Das Bild von Coppo di Marcovaldo ist eine große Holztafel von 125x225cm.

³³⁸ Zur Verehrung des Kreuzes vgl. Gigli 1996, 29-31 und 34-35.

³³⁹ Gigli 1996, 31-33.

³⁴⁰ Hg. Barocchi, Bd. 5, 1984, 121.

Verbreitung.³⁴¹ Zu diesem Zweck wurde eine Bruderschaft für Laien errichtet, die sogenannte „Compagnia dell’abito santo“, die sich in der Kapelle, in der sich das Fresko befindet, versammelte.³⁴²

Über die Bruderschaft gibt es aus dem 16. Jahrhundert in Rom keine Nachrichten, was auch daran liegen kann, daß deren Existenz nicht schriftlich festgehalten wurde. Das kann man jedenfalls dem Visitationsbericht des Konventes vom 18. August 1624³⁴³ entnehmen, in dem es heißt, daß die 1615 vom damaligen Ordensgeneral wiedererrichtete Bruderschaft keine eigenen Statuten hat, sondern durch ein Mitglied des Servitenordens geleitet wird, der bei allen Versammlungen anwesend sein soll. Die Bruderschaft hat auch keine Einkünfte. Für den Altar in dem Raum, der für ihre Versammlungen im Konvent der Serviten zur Verfügung steht, und für andere „occurrentibus necessitatibus“ müssen die „confratres de proprio pecunias“³⁴⁴ aufkommen.

In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts gab es einen Niedergang der von den Serviten gegründeten Abito-santo-Bruderschaften in ganz Italien, die am Ende des 16. Jahrhunderts - meist in den 1590er Jahren - mit einem anderen Schwerpunkt der Verehrung (Addolorata) wiedererrichtet wurden und später auch den Namen veränderten zu „Confraternità dei Sette Dolori“.³⁴⁵ In Rom wurde die Bruderschaft unter dem Titel der Madonna dei Sette Dolori 1615 erneuert. Sie wechselte in S. Marcello zweimal die Kapelle: seit 1642 befand sie sich in der ersten Kapelle auf der linken Seite³⁴⁶, 1728 wechselte sie in die dritte auf der linken Seite.³⁴⁷

Die Bruderschaft entschied sich auch für ein anderes Marienbild: die *Madonna dei Sette Dolori*. Dieses Bild findet sich in der Liste der bei Bombelli als wundertätig verehrten und vom Petersdomkapitel gekrönten Bilder³⁴⁸, während das Bild in der Cappella Grifoni in Vergessenheit geriet. Daß es aber im 16. Jahrhundert besonders verehrt wurde, ist in der Urkunde

³⁴¹ Zur Spiritualität des Ordens vgl. Mina 2000, 240-241. Die schwarze Kleidung der Ordensmitglieder soll von Beginn an ein Hinweis auf das Mit-Leiden der Jungfrau Maria sein.

³⁴² Von der römischen Bruderschaft ist der Zeitpunkt der Gründung nicht bekannt. Zur Geschichte vgl. Branchesi 1978. Von der Ansässigkeit der Bruderschaft in dieser Kapelle berichten Brutius Vat. lat. 11877, fol. 218r und De Rossi 1645, 290. 1562 wurde die Kapelle von Matteo Grifoni neu dotiert (vgl. De Rossi 1645, 290, der auch sonst über Daten und Bau der Kirche gut informiert ist).

³⁴³ ASV, Congregazione Visita Apostolica 2, fol. 339-341.

³⁴⁴ ASV, Congregazione Visita Apostolica 2, fol. 339v.

³⁴⁵ Branchesi 1978, 304-305 und 308-310.

³⁴⁶ Gigli 1996, 149.

³⁴⁷ Gigli 1996, 138.

³⁴⁸ Bombelli 1792, Buch 3, Bild Nr. 5, Seite 19.

der *concessione* der Kapelle an Matteo Grifoni vom 2. Februar 1562 erkennbar³⁴⁹, wo besondere Bestimmungen für die Votivgaben festgelegt wurden: „[...] candelis facolis et torcijs argentis ornamentis sete donatis dictae Cappelle Beate marie Virginis ex voto devotione“³⁵⁰ mußten zum Gebrauch in der Kapelle zur Verfügung stehen und in der Sakristei erhalten bleiben. Auch für die Zukunft galt, daß eventuelle Stiftungen für die Kapelle nicht entfremdet werden durften: „Itemque in eventum in que advenerit in ipsa cappella imaginis beate marie virginis aliqua voto cera argenti seu aliqua genera panorum / oblatores in ipsa cappella ex devotione seu alias debeant remanere ad servitium et ornamentum dictae cappelle“.³⁵¹ Das galt auch für sonstige testamentarische Stiftungen von Geld, Häusern oder Grundbesitz. Die Serviten waren durch die Stiftung von Grifoni verpflichtet, dreimal in der Woche und außerdem an Festtagen eine Messe in der Kapelle zu feiern und am Samstag dort das Marienoffizium zu beten.

Die Konstitutionen des Servitenordens bestimmten, daß bei einer neuen Kirchengründung die Kirche der Gottesmutter zu weihen und ihr der Hauptaltar zu widmen war.³⁵² Hier in S. Marcello übernahm der Orden eine bereits vorhandene Kirche, deren Hauptaltar auch weiterhin dem heiligen Marcellus geweiht blieb. Mindestens ein Nebenaltar mußte aber ein Marienpatrozinium haben. Vor dessen Marienbild wurden besondere Gebete verrichtet und auch das Salve Regina gesungen, was eine feierliche Prozession zum Bild einschloß.³⁵³ Vielleicht handelte es sich um das Marienbild in der Cappella Grifoni?³⁵⁴

2.2 Die Inszenierung nach dem Brand

Der neue Rahmen für das alte Fresko, das sich in der Mitte der rückwärtigen Kapellenwand befindet, besteht aus einer in die Wand eingelassenen Marmorädikula. Außerdem wurde die gesamte Wand, innerhalb und außerhalb der Marmorädikula,

³⁴⁹ ASR, Notai Capitolini, Notaio Giovan Battista de Amadeis, 2. November 1562, Bd. 38, fol. 197r-198r; vgl. zur *concessione* Mortari 1983, 102. Sie liest allerdings „9[novem]bris“ als Februar.

³⁵⁰ ASR, Notai Capitolini, Notaio Giovan Battista de Amadeis, 2. November 1562, Bd. 38, fol. 197r.

³⁵¹ ASR, Notai Capitolini, Notaio Giovan Battista de Amadeis, 2. November 1562, Bd. 38, fol. 197v-198r.

³⁵² Vgl. das erste Kapitel *De reverentiis b. Marie virginis exhibendis* der Konstitutionen, abgedruckt in Fonti, Bd. 1, 1998, 109-111.

³⁵³ Fonti, Bd. 1, 1998, 109-111.

³⁵⁴ Es gab mindestens noch eine weitere Kapelle mit einem Marienbild über dem Altar (vgl. ASV, Congregazione Visita Apostolica 2, fol.338r zur zweiten Kapelle auf der rechten Seite, vor der Cappella Grifoni, die den Märtyrerinnen Digna und Merita geweiht war: „supra Altare veneratur Imago eiusdem Sanctissimae Virginis in pariete depicta et valde devota“). Vielleicht gab es darüberhinaus auch in Rom ein großes auf Holz gemaltes Marienbild wie in Siena und Orvieto, von dem man heute nichts mehr weiß?

freskiert. Die Fresken außen wurden in den 1560er Jahren ersetzt. Es existiert aber eine Zeichnung von Perino del Vaga, die höchstwahrscheinlich die Fresken aus den 1520er Jahren zeigt. Auch von Vasari werden sie beschrieben.³⁵⁵

Innerhalb der Wandädikula wurde der Raum zwischen deren Pilastern und dem Marienbild so ausgefüllt, daß der Eindruck eines durch zwei gemalte Rahmen eingefassten Altarbildes nach der Art eines mit Holzrahmen versehenen Gemäldes entsteht, während es sich doch um ein Fresko handelt.³⁵⁶ Unter dem Bild befindet sich eine Inschrift, darüber halten zwei Engel eine Krone. Auch dieser Bereich wurde in späterer Zeit übermalt. Einen Hinweis darauf, daß die zwei Engel mit Krone, zumindest ein Rahmen³⁵⁷ und auch die Inschrifttafel unten dem Zustand in den 1520er Jahren entspricht, enthält die Zeichnung von Perino del Vaga, da sie in diesen Einzelheiten mit dem Erhaltenen übereinstimmt.³⁵⁸

Laut Vasari erhielt del Vaga von den „frati“ den Auftrag für eine Freskenbemalung der Altarwand, auf der zu sehen sein sollten: „[...] due figure in due nicchie che la [= das verehrte Marienbild] mettessino in mezzo“ und „sopra alcuni putti perfetissimamente“, das heißt weitere Putti über dem Bild, von denen er eine detaillierte Beschreibung gibt.³⁵⁹ Die Heiligenfiguren neben dem Bild sollten den heiligen Joseph³⁶⁰

³⁵⁵ Bis jetzt sind keine weiteren Quellen zur Kapelle aus der Zeit vor 1562 bekannt. Bischof Grifoni gehörte dem Orden der Vallombrosianer an (Ordensarchiv oder Diözesanarchiv Muro oder Trivento?). Allerdings hat die Kapelle im Lauf des 19. Jahrhunderts zweimal das Patronat gewechselt, seit 1811 die Familie Origo und ab 1830 Lord Hugh Charles Clifford. Manchmal wechseln auch die alten Quellen zur Kapelle in das Archiv der neuen Besitzer.

³⁵⁶ Die Tafel von Coppo di Marcovaldo in Siena (Corpus of Florentine painting 1993, 510-523, Abb. XLIV) kann vielleicht eine Erklärung für den zweifachen gemalten Rahmen des Bildes in S. Marcello bieten. Auch die Tafel hat zwei Rahmenstreifen. Das würde bedeuten, daß man das älteste im Auftrag des Ordens entstandene Marienbild bei der Neuinszenierung nach dem Brand zum Vorbild nehmen wollte. Die Sieneser Tafel hat oben auch zwei Engel; die Geste der Muttergottes ist auf den Fuß des Kindes ausgerichtet, bei Marcovaldo berührt das Kind mit seinen Füßen die Hand der Muttergottes, deren Finger nicht ausgestreckt sind, an Daumen und Zeigefinger.

³⁵⁷ Das Fresko ist von zwei gemalten „Bilderrahmen“ umgeben, dazwischen dunkelbraune und blaue Farbreste. Der Mantel der Madonna reicht über den Rahmen hinaus. Es sieht so aus, als hätte sich unter der Madonna eine Mondsichel befunden, die später mit der blauen Farbe des Mantels übermalt wurde.

³⁵⁸ Pouncey 1962, 91-92, Abb. 122; Parma Armani 1986, 43, 257.

³⁵⁹ Hg. Barocchi 1984, 121-122. Bei den Putten, die oben auf der Wandädikula stehen, handelt es sich nicht um eine kleinformatige Verzierung, sondern von der Größe und den Proportionen auf der Zeichnung her zu schließen, müßten sie so hoch gewesen sein wie heute die obere Freskenreihe, die bis unter das Fenster reicht.

³⁶⁰ Für eine Darstellung des heiligen Joseph ist ungewöhnlich, daß sich das Kind zu seinen Füßen befindet. Es gibt auch andere Vorschläge: zum Beispiel Davidson 1963, 15, Anm. 9 (Augustinus).

und „San Filippo frate dei Servi“³⁶¹ darstellen.³⁶² Aus dem Kontext bei Vasari geht hervor, daß die Fresken vor 1523 entstanden sind, das heißt bevor Perino del Vaga vor der Pest aus Rom floh.

Popham entdeckte 1945, daß eine Zeichnung im British Museum mit der Beschreibung bei Vasari übereinstimmt.³⁶³ Er folgerte eher vorsichtig: Wenn das Fresko in S. Marcello mit der „Nostra Donna“ von Vasari identisch ist und es noch am gleichen Ort ist, ist die von Perino del Vaga dekorierte Kapelle mit der von Salviati identisch.³⁶⁴ Es gab sicherlich mehrere Marienkapellen in der Kirche und das von del Vaga gezeichnete Marienbild in der Wandädikula (mit Joseph und einer anderen Haltung von Maria und dem Jesuskind) stimmt nicht mit dem erhaltenen überein. Andererseits sind die beiden Engel mit der Krone auch auf der Zeichnung zu sehen.

Vasari erwähnt nur das Marienbild, aber nicht die Ädikula, die schon vorhanden gewesen sein könnte, und deshalb von del Vaga nur vereinfacht gezeichnet wurde (ohne Rundbogen und Groteskenpilaster), oder sie ist erst später entstanden (wie unten gezeigt werden soll).

Unter dem Bild befindet sich eine Inschrift:

MARIA MATER GRATIE MATER/
MISERICORDIE TU NOS AB HOSTEM/
PROTEGE ET IN HORA MORTIS SU[S]CIPE.

Da die Inschrift unter dem Bild nur aufgemalt ist, ist es denkbar, daß sie im Lauf des 16. Jahrhunderts verändert wurde. In ihr ist von der Todesstunde die Rede, was vielleicht in die Zeit verweist, als die Kapelle zur Grabkapelle von Bischof Grifoni wurde. Der Vers hat allerdings auch einen Zusammenhang mit dem Orden der Serviten: er wurde im *Ufficio della Madonna* (Officium beatae Mariae virginis)³⁶⁵ gebetet, das zu den Gebetsverpflichtungen der Mitglieder der „Compagnia dell'abito“ gehörte und traditionellerweise samstags gebetet wurde.³⁶⁶

Außerdem enthalten die Konstitutionen des Ordens der Servi di

³⁶¹ Filippo Benizzi, der erst 1671 heiliggesprochen wurde.

³⁶² Zur Wandaufteilung vgl. in Rom die Capella Alborense in S. Giacomo degli Spagnoli (Antonio da Sangallo, 1518-1520).

³⁶³ Die Zeichnung British Museum 1860-6-16-76, Perino del Vaga, nach 1520, Silberstift (stark verblichen); vgl. Popham 1945, 56-66.

³⁶⁴ Popham 1945, 64, Anm. 13.

³⁶⁵ In der Hymne, die in der Matutin gebetet wurde, ist es der letzte Vers vor dem Gloria. In der Adventszeit handelte es sich um den Hymnus *Quem terra pontheus ethera*, der auch Bestandteil der Matutin des Verkündigungsfestes war; im übrigen Jahreskreis war es der Hymnus *O gloriosa domina, excelsa* [...], der auch an weiteren sechs wichtigen Marienfesten (Darstellung im Tempel, Heimsuchung, Mariä Schnee, Aufnahme, Geburt, Empfängnis) gebetet wurde. Die Hymnen sind abgedruckt in Wickham Legg (Hg.), 1908, 387 und 388-389.

³⁶⁶ Vgl. Branchesi 1978, 309.

Maria die Vorschrift, diesen Vers in den Hymnus *Memento Salutis* einzufügen.³⁶⁷

2.3 Die Marmorädikula und die Ornamente der Pilaster

Die *concessione*, mit der Grifoni das Juspatronat über die Kapelle übertragen wurde, enthielt die Bestimmung, daß er alles, was sich in der Kapelle befindet, entfernen dürfe mit Ausnahme der eingemauerten Marmorplatten.³⁶⁸ Ein Grund hierfür wird nicht angegeben. Der künstlerische Wert eines Altarretabels ist im allgemeinen in dieser Zeit kein Gesichtspunkt, der als Grund für dessen Erhaltung in Frage kommt. Im Gegenteil: In der Zeit nach dem Tridentinum entstand eine Diskussion über die Grotteskendarstellungen und es stellt sich die Frage, warum der Rahmen überlebt hat? Vielleicht war es einfacher, die gemalten Grottesken zu beseitigen - was auch in dieser Kapelle durch Übermalung geschehen ist³⁶⁹ -, als einen neuen Rahmen für das Bild anzufertigen? Vielleicht gab es noch Verpflichtungen dem Auftraggeber gegenüber oder der Rahmen bildete mittlerweile eine Einheit mit dem verehrten Bild?

Die Wandädikula in S. Marcello steht in der Tradition der Renaissance-Ädikulen, die sich in Rom in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts verbreiten. Die Ädikula konnte dabei in verschiedenen Funktionszusammenhängen stehen: Grabmal, Tabernakel für die Eucharistie oder Rahmen für ein Altarbild. Der älteste und einer der berühmtesten Wandtabernakel war der 1430-1432 von Donatello geschaffene Sakramentstabernakel im Petersdom.³⁷⁰

Als Beispiel, an dem anschaulich wird, wie ein Altar aussehen konnte, dessen Bild durch eine Marmorädikula gerahmt war, sei hingewiesen auf den Altar der Cappella Basso della Rovere in S. Maria del Popolo, deren Skulptur vor 1492 entstanden ist.³⁷¹

Er hat zudem mit dem Wandtabernakel in S. Marcello die Pilaster, die ein Gebälk tragen, die marmornen Bogenzwickel, den bogenförmigen Abschluß oben und unten die *Imago*

³⁶⁷ Im ersten Kapitel der Konstitutionen, abgedruckt in Fonti, Bd. 1, 1998, 110.

³⁶⁸ „[...] ad effectum ut [...] possit et valeat ad eius libitu[m] amover et levar ex dicta cappella arma ornamenta lapides lignamina et alia bona quaecumque in dicta cappella nunc existentia exceptis ornamentis lapidum mamorem muratum“ (ASR, Notai Capitolini, Notaio Giovan Battista de Amadeis, 2. November 1562, Bd. 38, fol. 197r). Nach Mortari 1983, 102, Anm. 25 handelt es sich sicher um den Marmorrahmen der Madonna. *Wappen, ornamenta (Schmuck, Ausstattung), Grabplatten, hölzerne Gegenstände und andere Güter*, die vor 1562 in der Kapelle vorhanden waren, sind entfernt worden.

³⁶⁹ Vgl. das Dekret der *Visita apostolica* von 1592 (Bibl. Vallicellana MS I.59, fol. 53r): „Ad Cap. S. Marie Virg. Grifonus: Agatur cum Priore, ut picturis illam decentior exornet ac de necessarijs provideat“. Die Grottesken wurden erst 1969 bei einer Restaurierung wieder entdeckt (Mortari 1983, 104-105).

³⁷⁰ Vgl. zur Geschichte des Wandtabernakels Dunkelmann 1991, Zambrano 1992.

³⁷¹ Vgl. zur Kapelle Cavallaro 1981, 87-90.

Pietatis mit zwei Engeln gemeinsam. Die Wandädikula in S. Marcello unterscheidet sich von diesem Altar durch ihre Verschließbarkeit.

In S. Marcello befindet sich das ältere Fresko auf einer Mauer, die 20 cm hinter den Fresken aus den 1560er Jahren und damit der Wand des Neubaus liegt. Die Außenwände der Kirche sind demnach durch den Brand nicht total zerstört worden.³⁷² Das Fresko scheint an seinem ursprünglichen Ort zu sein.

Die Ädikula besteht aus einer drei Zentimeter dicken Marmorplatte, die vor der Mauer des Neubaus angebracht ist. Zum alten Mauerwerk hin ist der Zwischenraum verputzt und war ursprünglich freskiert. Reste von Grottesken sind noch zu erkennen. Oben in der Mitte wird der Bogen der Marmorplatte von einem Eisenhaken festgehalten, der im über dem Fresko sichtbaren Ziegelmauerwerk verankert ist. Ein Holzbalken stützt - als Architrav - das über der Ädikula aufgehende Mauerwerk.

Die beiden Grotteskenpilaster sind nach derselben Zeichnung entstanden. Sie sind mit Unterschieden in den Proportionen und kleineren Details nach dem gleichen Schema aufgebaut. Feinere Unterschiede gibt es auch in der Ausführung. Links sind die Ornamente mehr auf die Mitte bezogen, z.B. die Füllhörner; rechts sind sie teilweise zierlicher und haben weniger Volumen, was z.B. bei den Füllhörnern oder auch den Vögeln sichtbar ist. Die Füllhörner sind zudem ein Beispiel für die unterschiedliche Oberflächengestaltung: Auf dem linken Pilaster sind sie glatt, während ihre rauhe Oberfläche auf dem rechten Pilaster eine gerippte Struktur hat und sie zudem um ihre eigene Achse gedreht sind. Trotzdem handelt es sich wohl um denselben Künstler; die Unterschiede sind gering und die Freiheiten in den Details lassen auf einen Künstler schließen, der dieselbe Zeichnung variiert hat. Zu den Unterschieden in den Details gehört, daß die Perlenschnur am unteren Ende links von Adlerköpfen³⁷³ festgehalten wird, rechts dagegen ist sie einfach an Schlaufen befestigt; an anderer Stelle fehlt eine Volute. Einige Motive wie die Vogelart oder das Bild in den Medaillons sind abgewandelt. Vor allem die Masken und Drachen demonstrieren Erfindungsreichtum und gestalterische Freude an den Variationen des „Unheimlich-Grottesken“.

Die Grottesken sind nach dem Schema eines Kandelabers aufgebaut: In der Mitte ist ein durchgehender, nach oben schmaler werdender runder Schaft sichtbar, der an einigen Stellen durch Vasenformen oder einen Knauf erweitert und teilweise von den hinzugefügten Objekten (Maske, Engelkopf,

³⁷² So Parma Armani 1986, 57 aufgrund des Marienfreskos; Dokumente im Archiv fehlen.

³⁷³ Als antikes Vorbild sei verwiesen auf die Widderköpfe am Kandelaber aus S. Agnese flm., die die gleiche Funktion haben, gezeichnet u.a. von Amico Aspertini, vgl. Faietti 1995, Abb. 36.

Girlande, Medaillon, Blattkelch) verdeckt wird. Der Kandelaber hat unten einen Fuß und oben ein Becken, aus dem die Flammen herausschlagen, aber von der Struktur eines Kandelabers her scheinen diese beiden Teile seltsam unverstanden. Der Fuß des Kandelabers entspricht den antiken Formen: zwei Klauen mit Krallen, die in ein Blatt übergehen, das in einer Volute endet, die in der Mitte verklammert ist.³⁷⁴ Hier wird der Aufbau noch kompliziert durch eine hineingeschlungene Perlenkette, deren Quaste zwischen den Klauen hängt. Dazu steht der Fuß auf zwei liegenden, ebenfalls in der Mitte verklammerten Voluten, die in ihrem flachen Relief zierlich wirken, während die Voluten darüber stark hervortreten und hinterschnitten sind. So entsteht ein seltsam unstabiler Fuß.

Der Kandelaber endet oben in einer Schale, in der ein Feuer brennt. Die Schale ist nach vorne offen und besteht eigentlich nur aus eingerollten Voluten. Auch beim Juliusgrabmal findet sich dieser eingerollte Rand, aber dort gibt es darunter ein Gefäß, in dem das Feuer brennt, dessen Flammen oben herauslodern. In S. Marcello dagegen fehlt das Gefäß, nur der oben umgebogene Rand des Gefäßes ist hier dargestellt.³⁷⁵

Einige Motive sollen nun in ihrer Abfolge von unten nach oben kurz analysiert werden.

Die „Drachen“ (Köpfe von Phantasietieren) scheinen mit ihren tiefliegenden Augen und dem weit aufgerissenen Rachen „wütend“ in den Rand der Vase zu „beißen“. Sie sind auf beiden Seiten unterschiedlich gestaltet: links mit großen, runden Augen, einem großen Beißzahn und folgender hinterschnittener Zahnreihe.³⁷⁶ Die Drachen auf der rechten Seite sind gehörnt. Zusammengekniffene Augen, geblähte Nüstern und die Haut, die sich neben dem Maul in Falten legt, sind Ausdruck ihrer Aggressivität.

Das Motiv (allerdings ohne jeglichen Ausdruck von Aggressivität) kommt auch bei Michelangelo in der Cappella Medici vor: Dort befinden sich über den Türen Reliefs, die Vasen zeigen, deren Henkel aus oben in den Rand der Vase beißenden Delphinen bestehen. Ein Tier mit aufgerissenen Rachen findet man in Zeichnungen Michelangelos.³⁷⁷ Das antikisierende Motiv ist auch in den Ornamenten bei Pinturicchio, Filippino Lippi und Signorelli zu finden.³⁷⁸ Während

³⁷⁴ Vgl. zum Beispiel die Zeichnungen im Codex Escorialensis, Hg. 1906, fol. 17v.

³⁷⁵ Zum Juliusgrab vgl. De Tolnay 1954, Bd. 4, Abb. 72.

³⁷⁶ Vgl. als antikes Beispiel für diese „Zahnreihen“ die „Delphine“ auf einem Fries der Agrippa-Thermen hinter dem Pantheon.

³⁷⁷ Vgl. zum Beispiel die Zeichnung in Oxford, Ashmolean Museum Nr. 322 (Berenson 1961, Bd.3, Abb. 722).

³⁷⁸ Pinturicchio zum Beispiel im Sieneser Dom in der Libreria Piccolomini neben dem Fresko, das den Papst in Ancona zeigt (vgl. Abb. 172 in Roettgen, Bd.2,

das Motiv verbreitet ist, ist die „Aggressivität“, die die Drachen beim „Zubeißen“ an den Tag legen, ungewöhnlich.

Die Drachenköpfe gehen in einen gezackten Blätterkelch über. Dort entspringt in der Mitte ein Stiel, an dem sich je eine große Blüte befindet.

Die Blüten sind „schräggestellt“, das heißt das Relief ist an den verschiedenen Seiten unterschiedlich hoch. Das ist nach antiken Vorbildern auch bei Bregno und seinen Nachfolgern sowie bei Michelangelo am Juliusgrabmal zu finden. Bei der Gestaltung der Blüten hat der Künstler den Drillbohrer verwendet, dessen Löcher zu sehen sind: zwei am Rand jedes Blütenblattes, eine Reihe von Löchern in der Mitte der Blüte.

Auf dem Blattkelch über den Blüten kriecht auf jeder Seite eine naturalistisch anmutende Schnecke. Darüber nehmen zwei Wesen mit „Löwenköpfen“³⁷⁹, die nach dem Hals in Blätter übergehen, einen rechteckigen leeren Rahmen in ihre Mitte.

Die Motive des folgenden Abschnitts entstammen dem üblichen Formenrepertoire: Füllhörner, ein Becken, auf dessen Rand zwei Vögel sitzen. In der Mitte sind die Füllhörner von einem Blattkranz umgeben, ein Detail, das dem genauen Studium antiker Darstellungen entstammt.³⁸⁰

Darauf folgt noch einmal mit drei schreienden Masken eine Zone des „Grauens“, über einer frontal gezeigten Maske sind zwei voneinander abgewandte Blattmasken in Profilansicht zu sehen.

Die Maske auf dem linken Pilaster mit Knollennase, Pausbacken, offenem Mund mit darin sichtbaren Zähnen und tiefen, schwarzen, leeren Augenhöhlen findet man in antiken Theatermasken aus dem Satyrspiel wieder.³⁸¹ Die Gestaltung der bärtigen Maske auf der rechten Seite mit ihrer faltenreichen Gesichtsbildung, Stirnwülsten, dicken Wangen, breiter Nase und dem Loch in der Mitte des vorgewölbten Augapfels ähnelt besonders dem Typ, der als „bärtiger Sklave der Komödie“ klassifiziert wird.³⁸²

Das Studium der antiken Masken war unter den Künstlern des Cinquecento verbreitet.³⁸³ Die Behandlung des Mundes und der

1997) oder auch in der Chorwölbung und der Cappella della Rovere (Fensterlaibung) in S. Maria del Popolo in Rom.

³⁷⁹ Jedenfalls ein Raubtier mit Bart unter dem Kinn.

³⁸⁰ Vgl. zum Beispiel das Motiv unter der Büste des Commodus in den Kapitولينischen Museen.

³⁸¹ Vgl. zum Beispiel Bildkatalog 1998, Tafel 151; Text S. 14*.

³⁸² Ein Exemplar gab es im Vatikan. Vgl. die Abb. im Bildkatalog 1998, Tafel 152; Text S. 14*.

³⁸³ Vgl. dazu Pertosa 1987, 84. Die Stichserie (20 Masken) nach Giulio Romano, der von den antiken Masken zu neuen Erfindungen angeregt wurde (Massari 1980, 35-38, Abb. 19-39) und Michelangelos „sieben groteske Köpfe“ (Lille, Musée Wicar Nr.95; vgl. Berenson 1961, Bd. 3, Abb. 625) seien als Beispiel genannt. In der römischen Skulptur vgl. das Grab von Paolo Albo, einem 1538 verstorbenen belgischen Bildhauer, in S. Croce in Gerusalemme.

Augen in S. Marcello zeigt, daß es sich um Masken handelt und nicht um Köpfe. Kennzeichen für echte Masken sind der offene Mund und die als Löcher gegebenen Augäpfel, die ihre Funktion verraten: Sie waren beim Theaterspiel vom Schauspieler vor dem Gesicht zu tragen. Möglicherweise stammen die antiken Vorbilder für die Masken in S. Marcello aus der Maskenserie im Cortile Ottagono, die wohl seit 1525 im Besitz des Vatikan³⁸⁴ und seit 1533/36 in Medaillons an den Innenwänden des Cortile delle Statue angebracht war.³⁸⁵

Die Masken der Architekturdekoration sind auf Frontalansicht berechnet. Es gibt aber an Sarkophagen auch Eckakrotere in der Form tragischer Masken, die auf eine Ansicht von der Seite berechnet sind wie die beiden mit dem Rücken gegeneinander angeordneten Masken der Pilaster, die auf einem gerippten Schlangen- oder Seepferdleib wachsen, der einen unter dem Kinn vorstehenden Kragen bildet. Die Ohren der beiden Masken gehen in einen Blattstiel über und sind durch diesen über den mittleren Schaft hinweg miteinander verbunden.

Für die Masken charakteristisch ist ihr Ausdruck des Schreiens: ein weit aufgerissener Mund, so daß um die Augen und zwischen Mund und Hakennase tiefe Falten entstehen, rechts ist auch die Zunge sichtbar. Im Vergleich mit den „ruhigeren Blattmasken der Antike“, an die sich sonst die römische Skulptur der Renaissance anschließt, sind sie von ungewöhnlicher Ausdruckskraft.

Besonders ähnlich in der Gestaltung (c-förmige Mundöffnung, die auch das Innere des Mundes zeigt, das heißt die Zunge und das Innere der Wange) sind die Eckakrotere auf dem Sarkophag des Pullius Peregrinus im römischen Museo Torlonia.³⁸⁶ Der gleiche Akroterentyp ist auch im Cortile delle Statue zu finden, hier aber ist der Mund ganz ausgehöhlt.³⁸⁷

Vergleichsbeispiele finden sich bei Michelangelo, der eine Vorliebe für grimassierende Masken hatte, die zum Beispiel im Maskenfries in der Cappella Medici oder in den Grimassen schneidenden Monstern mit einem überlangen Hals am Juliusgrab zum Ausdruck kommt.³⁸⁸ Die Blattmasken erinnern

³⁸⁴ Die Maskenserie stammt wahrscheinlich vom Teatro dell'Accademia in der Villa Hadriana, wo Alexander VI. Ende des 15. Jahrhunderts Ausgrabungen durchführen ließ. Ihr Kauf ist in einer Quelle dokumentiert, die zuerst bei Pastor (Geschichte der Päpste Bd. 4.2, 1956, 566, Anm.2) veröffentlicht wurde (Archivio di Stato Firenze, S. Maria Novella 327, libro dei conti, 30. September 1525: „duc. 500 M. Jac. Lyrico per certe maschere antiche“). Sie wurde von Brummer 1970, 41 mit den Masken im Cortile delle Statue in Verbindung gebracht; vgl. Gasparri 1996, 235, Anm. 3.

³⁸⁵ 1536 von Fichard beschrieben und 1538/40 von Francisco de Hollanda gezeichnet; vgl. Gasparri 1996, 235. Die Masken befinden sich auch heute dort.

³⁸⁶ Museo Torlonia 424, vgl. dazu Wegner 1966, 53-55 und Abb. 60.

³⁸⁷ Bildkatalog 1998, Tafel 344 (Kindersarkophag).

³⁸⁸ Vgl. Dacos 1969, 94. Sie geht davon aus, daß Michelangelo die Fresken von Signorelli in Orvieto kannte.

besonders an die Maske auf einer Zeichnung mit Kapitellstudien,³⁸⁹ bei der auch die in der Skulptur sichtbaren Falten zwischen Mund und Nase angegeben sind.

In Rom gibt es in der Skulptur nichts Gleichartiges, von der Auffassung der Masken her besteht eine gewisse Verwandtschaft zum Brunnen im ehemaligen Klosterhof von S. Pietro in Vincoli. Der Brunnen wurde Michelangelo zugeschrieben³⁹⁰ und war zu Vasaris Zeit ein berühmtes Werk, dessen Ornamente von Simone Mosca stammen sollten.³⁹¹

In den Medaillons sind auf dem rechten und linken Pilaster unterschiedliche Darstellungen zu sehen, rechts ein Widder und links ein (auf einem Löwen ?) Reitender mit wehendem Mantel, der sich zurückwendet. Medaillons sind auch Bestandteil der Grottesken in der Domus Aurea³⁹² und könnten daher einfach an diese Tradition anknüpfen, ohne daß die Darstellungen eine besondere inhaltliche Bedeutung haben müssen.³⁹³

Der obere Abschluß des Kandelabers zeigt mit Puttenkopf, Girlande, Vase, auf deren Rand nocheinmal zwei kleinere „Ungeheuer“ liegen, die gewöhnlichen Motive. Besondere Erwähnung verdient die Gestaltung der „Engelköpfe“. Der rechte ist seltsam birnenförmig, im geöffneten Mund sind die Zähne sichtbar und bei den Augen ist die Iris durch eine Rille angegeben, die Pupille durch eine leichte Vertiefung. Mit den üblichen geflügelten Engelköpfen haben sie nur den Kopf gemeinsam, da ihre „Flügel“ aus Blättern bestehen, die anstelle der Haare auch auf ihrem Kopf liegen.

Auf den Sockeln der Pilaster ist je ein Wappen angebracht, das in einer die Antike nachahmenden Erfindung oben an den Außenseiten in Löwenköpfen endet³⁹⁴, während die Voluten in der Mitte einen doppelten Ring tragen (eine Blume?). Das Wappenende ist unten nach vorne, über die Profilierung des

³⁸⁹ London, British Museum, 1859-6-25-557 (De Tolnay Bd. 4, 1954, 23, Abb. 103; bei Echinger-Maurach 1991, Abb. 65)

³⁹⁰ Vgl. die bei Echinger-Maurach 1991, 307, Anm. 309 aufgelisteten Quellen.

³⁹¹ Laut Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 5, 1984, 338. Echinger-Maurach 1991, 309 datiert den Brunnen in die Jahre 1512/13 und unterstreicht die künstlerische Qualität des Ausdrucks der Masken. Besondere Ähnlichkeit zeigen die zwei Masken auf den zur Kirche hin gelegenen Seiten des Brunnens, das Relief ist allerdings flach und scheint durch Wettereinflüsse abgetragen?

³⁹² Vgl. Dacos 1969, Abb. 15 und 16: Zeichnungen des Codex Escorialensis, zwei Medaillons mit Reitenden.

³⁹³ Für eine christliche Interpretation fallen die Darstellungen zu sehr aus dem Rahmen, das „Lamm Gottes“ ist ohne Kreuz und hat eher Hörner als lange Ohren; die andere Darstellung wäre für einen hl. Lukas auf dem Stier (?) sehr seltsam. In Frage käme auch eine mythologische (Mithras, der den Stier tötet; Pegasus), heraldische oder zodiakale (Schütze und Widder) Anspielung. Hinzu kommt, daß die Reliefbearbeitung ungenau ist und die Details schwer erkennbar sind.

³⁹⁴ Die Wappenform orientiert sich an antiken Schilden, vgl. zum Beispiel die schon erwähnte Büste von Kaiser Commodus als Herkules in den Kapitولينischen Museen.

Sockels hinabgezogen. Das heute sichtbare Wappen, das nur aufgemalt ist, stammt erst aus dem 19. Jahrhundert. Es handelt sich um das Wappen von Kardinal Thomas Weld³⁹⁵, der 1837 in der Kapelle begraben wurde, die 1830 sein Schwiegersohn Lord Hugh Clifford erworben hatte.³⁹⁶

In der Mitte der Predella ist die *Imago Pietatis* zu sehen: Christus im Grab mit zwei Engeln, die einen geöffneten Vorhang halten. Das Thema taucht häufig an dieser Stelle auf: Die Skulptur des Leibes Christi über der Altarmensa verweist auf den in der Eucharistie hier gegenwärtigen Leib Christi. Die Ausführung des Reliefs wirkt schematisch, zum Beispiel in der Verwendung des Drillbohrers - die Mundöffnung besteht aus einer breiten geraden Rille – oder der Gestaltung der Haare und des Bartes, die in dickere Strähnen aufgeteilt eine homogene Oberfläche bilden, in die, ohne den Verlauf der Strähnen zu beachten, zur Gewinnung von Plastizität tiefe Rillen gegraben wurden. Auf dieselbe Art und Weise sind auch die tieferen Falten des rückwärtigen Vorhangs gestaltet. Das Motiv der auf dem Rand des Grabes knienden Engel wirkt ungeschickt: Mit einem in Verkürzung gezeigten Arm halten sie den Vorhang, während der andere Arm überlang ist, um den Arm Christi stützen zu können. Das Relief ist relativ flach, und es wird mehr Wert gelegt auf die fließende Umrißlinie der Figuren als auf die Oberflächengestaltung.

Neben der *Imago Pietatis* stehen auf jeder Seite zwei aus geometrischen Formen gebildete Kandelaber. Sie sind über Eck gestellt und treten über den Rand hervor wie auf antiken Reliefs. Der Kandelaber rechts ist auf einem gesonderten Stück Marmor gearbeitet, d.h. die Predella ist nicht aus einem Stück. Bei der Visitation der Kirche im Jahr 1665 bestand die Altarmensa noch aus einem alten Grabstein, was als Hinweis darauf gelten kann, daß der Altar nicht vollendet wurde.³⁹⁷

2.4 Einordnung der Grotteskenpilaster von S. Marcello

Bei den kandelaberförmigen Grottesken herrschte im allgemeinen der abstrakt-ornamentale Anteil vor, der meist der Pflanzenwelt entnommen war.³⁹⁸ In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts handelte es sich in Rom vor allem um Pflanzenmotive, die von antiken Grabmälern oder Pilastern (vgl.

³⁹⁵ Zum Wappen vgl. *Cardinalium S.R.E. Imagines*, Bd. 4, o.J., Abb. 122.

³⁹⁶ Gigli 1996, 89 [Thomas Weld war nach dem Tod seiner Frau 1826 Priester geworden und mit seiner Tochter nach Rom gekommen].

³⁹⁷ „Ad Cappellam DD. de Grifonibus amoveatur lapis, qui pro tabula Altaris deservit, vel ita secetur, ut non appareant imagines et litterae sepulchrales, qui hodie extant, nempe unius Viri, et duarum Mulierum cum insignibus eorum“ (ASV, Congregazione Visita Apostolica 6, fol. 378v).

³⁹⁸ Die Kandelaber dienen als Vorbild für den Gesamtaufbau und auch für Einzelmotive: Vasen, Fuß, Knauf in der Mitte mit Verdickungen.

zum Beispiel den Titusbogen) abgeleitet waren: ein dünner Stengel in der Mitte, aus dem verschiedene pflanzliche Motive entspringen, es gibt viel freie Grundfläche. Auch die der Bregno-Schule entstammenden Grottesken am Beginn des 16. Jahrhunderts, die den Eindruck von Leichtigkeit und Eleganz vermitteln wie die gemalten Grottesken der Domus Aurea, bestehen größtenteils aus Pflanzenornamentik.

Durch die Grottesken in der Domus Aurea wurde die Malerei am Ende des 15. Jahrhunderts um neues dekoratives Vokabular bereichert: das Phantastische, Monströse.³⁹⁹ Eigentlich „grotteske“ Motive tauchen zuerst in der Malerei auf.⁴⁰⁰ „Grottesk“ wird hier verstanden im Sinn von „hybrid und monströs“, Mischwesen aus der Mythologie (Satyrn, Sirenen), Drachen, Tierleiber, die in Pflanzen übergehen, Masken.⁴⁰¹ Diese Motive (Satyrn, Sirenen, Masken) sind in S. Marcello zum Beispiel am Grab des Kardinals Giovanni Michiel zu finden. Die Grottesken mit ihrem dünnen Stengel in der Mitte sowie dem flachen Relief mit viel freiem Grund wirken im Vergleich zum Rahmen der Wandädikula, der dagegen weniger florale Motive (Blätter, Knospen, Blüten) aufweist, sehr „gezähmt“ im Ausdruck.

Ein großer Teil der Einzelmotive der Pilaster in S. Marcello entstammt dem üblichen antikisierenden Repertoire.⁴⁰² Die Grotteske ist ein offenes System, in das einzelne neue Motive (Zitate oder eigene Erfindungen) eingebaut werden konnten; sie ermöglicht ein freies Schalten mit Motiven verschiedener Provenienz. Das Besondere bei den Pilastern in S. Marcello ist der Anteil des „Grottesken“, das auf dem Studium antiker Masken beruht.⁴⁰³ Es liegt etwas Unheimliches, Grottesk-Komisches in diesen Masken-Fratzen.

³⁹⁹ Vgl. Dacos 1969, 3 und 58-59.

⁴⁰⁰ Vgl. in Rom Filippino Lippi in der Cappella Caraffa in S. Maria sopra Minerva, der von der Auffassung her dem Rahmen in S. Marcello am nächsten steht. Dacos 1969, 69 bezeichnet Pinturicchio als „créateur du candélabre à grotesques“, wobei sich hier „grottesk“ auf die Grottesken der Domus Aurea bezieht, die vor allem seit den 1480er Jahren studiert wurden.

⁴⁰¹ Vgl. zum „Vokabular“ und zur „Syntax“ der Grotteske Morel 1997, 24.

⁴⁰² Als Beispiel sei auf die Pilaster am Grab von Giuliano da Volterra (gestorben 1510) in S. Pietro in Montorio, das von einem Bregno-Nachfolger stammt, verwiesen. Das im Flachrelief gearbeitete Motiv-Repertoire ist teilweise identisch: Delphine (mit einer sichtbaren Zahnreihe), die in den Rand einer Schale beißen; mit Bohrlöchern verzierte Blüten; Blattmasken und Schnecken.

⁴⁰³ Dionysisch hier verstanden als das, was mit dem Gott Dionysos in Verbindung steht (nicht als kulturphilosophischer Begriff des 19. Jahrhunderts): der Satyr (grotteskes Motiv per se), der zu den Naturdämonen gehört, die den Gott begleiten; der Sklave der Komödie, da die Entstehung des Dramas mit Dionysos und seinem Kult zu tun hat. Die aus dem Repertoire der Theatermasken ausgewählten Masken erscheinen hier als ein Ausdruck des Rauschhaften, des nicht Gemäßigten, und somit des Antiklassisch-Manieristischen.

2.5 Frühe Michelangelo-Nachfolge in Rom: Montorsoli

Wie gezeigt wurde, sind die Pilaster mit Grotteskenkandelabern verziert, die sich von der römischen Tradition, was den Reliefstil und auch die Motive betrifft, absetzen. Die antike Skulptur und die Malerei der Renaissance (Lippi, Pinturicchio) scheinen die Quelle dafür gewesen zu sein. Außerdem ist eine Vertrautheit mit dem Michelangelo-Repertoire vorauszusetzen, vor allem in bezug auf das Dämonisch-Unheimliche, das auch in der Cappella Medici an einigen Stellen in der Form von Masken auftritt.

Einen wichtigen Vermittlungsträger für Rom bilden die Piedestalplatten am Juliusgrab, die wahrscheinlich von verschiedenen Steinmetzen unter der Leitung von Antonio da Pontassieve um 1513 ausgeführt wurden.⁴⁰⁴ Dort gibt es ähnliche Motive: die voneinander abgewandten Blättermasken mit einem Stab in der Mitte, von denen aber keine den Masken in S. Marcello so ähnlich ist wie die Kapitellstudienzeichnung Michelangelos⁴⁰⁵, eine Einzelmaske in Frontalansicht und ein leerer Rahmen.⁴⁰⁶

Der Künstler der Wandädikula in S. Marcello ist sicher unter den ersten Michelangelo-Nachfolgern zu suchen, von deren Skulptur in Rom wenig erhalten ist.⁴⁰⁷ Während in den ersten zwei Jahrzehnten die Bregno-Schule weiterhin aktiv ist, steht die römische Skulptur nach dem Sacco bis zur Vollendung des Juliusgrabmals unter der Vorherrschaft der aus der Toskana stammenden Künstler.⁴⁰⁸ Laut Vasari⁴⁰⁹ wurde der Florentiner Jacopo Sansovino mit dem Wiederaufbau der Kirche S. Marcello beauftragt. Der Orden der Serviten ist in Florenz entstanden und im Zusammenhang mit S. Marcello sind Beziehungen zu Florenz nachweisbar: Der Wert der beim Wiederaufbau gefundenen antiken Marmorreste und Skulpturen wurde von florentinischen Steinmetzen geschätzt.⁴¹⁰

Ein Künstler, der von seinem Umfeld her und mit einem Werk aus der zweiten Hälfte der 1530er Jahre den Grotteskenpilastern sehr nahe steht, ist Fra Giovanni Angelo da Montorsoli. Er trat 1530 in Florenz in den Servitenorden ein und war in der Medici-Kapelle (1527) und am Juliusgrab Mitarbeiter

⁴⁰⁴ Echinger-Maurach 1991, 310.

⁴⁰⁵ Die Masken in den Ornamentplatten sind nicht auf ihre Ausdruckskraft hin berechnet. Die Schreienden auf dem Schlußstein über den seitlichen Nischen von Rahel und Lea sind erst später entstanden.

⁴⁰⁶ Vgl. De Tolnay, Bd. 4, 1970, Abb. 77-88.

⁴⁰⁷ Vgl. Strinati 1992, 358.

⁴⁰⁸ Vgl. bei Strinati 1992, 361-376 das mit „Dominio toscano“ überschriebene Kapitel. Zu diesen gehört Simone Mosca aus Massa-Carrara, dessen Ornamente in der Cappella Cesi (um 1525) expressive und plastische Kraft haben (Strinati 1992, 379-380). Sie sind auch von Michelangelo beeinflusst; es handelt sich aber um eine andere Auffassung als in S. Marcello.

⁴⁰⁹ Hg. Barocchi, Bd. 5, 1984, 121.

⁴¹⁰ Archiv S. Marcello, Liber instrumentorum A.

Michelangelos.⁴¹¹ Von August 1532 bis Ende Juni 1533 restaurierte der Bildhauer die antiken Statuen des Belvederehofs, in dem vor 1536 die erwähnten Theatermasken angebracht wurden, die ihn beeindruckt haben mögen.⁴¹² Das von Montorsoli zwischen 1536-1540 geschaffene Grabmal des Jacopo Sannazaro in S. Maria del Parto (Neapel) weist mehrere Bezugspunkte zu den Pilastern in S. Marcello auf. Das „im Ausdruck mänadenhaft wilde [...] Bildrelief“⁴¹³ hat mit den Pilastern in S. Marcello den Stil des „abgeflachten Hochreliefs“⁴¹⁴ mit Hinterschneidungen gemeinsam. Der Drillbohrer wird hier in ähnlicher Weise eingesetzt, ähnlich auch die differenzierte Oberflächenbehandlung mit der Charakterisierung von glatten und rauheren, strukturierten Oberflächen.⁴¹⁵ Im Ausdruck ist den Masken der Grotteskenpilaster die Figur (Pan) am linken Rand des Reliefs nahe verwandt. Die Maske (Gorgoneion) auf dem Brustpanzer der Minerva hat eine große Ähnlichkeit mit der in Frontalansicht gezeigten Maske auf dem linken Pilaster in S. Marcello.⁴¹⁶ Im gesamten Werk Montorsolis ist eine „bezeichnende Vorliebe für Mischwesen und Monstren all’antica“⁴¹⁷ festzustellen.

2.6 Datierung und Bemerkungen zum Stil der Grottesken

Der Rahmen für das Bild muß nach 1519 (Brand von S. Marcello) und vor 1562 (*concessione*, die die Erhaltung des Rahmens fordert) entstanden sein. Wenn die Zuschreibung an Montorsoli richtig ist, wäre der Zeitpunkt der Entstehung auf die 1530er Jahre einzuschränken, da Montorsoli 1530 in den Orden der Servi di Maria eintrat und 1532 und 1534 selbst in Rom war.⁴¹⁸ Das Vergleichsbeispiel des Sannazaro-Grabes stammt aus der Zeit zwischen 1536 und 1540.

⁴¹¹ Poeschke 1992, 187; Laschke 1993, 31 zur Mitarbeit Montorsolis in der neuen Sakristei in Florenz: Es ist „schwer möglich mit Sicherheit den konkreten Beitrag zu bestimmen. Wahrscheinlich hat Michelangelo seinen in der Technik des Hinterschneidens versierten Mitarbeiter mit der Ausarbeitung der vielen Details an den Panzern und Gewändern betraut“.

⁴¹² Vgl. Laschke 1993, 25-30 zur Restaurierungstätigkeit Montorsolis.

⁴¹³ Poeschke 1992, Bd. 2, 191 und Abb. 200-201.

⁴¹⁴ Vgl. Laschke 1993, 55-56 zum Relief in Neapel und Montorsolis Reliefstil, bei dem die Figuren teilweise als „flache Scheiben“ gearbeitet sind.

⁴¹⁵ Das Füllhorn mit der gerippten rauheren Oberfläche auf dem rechten Pilaster und die Blattmasken, die auf einem gerippten Schlangenleib sitzen. In Neapel vgl. dazu den Baum oben rechts oder unten den „Korb“.

⁴¹⁶ Vgl. Laschke 1993, Abb. 23. Am Sannazaro-Grabmal befinden sich zwei Masken auf dem Sarkophag des Verstorbenen, die ruhiger im Ausdruck sind.

⁴¹⁷ Poeschke Bd. 2, 1992, 189; vgl. auch den um 1540/41 entstandenen Triton vom Brunnen im Garten des Palazzo Doria in Genua (Laschke 1993, 62-64, 153, Abb. 48-51).

⁴¹⁸ Laschke 1993, 13-14. Es wäre auch möglich, daß er in Florenz an der Ädikula arbeitete und die fertigen Stücke dann nach Rom transportiert wurden wie es beim Sannazaro-Grabmal (in diesem Fall nach Neapel) geschehen ist (Laschke 1993, 16).

Als Auftraggeber kämen neben der Bruderschaft der damalige Servitengeneral oder der Titelnkardinal von S. Marcello in Frage. In bezug auf die Fresken von Perino del Vaga spricht Vasari von den „frati“⁴¹⁹ als Auftraggebern. Daß dies auch für den Rahmen des Marienbildes gelten könnte, legt eine Notiz im *Campione universale* nahe. Dort heißt es: „1531. Li 25 [ohne Angabe des Monats] si fece uno sborso ad'un tal Lorenzo, qual rinuntio tutte le Ragioni, che havea nella Capella della B.V. q'uale poscia fu data a MonSig. Grifoni“.⁴²⁰ Das bedeutet, daß die Kapelle zu diesem Zeitpunkt unter das Juspatronat des Servitenordens zurückfällt, vielleicht im Zusammenhang mit dem Plan einer neuen Rahmung für das Marienbild.

Daß es Vergleichbares in der römischen Skulptur dieser Zeit nicht gibt, mag verschiedene Gründe haben. Zum einen weist die Wandädikula in ihren Details auf ein direktes Studium der Antike hin. Besondere Aufmerksamkeit erfuhren dabei die dionysischen Aspekte der Antike, die in Rom nicht durch die im Quattrocento vorherrschende Tradition der Bregno-Schule vermittelt wurden. Am nächsten verwandt erscheinen die Grottesken von Filippino Lippi in den Fresken der Cappella Caraffa in S. Maria sopra Minerva (1489-1492).⁴²¹

Die Grotteskenkandelaber unterscheiden sich vom Stil des Reliefs her von dem sonst in Rom üblichen. Der Kandelaber reicht bis an den Rand der Reliefplatte, es ist nur wenig Reliefgrund zu sehen. Das Relief selbst tritt stärker hervor und ist zum Teil hinterschnitten. Die Kandelaber „scheinen auf neutralen Grund appliziert zu sein anstatt aus diesem Hintergrund zu entspringen“⁴²², aus dem sich sonst die Grottesken scheinbar lösen. Im allgemeinen gibt es am Beginn des 16. Jahrhunderts eine Tendenz zu größerer Plastizität, auch in der Bregno-Werkstatt⁴²³, die aber in S. Marcello wesentlich stärker als sonst hervortritt.

⁴¹⁹ Hg. Barocchi 1984, 121-122.

⁴²⁰ Archiv S. Marcello, *Campione universale* (Memorie), fol. 133v. Ich danke P. Ubaldo für die freundlichen Auskünfte.

⁴²¹ Das mag seinen Grund in der Herkunft des Künstlers aus Florenz haben (dazu müßte man die dortige Entwicklung der grotesken Elemente untersuchen oder die Vorgeschichte von Michelangelos Vorliebe für grimassierende Masken, falls es eine gibt?) oder an der psychischen Gestimmtheit bzw. dem Ausdruckswillen des Künstlers, der ein besonderes Faible für die „wütende“ Grotteske hat. In der Cappella Caraffa gibt es oben an der Altarrahmung Maskenreliefs aus Marmor, die allerdings im Gegensatz zu den gemalten Masken wesentlich ruhiger im Ausdruck sind.

⁴²² So charakterisiert De Tolnay 1954, 11 drei der vier Piedestalplatten des Juliusgrabmals (außer der Platte links außen; bei ihm Abb. 63-65, 70), die Echingen-Maurach 1991, 306 in der Ausführung Antonio da Pontassieve zuschreibt.

⁴²³ Vgl. das Grab des Bischofs Benedetto Soranzo, 1495; das Albertoni-Grab in S. Maria in Aracoeli, 1511; die Piedestal-Reliefs in S. Maria del Popolo am Grab von Ludovico Podocataro, zugeschrieben Giovanni Cristoforo Romano, ca. 1490 (Transept rechts) oder auch in den Grottesken des Grabmals von Kardinal

Daß die Pilaster von S. Marcello keine Nachfolge gefunden haben, mag seinen Grund auch darin haben, daß die Zeit der plastischen Grotteskendekorationen eigentlich schon vorbei war. Das galt nicht für die Malerei, sondern nur für die tragenden Elemente einer Ädikula, die, wenn es sich um Pilaster handelte, wieder wie im frühen Quattrocento kanneliert wurden.⁴²⁴ Außerdem setzten sich seit dem Beginn der 1520er Jahre in den Ädikulen der Gräber und Altäre immer mehr Volssäulen durch. Als Beispiele seien genannt die Arbeiten Sansovinos in Rom⁴²⁵, darunter die Cappella Alborense 1518-1520 in S. Giacomo degli Spagnoli; das Armellini-Grab von 1523 in S. Maria in Trastevere und das Grabmal von Papst Hadrian VI. in S. Maria dell'Anima (1526). Im Lauf der 1530er Jahre verschwanden die groteskenverzierten Pilaster. Vor diesem Hintergrund stehen die Pilaster in S. Marcello am Ende einer Entwicklung und haben deshalb keine Nachfolge gefunden: ein später und einzigartiger Fall, in dem ein Künstler sich noch einmal für diese Art der Grotteskenornamentierung entscheidet. In den *Visite Apostoliche* nach dem Tridentinum kommt dann die Ansicht zum Ausdruck, daß die unchristlichen Motive für einen sakralen Ort unangemessen seien, was bei den gemalten Grottesken zu deren Beseitigung führt.⁴²⁶

Giovanni de Castro, das Francesco da Sangallo zugeschrieben wird (1506, 1. Kapelle rechts, rechte Wand).

⁴²⁴ Schon vor den 1530er Jahren fiel auch bei einer Wandädikula mit Pilastern manchmal die Entscheidung zugunsten von kannelierten Pilastern ohne Grottesken-Verzierung, zum Beispiel in S. Maria sopra Minerva das Grabmal für Gerolamo Buttigella aus dem Sansovino-Umkreis oder dem Wandtabernakel für die „Immagine del Ponte“ (1523-27). An den Piedestalen hält sich die ornamentale Dekoration noch länger. Andernorts entstanden Pilasterdekorationen im Hochrelief, bei denen die Köpfe ganz hinterschnitten sind: vgl. den Hauptaltar von Santa Maria in Portico a Fontegiusta in Siena von dem als „scultore di grottesche“ gerühmten Lorenzo di Mariano (Vertrag 1509, vollendet nach 1519; vgl. Angelini 1998, 127-130).

⁴²⁵ Vgl. dazu Boucher 1991.

⁴²⁶ Bärtige, grimassierende Blattmasken werden aber noch 1562 im Ordensensemble untergebracht, das aus einem ineinandergeschobenen S und M besteht: In den Holzintarsien im Chor der Kirche des Servitenordens in Vignale Monferrato (Piemont), einem Werk von Fra Baldassare Gallo da Racconigi, endet das S in je einer Blattmaske; vgl. Abb. 34, S. 107 in Benassi 1984.

3 Petersdom: eine Madonna von Giotto

3.1 Inszenierung des Marienbildes durch Perino del Vaga

Im Jahr 1543 erhielt ein von Giotto gemaltes Marienbild im Petersdom einen neuen Rahmen. Ursache für die Neuinszenierung des Bildes war der Neubau des Petersdoms: Das Bild wurde (wie einige andere Marienbilder vor dem Abriß des Westteiles der alten Basilika) im 16. Jahrhundert vorübergehend im vorderen Teil des alten Langhauses untergebracht, der zunächst als „Vorbau“ von Neu-St. Peter erhalten wurde. Dort verblieb das Bild bis zum Abriß auch dieses Teiles ungefähr sechzig Jahre (1543-1605) und wanderte dann in die Grotten.⁴²⁷ Bei einer weiteren Übertragung innerhalb der Grotten scheint das Bild zerstört worden zu sein.⁴²⁸ Es ist heute nicht mehr erhalten.

Die Vorgänge der Übertragung des Bildes 1543 sind in Einzelheiten bekannt geworden, weil Vasari in seinen *Vite* an zwei Stellen darüber berichtet⁴²⁹: Es handelte sich um eine Rettung in letzter Sekunde durch das persönliche, spontane Eingreifen zweier Freunde - Perino del Vaga (Maler) und Niccolo Acciaoli (Auftraggeber), laut Vasari „suo [d.h. Perinos] amicissimo“ - zugunsten eines Freskos von Giotto, das von der Zerstörung bedroht war. Die beiden Freunde waren im Petersdom anwesend als die mit dem Abriß beauftragten Arbeiter zu dieser Stelle kamen. „Mosso a pietà di quella pittura“⁴³⁰, wegen der „bellezza“ der Malerei und der „pietà et amore che porta [Acciaoli] alle cose eccellenti dell'arte“⁴³¹ ließen sie nicht zu, daß die Bilder zerstört wurden⁴³², sondern veranlaßten, daß das Mauerstück isoliert, mit Eisen und Balken verstärkt und an den neuen Ort unter die Orgel gebracht wurde. Der Vorgang wird auch in der zugehörigen Inschrift erwähnt: „ex ruinis eripuit“ - *aus den Ruinen gerettet*. Perino del Vaga begann sofort mit der Anfertigung von Zeichnungen für einen passenden Rahmen und mit der Hilfe von Marcello Venusti mit deren Ausführung.⁴³³

⁴²⁷ Grimaldi, Hg. 1972, 60-63 (Übertragung in die Grotten im Oktober 1605).

⁴²⁸ Torrigio 1635, 125.

⁴²⁹ Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 5, 1984, 152-153 (Leben des Perino del Vaga) und Bd. 2, Hg. 1967, 105-106 (Leben des Giotto).

⁴³⁰ Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 5, 1984, 152. Im übrigen befand sich Vasari selbst in den Jahren 1542-44 ebenfalls in Rom (vgl. Perino del Vaga 2001, 66) und kannte Perino auch persönlich (vgl. Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 5, 1984, 401-403, wo Vasari ein Gespräch zwischen ihm und Perino del Vaga wiedergibt).

⁴³¹ Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 2, 1967, 105.

⁴³² Der Text der Ausgabe von 1550 lautet: „convennero con que'muratori che non la rovinassino“ (Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 5, 1984, 153), was vielleicht einige Diskussion erfordert haben mag.

⁴³³ Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 5, 1984, 152.

Philip Pouncey und John A. Gere brachten als erste Vasaris Erwähnung der Fresken und Zeichnungen Perino del Vagas für den Petersdom mit einer Zeichnung im British Museum in Verbindung, auf der zwei leere rechteckige Felder von einem reich geschmückten Rahmen umgeben werden, der ungefähr achtmal so viel an Fläche bedeckt wie das gerahmte Bild und die Inschrifttafel zusammengenommen⁴³⁴, „adornò riccamente“⁴³⁵ schreibt Vasari zu Recht.

Insgesamt gibt es sechs Zeichnungen und dazu Beschreibungen von fünf verschiedenen Personen, die den Originalzustand unter der Orgel im Petersdom noch gesehen haben. Von den Zeichnungen zeigt eine den Entwurf für die Dekoration und kann Perino del Vaga selbst zugeschrieben werden (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett Kd Z 5166). Die anderen⁴³⁶ zeigen die ausgeführte Dekoration - nach dem Original oder einer Zeichnung? -, wie aus deren Beschreibung bei Grimaldi ersichtlich ist.⁴³⁷

Der neue Ort der Fresken (*unter der Orgel*) befand sich am Beginn des Mittelschiffes vor der Trennmauer auf der rechten Seite, wohin die im Auftrag von Papst Alexander VI. 1495-96

⁴³⁴ London, British Museum 1874-8-8-2 (Pouncey-Gere 1983, 227-228, Kat. Nr. 371). Der Text enthält einige unrichtige Angaben zur Ikonographie. Im Entwurf seien oben zwei Frauen mit Schlüssel und Joch zu erkennen; die Zeichnung zeige oben in der Kartusche die Berufung von Petrus und der Inschrift sei zu entnehmen, daß es sich um eine Madonna mit Kind handele. Siehe unten zu einer anderen Interpretation.

⁴³⁵ Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 2, 1967, 106.

⁴³⁶ Die Nachzeichnungen: London, British Museum 1874-8-8-2 (Abb. 60); London, Royal Institute of British Architects A 2-2 (Abb. 62); Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 25025 (2 Fragmente mit den Engeln der linken Seite); Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 25033 (Abb. 63); Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1927-87 (Vasari-Umkreis, Cristofano Gherardi; die einzige nicht publizierte Zeichnung). Sie wird von Pouncey-Gere als „livelier variant“ (1983, 228) bezeichnet. Die Zeichnung scheint zur Zeit leider verschollen zu sein. Eine Anfrage im Museum für Kunst und Gewerbe ergab, daß die Zeichnung wahrscheinlich um 1980 an die Kunsthalle übergeben wurde (Auskunft Dr. Jürgen Döring), wo sie aber nicht identifiziert werden kann (Auskunft Dr. Andreas Stolzenburg).

⁴³⁷ Grimaldi Hg. 1972, 63 (s. Anm. 445). Die hier erwähnten ikonographischen Details (Navicella, zwei Tugenden) bestätigen die Richtigkeit der Vermutungen von Pouncey/Gere. Während Antinori 1997, 135 (ohne Kenntnis dieser Details) die Zuschreibung als „resta problematica“ einschätzt. Zu seinen Gegenargumenten gehört eine Skizze (Grimaldi Hg. 1972, 64, Abb. 20), die aber nicht das zeigt, was Grimaldi in seinem Text beschreibt. Die Zeichnung ist außerdem erst 1606 (nach der Zerstörung der Vaga-Inszenierung 1605) entstanden und stammt nicht von Grimaldi selbst, sondern von einem gewissen *Domenicus Tessellius*, der für ihn gezeichnet hat (vgl. Niggli 1972, 348, Kat. Nr. 30). Sie zeigt in erster Linie die Orgel, während darunter nur knapp skizziert wird. Die Textstelle bei Torrigio Hg. 1869, 31-32 führt Antinori zu der Annahme, daß die Vaga-Zeichnung nicht mit der Textstelle bei Vasari zusammenpaßt, weil die Madonna größer und fast sicher eine Ganzfigur war (Antinori 1997, 135). Der Text beschreibt die Grotten unter dem Petersdom und sagt genaugenommen nur, daß sich 1618 in der Nähe der Inschrift in den Grotten ein großes Marienbild befunden hat.

geschaffene Orgel 1538 übertragen wurde.⁴³⁸ Die Orgel wurde von sechs Porphyssäulen getragen. Zwischen die rückwärtigen Säulen wurde eine Wand eingezogen, auf der die Freskenreste angebracht wurden. In den 1540er Jahren (nach der Anbringung der Fresken⁴³⁹) fanden außerdem unter der Orgel ihren Platz die Petrus-Statue und ein Altar, der der Heimsuchung Mariens und den heiligen Processus und Martinianus geweiht war. Die Gebeine der Märtyrer wurden hier in einem Gefäß aus Porphyraufbewahrt.⁴⁴⁰

Von den Schriftquellen erwähnt neben Vasari nur Grimaldi die Malereien Perino del Vagas. Die anderen Autoren - Alfarano, Panvinio, Ugonio - beschränken sich auf die Erwähnung der Gemälde Giottos.⁴⁴¹ Sie berichten übereinstimmend, daß sich in der Nähe der Orgel insgesamt drei Gemälde Giottos befanden: ein großer Engel über der Orgel, unter der Orgel ein Marien- und ein Christusbild. Die Entwurfszeichnung von Perino del Vaga zeigt den Kopf eines Marienbildes, zwei der Zeichnungen⁴⁴² einen Christuskopf, während bei den restlichen Zeichnungen das Feld leer geblieben ist. Da aus den Beschreibungen hervorgeht, daß es unter der Orgel zwei voneinander getrennte Freskenreste gab, kann man vielleicht davon ausgehen, daß beide einen neuen Rahmen von del Vaga erhielten?⁴⁴³ Der Inschrift von Acciaioli ist zumindest zu entnehmen, daß es sich um zwei Darstellungen gehandelt hat. „Imaginem disiectam dei eiusq[ue] genitricis“, das zertrümmerte, zerteilte Bild Gottes und dessen Mutter. Vielleicht

⁴³⁸ Caglioti 2000, 766.

⁴³⁹ Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 5, 1984, 153: „sotto l'organo di San Pietro in un luogo dove non era né altare né cosa ordinata“.

⁴⁴⁰ Vgl. zum Beispiel Ugonio 1588, 96v. Auf der Zeichnung bei Grimaldi, Hg. 1972, 138-139 scheint Petrus in der Mitte aufgestellt zu sein, während sich rechts der Altar und links freier Raum befindet. Das stimmt mit der Beschreibung überein, in der auch der Salvator „ad latus“ (Grimaldi, Hg. 1972, 63) der Petrusstatue angebracht war wie das Marienbild über dem Altar.

⁴⁴¹ Alfarano: BAV, ACSP, G5, 158; Alfarano Hg. 1914, 44, Anm.1 und 62; Grimaldi Hg. 1972, 63; Panvinio 1570, 47 und 58; Panvinio Hg. 1843, 370; Ugonio 1588, 96v und 97v.

⁴⁴² Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 25033 (Perino del Vaga 2001, Kat. Nr. 74, Abb.) und Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1927-87 (Vasari-Umkreis, Cristofano Gherardi). So zumindest Pouncey-Gere 1983, 228 und der Ausstellungskat. Perino del Vaga 2001, 184 zur Hamburger Zeichnung, was zur Zeit nicht nachprüfbar ist (vgl. Anm. 436).

⁴⁴³ In späterer Zeit wird nur auf das Marienbild hingewiesen, was wahrscheinlich auf Vasari zurückzuführen ist, der nur dieses Bild ausdrücklich erwähnt, aber auch von „anderen“ spricht. Außerdem wurde unter der Acciaioli-Inschrift 1631 in den Grotten eine weitere Inschrift angebracht, die berichtet, daß sich die Acciaioli-Inschrift in der Nähe („iuxta“) des Marienbildes befunden habe (vgl. Forcella 1875, Bd. 6, 69, Nr. 177). Das Salvatorbild geriet so in Vergessenheit. Alfarano (BAV, ACSP, G5, 158) erwähnt die Inschriften unter den beiden Bildern mit den gleichen Worten („fu trasferita [...] ed questo titolo“), was ein Hinweis auf eine gleichartige Inszenierung sein könnte.

war das Giotto-Fresko ursprünglich eine Einheit, die bei der Übertragung zerteilt worden ist?

Das Salvatorfresko befand sich den Beschreibungen nach „prope“ (Panvinio Hg. 1843, 370), „ad latus“ (Grimaldi Hg. 1972, 63) der Petrusstatue und unter diesem Freskenrest die Acciaioli-Inschrift. Der Ort des Marienbildes wird dagegen mit „in questo altare“ (Alfarano: BAV, ACSP, G5, 158), d. h. der Altar der heiligen Processus und Martinianus, angegeben. Die Handschrift von Alfarano ist die einzige Quelle, die auch für das Marienbild eine Inschrift angibt: „Regina celi et domina mundi / S. Maria Virgo Virginum S. Trinitatis sacrarium / Angelorum speculum scala sanctorum omnium pec / catorum refugium“.⁴⁴⁴

Grimaldi weist auf die *berühmten Bilder von Perino del Vaga* hin und berichtet auch Einzelheiten über die Darstellungen: *Die Wand, vor der Petrus aufgestellt war, war mit berühmten Bildern von Perino del Vaga geschmückt, Grisailen der Navicella und der Kardinaltugenden. Neben der Statue das auch von Giotto gemalte Salvatorantlitz, das sich heute in der Palastkapelle des Quirinal befindet, wohin es von Fabio Biondo, dem Patriarchen von Jerusalem, übertragen wurde. Unter diesem die Inschrift Instinctu pietatis [...]*.⁴⁴⁵

Die Angaben stimmen mit den Zeichnungen überein, die oben in einer Kartusche die Navicella (Gang Petri auf dem Wasser)⁴⁴⁶ und an den Seiten zwei weibliche Personifikationen (Glaube und Hoffnung) zeigen.

Die Ikonographie des Rahmens für das Marienbild beinhaltete nach Grimaldi⁴⁴⁷ sechs Heiligendarstellungen: Petrus, Paulus, Processus, Martinianus und die Päpste Gregor und Leo. Grimaldi verweist auf Acciaioli als Auftraggeber, sagt aber nichts darüber, wie die Heiligenfiguren angeordnet waren. Beim Salvatorbild erwähnt Grimaldi auch nur die Bilder, die sich aufgrund der christlichen Ikonographie bestimmen lassen, obwohl sie im Vergleich zum übrigen Rahmenwerk, das er nicht erwähnt, sehr klein sind. Vielleicht waren die Heiligen beim Marienbild in einem ähnlichen Rahmenwerk untergebracht? Alle Zeichnungen zeigen die „navicella“ und die Tugenden, d.h. nach Grimaldi den Rahmen für das Salvatorbild.

⁴⁴⁴ BAV, ACSP, G5, 158.

⁴⁴⁵ Grimaldi Hg. 1972, 63 (eigene Übersetzung). Er gebraucht bei seiner Beschreibung die Vergangenheit, weil die Giotto-Fresken schon an ihren neuen Ort in den Grotten gebracht worden sind.

⁴⁴⁶ In der Literatur (vgl. Pouncey-Gere 1983, 228 und Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo 2001, 184) wird die Szene als *Berufung Petri* bezeichnet. Sie bezieht sich aber von der Anlage her eindeutig auf die Navicella Giotto's.

⁴⁴⁷ Grimaldi Hg. 1972, 62.

Vasari berichtet, daß der Rahmen aus Stuck und Malerei besteht.⁴⁴⁸ Demnach ist zu vermuten, daß dort, wo sich auf den Zeichnungen verschiedene Ebenen überschneiden, zum Beispiel am oberen Rand die Kartusche und die Girlanden, zumindest für die weiter vorne liegende Ebene, Stuck verwendet worden ist.⁴⁴⁹

3.2 Verhältnis von Bild, Rahmen und Inschrift

Im Hinblick auf den Gesamtaufbau des Rahmens fällt auf, daß sich im geometrischen Mittelpunkt nicht das gerettete Bild befindet, sondern die Inschriftenplatte. Über ihr ist das Bild angebracht.

INSTINCTU PIETATIS HANC DEI EIUSQ
 GENITRICIS IMAGINEM QUAM IOTTUS PIN
 XIT EX HUIUS SACRATISS. TEMPLI RUINIS
 DISIECTA[m] ERIPUIT ATQ. IN HUNC LOCEL
 LUM SIC TOTU[m]. E. AE. ORNATULUM NICO
 LAUS ACCIAIOLUS. I. V. CONS. PATRITIUSQUE
 FLOREN PARITERQ EX PRIVILEGIO OLIM
 ABAVO EIUS CONCESSO INSIGNI EQUITI
 DONATO ACCIAIOLO HUIUS ALME URBIS
 TU[n]C SENATORI ROMANUS CIVIS POSUIT
 SIBI POSTERISQ SUIS SEDENTE PAULO
 III PONT MAX MDXLIII⁴⁵⁰

Von den zwölf Zeilen der Inschrift werden allein sieben für Namen („Nicolaus Acciaiolus“) und Titel („iureconsultus“ und „patritius florentinus“ und zugleich „civis romanus“, *durch ein Privileg eines seiner Vorfahren namens Donatus*) des Auftraggebers und das Datum verwendet. Die restlichen fünf weisen auf den Vorgang der Inszenierung („ex ruinis eripuit atque in hunc locellum posuit“) und auf Giotto als Maler der Bilder hin („quam iottus pinxit“).

Die Übersetzung lautet: *Aus Pietät hat dieses Bild Gottes und dessen Mutter, das Giotto gemalt hat, zertrümmert aus den Ruinen dieses allerheiligsten Tempels gerettet und an diesem*

⁴⁴⁸ Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 5, 1984, 152: „certi ornamenti di stucchi e di pitture“. Im Leben von Giotto sagt er: „di stucchi e d'altre moderne pitture“ (Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 2, 1967, 105). Aus der Beschreibung bei Grimaldi weiß man, daß die figürlichen Darstellungen monochrom gemalt waren.

⁴⁴⁹ Vielleicht kann man sich mit Hilfe des Stuckfrieses im Salone dei Giganti im Palazzo Doria in Genua eine Vorstellung von den stuckierten Kriegsgeräten machen. Dort gibt es u.a. auch einen stuckierten Schild mit einem Löwenkopf, ähnlich wie auf den Zeichnungen des Petersdoms (vgl. Parma Armani 1986, Abb. 141).

⁴⁵⁰ Die Inschrift befindet sich heute in den Grotten des Petersdoms, im Korridor der Ungarischen Kapelle, dem ehemaligen Ausgang. Sie hat eine Größe von 60x87 cm. Ich danke Alfredo Pergolizzi für die Auskunft. Die Inschrift ist abgedruckt bei Forcella 1875, Bd. 6, 69, Nr.177.

auf diese Weise ganz auf eigene Kosten geschmückten⁴⁵¹ kleinen und bescheidenen Ort errichtet: Nicolaus Acciaiolus, Rechtsgelehrter und Florentiner Patrizier und durch ein Privileg, das einst dessen Ahnherrn⁴⁵² dem ausgezeichneten Ritter Donato Acciaiolli, ehemals Senator dieser ehrwürdigen Stadt, gewährt wurde, zugleich römischer Bürger, für sich und seine Nachkommen unter der Regierung Papst Paul III. 1543.

Die Inschrift enthält einige stilistische Besonderheiten, mit denen besonders nahe an antike Vorbilder angeknüpft werden soll, ebenso wie auch mit dem Schriftbild, das klassische antike Inschriften nachahmt, was in dieser Zeit durchaus üblich ist und im vorliegenden Fall besonders sorgfältig ausgeführt wurde. Das antike Vorbild ist erkennbar in der Form der Buchstaben, dazu gehört der lange Fußstrich des Q, das runde O und C. Der Stil und die Wortwahl der lateinischen Inschrift verrät besondere Gelehrtheit. Sie beginnt mit den Worten „instinctu pietatis“, in einfachem Sprachgebrauch wäre eher „de oder ex pietate“ zu erwarten. Das „instinctu“ kommt in der Inschrift des Konstantinsbogen vor („instinctu divinitatis“ - *durch göttliche Eingebung*) und gibt die Motivation der Handlung an. Hier im Petersdom handelt es sich um die „pietas“ gegenüber einem Bild, bei Vasari heißt es „mosso a pietà di quella pittura“⁴⁵³, im Sinne von Bedauern über die Zerstörung des Bildes. Bei der „pietà e amore che porta [der Auftraggeber] alle cose eccellenti dell’arte“⁴⁵⁴ handelt es sich um eine andächtige, ehrfürchtige Haltung der Pietät gegenüber hervorragenden Dingen aus dem Bereich der Kunst. Der Grund für die Erhaltung des Bildes ist hier ein ästhetischer: „per la sua bellezza“⁴⁵⁵. Letztendlich bleibt das Bild aber im Kirchenraum und erhält auch einen Altar; schon bei Vasari heißt es, daß das Bild unter die Orgel übertragen wird „per farvi la cappella della Madonna“⁴⁵⁶. Das in anderen Inschriften verwendete „proprio sumptu“ wird durch die Abkürzung E. AE. ausgedrückt.⁴⁵⁷ Das I.V. CONSUL ist wahrscheinlich die Abkürzung für den Beruf des Rechtsgelehrten (iuris consultus). SIBI POSTERISQUE SUIS

⁴⁵¹ „Ornatulum“ wird bei Dionigi 1823, 106, der sich auf Torrigio 1635, 41 beruft, als Verkleinerungsform von „ornatus“ gelesen, ebenso wie „locellus“ als Verkleinerungsform von „locus“, was hier mit *klein und bescheiden* übersetzt wird. Eigentlich gibt es die Verkleinerungsform „ornatulus“ nicht, da es sich um ein Adjektiv bzw. Partizip handelt, normalerweise ist diese Form der Verkleinerung nur für Substantive möglich (Anm. Prof. Limburg, dem ich für seinen Kommentar danke).

⁴⁵² Vielleicht ist „abavo“ eine besondere Art von Ahnherr. Ansonsten müßte es grammatikalisch heißen „aufgrund eines von seinem Ahnherrn verliehenen Privilegs“, was aber keinen Sinn ergibt (Anm. Prof. Limburg). Auch der fehlende Wortabstand in der Inschrift weist auf die erste Möglichkeit hin.

⁴⁵³ Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 5, 1984, 152.

⁴⁵⁴ Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 2, 1967, 105.

⁴⁵⁵ Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 2, 1967, 106.

⁴⁵⁶ Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 5, 1984, 153 (Textfassung von 1550).

⁴⁵⁷ Das E. AE. der Inschrift wird von Dionigi 1823, 106 als „eius aere“ aufgelöst.

scheint darauf hinzuweisen, daß auch eine Begräbnisstätte mit der Neuinszenierung verbunden werden sollte. Begraben wurde Niccolo Acciaoli aber 1565 in S. Gregorio al Celio.⁴⁵⁸

Einen Hinweis auf das ikonographische Umfeld kann man vielleicht den Akten der unter Papst Clemens VIII. (1592-1605) durchgeführten *Visitatio* des Petersdoms entnehmen, in denen es heißt, daß die „*imagines profanae circa organum depictae*“⁴⁵⁹ zu entfernen seien. Helme, Schilde und Masken wären zu kritisieren, aber die Engel entsprechen eigentlich der christlichen Ikonographie. Über eine Durchführung dieser Bestimmungen ist nichts bekannt, eventuell zeigt die Abb. 20 bei Grimaldi den Zustand nach der Übermalung?

3.3 Die Fresken von Perino Del Vaga

Del Vagas Entwurf stammt vielleicht aus einem Stadium, in dem noch nicht entschieden war, für welches der beiden Bilder er benutzt werden sollte.

Der Rahmen für das Bild und die Inschrift ist dreifach abgestuft. Außen in der vordersten Ebene befindet sich auf jeder Seite ein Pilaster, der so hoch ist wie die Rahmung in der Mitte und der unten auf einem durchgehenden Sockel ruht. Dieser ist in der Mitte geschmückt mit einem Widderschädel, an dem Girlanden befestigt sind, sowie mit rechteckigen Platten. Der Sockel ist nur auf der Entwurfszeichnung zu sehen, bei keiner der anderen Zeichnungen - weil dort die Altarmensa stand?⁴⁶⁰

In der Ebene hinter den Pilastern befindet sich ein breiter, rechteckiger Rahmen, der auf der rechten Seite auch der Ausführung auf den anderen Zeichnungen entspricht, während die linke Seite eine Variante angibt. Dort sind unter den Waffentrophäen noch zwei mit dem Rücken gegeneinander gekehrte *Ignudi* zu sehen, die mit einem nach oben gestreckten Arm über dem Kopf gemeinsam eine Vase (?) festhalten. Hände und Füße der einander zugewandten Körperhälften scheinen sich zu berühren. Die rechte Seite weist von der Aufteilung her auf die dann ausgeführte Version hin, die in der Mitte eine Kartusche mit einer Figur zeigt. Unten besteht der Rahmen aus einer Kartusche in der Mitte (Schrift), neben der in

⁴⁵⁸ Vgl. seine Grabinschrift aus dem Jahr 1565 in S. Gregorio al Celio (Forcella Bd. 2, 111, Nr. 318), in der Antike wurde „*iuris consultus*“ durch IVR abgekürzt.

⁴⁵⁹ ASV, Misc. Arm VII.3, 27f. Allerdings ist der Angabe *circa organum* (in der Nähe) nicht sicher zu entnehmen, ob sie gemeint sind oder Malereien auf der Orgel selbst (vgl. Grimaldi Hg. 1972, 64, Abb. 20).

⁴⁶⁰ Neben den Pilastern werden sich die Säulen befunden haben, die die Orgel trugen. Die vier äußeren reichten auch nicht bis auf die Erde, sondern standen auf einem hohen Sockel (vgl. Grimaldi Hg. 1972, 63: „*Nitebantur sex purpureis integris porphyretis columnis, quarum duae maiores*“ und 64, Abb. 20). Alle Stützen sind mit korinthischen Kapitellen versehen (vgl. den Entwurf und Berlin, Kupferstichkabinett 25003).

den Ecken bärtige Masken in Profilansicht liegen, oben ebenfalls eine Kartusche und an den Seiten Girlanden. Innerhalb dieses Rahmens befindet sich ein tieferliegendes Rechteck, in dem aber wiederum das Marienbild und die Inschrift darunter (d.h. ein leeres Querrechteck) auf der Mittelachse weiter vorne liegen, dazwischen ein schmales Feld für eine Inschrift, die bei Vaga üblicherweise durch Striche angedeutet wird. Der freibleibende Raum wird mit Ignudi gefüllt. Zwei von ihnen sitzen oben auf der Kante der Inschrift und „halten das Marienbild fest“, während unten die Inschrift von insgesamt vier Ignudi gestützt wird: zwei an den Seiten in einer typisch manieristischen Drehung des Körpers und zwei weitere unter ihr in zusammengekauertter Haltung. Der verfügbare Raum wird ganz ausgefüllt.

Die Rahmenornamentik ist dem Formenrepertoire des Manierismus entnommen, das auch in Buchtiteln, Zierleisten, Manuskripten und Gemälderahmen, zu finden ist. Im Petersdom wird allerdings nicht auf kleinteilige Grottesken zurückgegriffen, sondern das Bild wird von großen Ignudi gerahmt, von denen im Entwurf nur einige mit Flügeln versehen sind. In der Ausführung verwandelten sie sich alle in Engelputzen mit Olivenzweigen, was sie vielleicht akzeptabler für einen Kirchenraum machte? Der Entwurf dagegen zeigt einen „modernen“ Rahmen mit Figuren und Ornamenten, die nicht der christlichen Ikonographie entstammen.

3.4 Der Einfluß Giorgio Vasaris

Bei der Bewahrung der Bilder Giottos vor der Zerstörung könnte man von einer „Rettung im Geist Vasaris“ sprechen. Vasari sammelt als erster Zeichnungen aus historischem Interesse, „ein gelehrtes Vorhaben“⁴⁶¹, das die Abfassung seiner Lebensbeschreibungen begleitet. Im Text verweist er immer wieder auf seine Zeichnungssammlung, die ebenfalls der „Bewahrung von Kunstwerken“⁴⁶² dient. Vasari bescheinigt dem Auftraggeber Acciaoli *Geschmack* „per le cose eccellenti dell’arte“.

Nicht nur die Rettung des Bildes hat Gemeinsamkeiten mit den Interessen Vasaris, sondern auch dessen Inszenierung. In der Zeichnungssammlung von Vasari erhalten die im *Libro* eingeklebten Zeichnungen einen Rahmen. Der Aufbau eines Blattes ist charakterisiert durch ein Gerüst aus Vertikalen und Horizontalen, in dem die Zeichnungen angeordnet sind. Sie werden mit Hilfe von Girlanden, Putten und Ornamenten zu einem Ganzen verbunden.⁴⁶³ Man könnte fast vermuten, daß

⁴⁶¹ Degenhart Schmitt 1968, 628.

⁴⁶² Degenhart Schmitt 1968, 636.

⁴⁶³ Vgl. z.B. das Blatt mit Zeichnungen Leonardo da Vincis (Wien, Albertina, Inv. 14179; Abb. 67); zu „Vasaris die Symmetrie bevorzugender Komponierung“ vgl.

Vasari mit Perino über die Inszenierung der Bilder gesprochen hat.

In der Nähe der Orgel verweisen nicht nur die beiden geretteten Bilder auf Giotto. Hier, bei der Petrusstatue, gab es eine kleine wertvolle Sammlung des berühmtesten Malers des Mittelalters.⁴⁶⁴ Unter ihnen drei Originale: ein großer Engel über der Orgel, unter ihr das Marienbild und der Salvator. Dazu kommt mindestens eine Nachzeichnung: die „Navicella“ oben in der Kartusche. Sie verweist auf den gleichen Künstler und auch auf den gleichen Ort, den Petersdom. Im Leben Giottos beschreibt Vasari gleich nach dem Hinweis auf die Vaga-Fresken die Navicella.⁴⁶⁵

Die anderen Darstellungen (Tugenden, 6 Heilige) könnten auch nach Giotto gemalt sein, eine Vermutung, die zum „Geist der Inszenierung“ passen würde und vorstellbar wäre, für die es aber keine Beweise gibt.⁴⁶⁶

Perino del Vaga starb 1547, der Auftrag im Petersdom gehört zu seinem Spätwerk wie auch die gleichzeitige Ausmalung der Sala Paolina in der Engelsburg für Papst Paul III. Als Entwurf für diese Ausmalung galt auch die Zeichnung von Perino del Vaga bis zu ihrer Identifizierung durch Pouncey-Gere 1983.⁴⁶⁷ Für die Inszenierung interessant sind die Gemeinsamkeiten, die es zwischen den beiden gibt. Auch für die Sala Paolina gab es

Degenhart-Schmitt 1968, 634. Auch der Rahmen im Petersdom zeigt ein Netz von ausgeprägten Vertikalen und Horizontalen. Die Vertikale in der Mitte wird erreicht durch die Anordnung von fünf kleineren Rahmenformen in einer Reihe untereinander: Kartusche, Bild, Inschrift, Wappen, Kartusche.

⁴⁶⁴ Vgl. Antinori 1997, 135.

⁴⁶⁵ Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 2, 1967, 106.

⁴⁶⁶ Optisch sind die Kardinaltugenden der Navicella gleichgestellt, weil sie wie diese in Kartuschen an Schleifen aufgehängt sind. Die Frage ist, ob es sich hier um Erfindungen del Vagas oder Giottos handelt. Von der Zeichnung her zeigen sie ein giotteskes Volumen und eine unkomplizierte Pose, sind hochgegürtet, was aber die Figuren bei Giotto mit dem 16. Jahrhundert gemeinsam haben. Der Stil der Zeichnung verweist ins 16. Jahrhundert, was auch am Zeichner liegen kann. Von Giotto sind keine Zeichnungen erhalten, auch wenn Vasari (Hg. Barocchi, Bd. 2, 1967, 123) schreibt: „E perché possino coloro che verranno vedere dei disegni di man propria di Giotto da quelli conoscere maggiormente l'ecc[ellenza] di tanto uomo, nel nostro già detto libro ne sono alcuni maravigliosi, stati da me ritrovati con non minore diligenza che fatica e spesa“, darunter auch eine Zeichnung der Navicella, die von Vasari für ein eigenhändiges Werk Giottos gehalten wurde (Ragghianti Collobi 1974, Bd. 2, Tafel 13: Kopie der Navicella, New York, Metropolitan Museum, Parri Spinelli). Vasari schätzt Giotto sehr hoch ein: „risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive“ (Hg. 1967, Bd. 2, 97). Im gemalten Oeuvre Giottos sind die Tugenden nicht zu finden - es gibt einen Tugendzyklus in der Arenakapelle in Padua, sie sehen aber anders aus. Vasari erwähnt in den Fresken Giottos im Petersdom keine Tugenden, aber dafür „molte altre pitture“ (Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 2, 1967, 105), zu denen sie gehört haben könnten?

⁴⁶⁷ Vgl. z.B. Harprath 1978, 72.

Entwürfe von Perino, auf denen ein relativ kleines Fresko einen Rahmen erhielt, der Ähnlichkeiten mit dem im Petersdom hat.⁴⁶⁸

Die Inschrifttafel erwähnt die neue Inszenierung und den Künstler der alten Bilder. Die „moderne“ Kunst „hält die alte fest“, ganz wörtlich genommen in den Ignudi, die das Bild festhalten. Zudem sind Kartuschen und Girlanden an Schleifen befestigt.

Unter der Orgel wurden zwar Kunstwerke gesammelt und das Bild erhielt einen Rahmen, der sich in seinem Vokabular nicht von einem Rahmenentwurf für den repräsentativen Raum der Sala Paolina unterscheidet. Der Ort im Petersdom ist aber ein sakraler: Das Marienbild befindet sich über einem Altar, die Statue des heiligen Petrus wurde dort aufgestellt, um ihm den Fuß zu küssen⁴⁶⁹, (was Vasari im Anblick der exzellenten Giotto-Sammlung vielleicht vergessen hätte?).

4 S. Maria del Pianto

Die beiden Freunde, Perino del Vaga und Niccolò Acciaoli, waren drei Jahre später bei der Inszenierung eines weiteren Bildes beteiligt.

Der Künstler ist in diesem Fall nicht bekannt, das inszenierte Fresko wird in die 1420er/1430er Jahre datiert.⁴⁷⁰ Es vergoß am 10. Januar 1546 Tränen, weil vor dem Bild ein Mord begangen wurde. Das Bild zog viele Gläubige an und es wurde beschlossen, das Bild mitsamt dem Mauerstück auszusägen, um den durch den Zulauf verursachten Tumult von der Straße zu entfernen und das Bild an einen angemesseneren Ort der Verehrung zu bringen. Am 13. April wurde das Bild in die in der Nähe gelegene Pfarrkirche S. Salvatore in Caccabariis übertragen.⁴⁷¹

Am 12. Juli wurde der Bruderschaft durch den Rektor die Erlaubnis gewährt, in der Kirche einen Altar „ad uso loro“ und einige Begräbnisplätze einzurichten.⁴⁷² An die Kirche wurde

⁴⁶⁸ Vgl. z.B. die nach einer verlorenen Perino-Zeichnung angefertigte Zeichnung in Turin, Biblioteca Reale, Nr. 15714 (Kat. Nr. 89 in: Aliberti Gaudioso 1981, 142). Die Zeichnung zeigt ein rundes Fresko in der Mitte, dessen Rahmung wie im Petersdom von großen Säulen links und rechts abgeschlossen wird. Weitere Übereinstimmungen sind die Kartusche oben, die seitlichen Verstreben (die das Fresko in der Mitte mit den seitlichen Säulen verbinden, ein horizontales Band, durch das die beiden Rahmenseiten halbiert werden), die sechs Ignudi (zwei oben, vier unten).

⁴⁶⁹ „[...] collocata sub organo ad pedum oscula exposita“ (Grimaldi Hg. 1972, 63).

⁴⁷⁰ Romano 1992, 503.

⁴⁷¹ ASVR, ADC, palchetto 165, vol. 541, fasc. 27, fol. 118v (Anfang 18. Jahrhundert geschrieben).

⁴⁷² ASVR, ADC, palchetto 165, vol. 539, B IV 8 1. Die Statuten wurden von Papst Paul III. approbiert, am 1.1.1562 von Pius IV. mit der Bulle *Super gregem dominicum* bestätigt und die Bruderschaft zur Erzbruderschaft erhoben. Weitere

eine neue Kapelle über halbkreisförmigem Grundriß angebaut.⁴⁷³ Der Schmuck der Kapelle geht auf dieselben Personen zurück, die auch im Petersdom an der Rettung des Bildes von Giotto beteiligt waren: Acciaoli als Auftraggeber und Perino del Vaga als ausführender Künstler. Die Quelle ist auch hier Vasari.⁴⁷⁴ Außerdem gab es eine Inschrift, die wie im Petersdom unter dem Bild angebracht war, und die vor der Zerstörung der alten Inszenierung beim Neubau der Kirche 1608-1612 abgeschrieben wurde.⁴⁷⁵ Unter dem Bild zunächst: „Pulcra es et decora filia Hierusalem“, mit etwas Abstand darunter:

„Hanc Dei Genitricis Imaginem lacrimantem die Xa. Iannuarij
1546 Pauli tertij Pont. Max. Nicolaus Acciaiolus
Iuris Cons. florentinus Patritius Romanus in hunc locum
proprio sumptu transferendam ornandamq. curavit.“

Der Grund für die Übertragung waren hier die wunderbaren Ereignisse und die Verehrung des Bildes. Über das Aussehen der Kapelle gibt es ansonsten keine Nachrichten.⁴⁷⁶ Das Bild scheint verschließbar gewesen zu sein.⁴⁷⁷ Nach der *Visita apostolica* von 1566 befand sich das Bild über dem Hauptaltar, wo es durch einen Vorhang („un velo bipartito“) verborgen werden konnte. Seine Wirksamkeit wurde durch die Motivgaben bezeugt: „intorno l'immagine sono infiniti voti e miracoli d'argento e statue picciole di gratie impetrate di quali è ornata detta imagine“.⁴⁷⁸

Privilegien erhielt sie von Papst Gregor XIII. (*Breve Desiderantes cunctos Christi* vom 4.3.1580) und Sixtus V.

⁴⁷³ Vgl. den Grundriß auf dem Stich von Bufalini 1551.

⁴⁷⁴ Vasari, *Leben Perino del Vaga*: „A S. Maria del Pianto fece fare un ornamento intorno alla Madonna“ (Vasari, Hg. Barocchi, Bd. 5, 1984, 158).

⁴⁷⁵ ASVR, ADC, palchetto 165, vol. 151, Rückseite des ersten Blattes vor fol. 1: Aufzeichnung vor der Übertragung des Bildes 1608 in das Oratorium der Kirche mit dem Titel *Memoria della traslatione della Madonna*: „et fuerunt per me [ein gewisser *Joannes Baptista Capocephalas*] de verbo ad verbum exemplata verba, que in pede dicte Imaginis descripte erant“.

⁴⁷⁶ Die Aufzeichnungen im Archiv beginnen erst später: Die *Libri di entrata et uscita* erst ab 1551, *Libri mastri* ab 1607; vgl. *Repertorio degli archivi* 1985, 337-339.

⁴⁷⁷ „[...] da meza Quadragesima per tutta l'ottava di Pasqua stà scoperta l'immagine della Madonna“ (Panciroli 1600, 550).

⁴⁷⁸ ASV, Misc. Arm. VII.2, fol. 28v. Vgl. auch fol. 28r: „La chiesa è piena di voti, e miracoli, di cera e di tavole.“

C Nach dem Tridentinum

1 Überblick

Im Dezember 1563 fand das Konzil von Trient seinen Abschluß. Die folgende Zeit war geprägt von der Umsetzung der Reformen und auch von einer anwachsenden künstlerischen Tätigkeit, wozu die allgemeine Verbesserung der wirtschaftlichen Lage beitrug.⁴⁷⁹

1.1 Zur Wundertätigkeit der Mariengnadenbilder

In seiner *Historia universale delle imagini miracolose della Gran Madre di Dio* aus dem Jahr 1624 verweist der Autor, Felice Astolfi, im Vorwort auf das Tridentinische Konzil: „ut explorandis, riteque investigandis, examinandis, ac recognoscendis Beneficijs, quae Deus, Sanctorum interventu hominibus, non sine miraculo, persaepe confert, navenit operam“.

Die Wunder werden als Zeichen der Bestätigung Gottes für „seine“ Kirche angesehen, wie Augustinus schon geschrieben habe: „Catholicae Ecclesiae auctoritatem miraculis esse inchoatam, vetustate firmatam“. Deshalb sagt er in bezug auf die neuen Irrlehrer: „Che se i seguaci di Lutero, & di Calvino, dell’infiniti de’Miracoli operati da Dio in gratia di N. Signora, et de’Santi, poteßero haverne, o cavarne un solo, per potere con esso fiancheggiare le maledette opinioni loro, pretenderebbono solennissimo trionfo.“⁴⁸⁰ Et che noi, che gl’habbiamo, si come gl’habbiamo, et non uno, ma molti, non gli conoscessimo, et riconoscessimo, quanto portano le nostre forze, che colpa sarebbe la nostra? Et qual castigo non sarebbe degno di tanta ingratitude?“ Bei den zahlreichen Wundern handele es sich um „favori, che fà Dio benedetto alla chiesa“.⁴⁸¹ Felice Astolfi faßt 1624 zusammen, was sicher auch die allgemeine Meinung im 16. Jahrhundert war. Erst im 17. Jahrhundert begann die Zeit der großen „Kompendien“, in denen möglichst viele Bilder erfaßt werden sollten.

Das wichtigste Bild, das in diesem Zeitraum Wunder zu wirken begann, war das Fresko der Madonna ai Monti (Kapitel 4). Das Bild wurde sehr schnell in ganz Europa bekannt. Außerdem kam es zum Bau einer Kirche und eines Hochaltars für das wundertätige

⁴⁷⁹ Vgl. dazu Kummer 1993. Laut Kummer hat das Bilderdekret mittelbar „zu einer außerordentlich gesteigerten Kunsttätigkeit geführt, in deren Gefolge sich das Erscheinungsbild des römischen Kirchenraumes entschieden zu verwandeln begann“ (Kummer 1993, 532).

⁴⁸⁰ Vgl. allerdings zu den wundertätigen Lutherbildern Scribner 1987, 336-338. Auch auf protestantischer Seite - wenn auch seltener - konnten die Wunder als Argument der göttlichen Bestätigung der eigenen Sache benutzt werden.

⁴⁸¹ Astolfi 1624, Vorwort.

Bild, die zu den am reichsten ausgestatteten der 1580er Jahre gehören.

Weitere Bilder, die „neu“ in Erscheinung traten, waren die Madonna delle Grazie, die nach S. Maria in Cosmedin übertragen wurde, das Bild von S. Maria in Posterula all'Orso, ein Fresko in S. Crisogono und das Bild in S. Venanzio am Lateranbaptisterium. In manchen Fällen folgt die Wundertätigkeit dem „Fund“ des Bildes: Das Bild befand sich in einer desakralisierten Kirche (S. Giovannino, S. Maria ai Monti) und wurde zufällig oder aufgrund einer inneren Eingebung wiedergefunden. Mehrmals führte auch die Übertragung einer bestehenden Kirche an einen Orden zu neuer Bautätigkeit und deswegen auch zu Fund, anschließender Wundertätigkeit und Inszenierung des Bildes.⁴⁸²

1.2 Inszenierungen

Die Reform-Bestimmungen des Konzils wirkten sich schon vor Abschluß des Konzils aus. So in S. Maria in Aracoeli, wo spätestens seit 1561 Papst Pius IV. die Umgestaltung des Innenraums anmahnte (Kapitel C.2). Der Hochaltar der Kirche S. Maria in Aracoeli, in der sich eines der wichtigsten Mariengnadenbilder befand, wurde kurz vor dem Abschluß des Konzils begonnen, das Marienbild wurde am 15. Juni 1565 auf den neuen Altar übertragen. Dieser Altar zeigt in den Einzelheiten originelle Formen, die später nicht mehr aufgegriffen wurden.

Das zweite erhaltene Objekt aus diesem Zeitabschnitt wurde erst 13 Jahre später, nach 1578, geschaffen: der Altar der Cappella Gregoriana für die *Madonna del Soccorso* im Petersdom (Kapitel C.3).

Der Altar war für die weitere Entwicklung richtungsweisend. Mit ihm setzte sich auch für die Gnadenbilder der Typ des Ädikulaaltars durch, der mit Marmorsäulen und -intarsien aufwendig gestaltet ist. Zwischen den Säulen befand sich meist ein Ohrenrahmen, der zur Aufnahme für das Gnadenbild mit besonderen Einsätzen in der Mitte verkleinert wurde. Der große Ohrenrahmen konnte auch einen weiteren Rahmen enthalten, wobei der Zwischenraum einheitlich mit Marmorplatten oder auch mit Marmorintarsien ausgefüllt wurde. Es gab auch Holzkonstruktionen, bei denen große Engel auf das Bild hinwiesen oder es hielten.

Der Künstler des Altars im Petersdom ist Giacomo della Porta, der im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in Rom als Architekt dominiert. Dies gilt auch in bezug auf die Altäre für ein Gnadenbild: Von den acht erhaltenen Beispielen dieses Typs stammen sechs von ihm - einschließlich des Frühwerks in S. Maria in Aracoeli, deren Altar hier Giacomo della Porta zugeschrieben wird. Daneben gibt es einen Altar desselben Typs von Martino Longhi d. Ä.

⁴⁸² An die Mercedarier in S. Adriano, an die Oratorianer in S. Maria in Vallicella, schon 1555 an die Theatiner in S. Silvestro al Quirinale.

(Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere, Kapitel C.6) und eine einfachere Version ohne Vollsäulen in der Art eines Wandtabernakels von einem unbekanntem Künstler (S. Giovanni Decollato, Kapitel C.5).

Mehrere Kirchen, in denen sich ein wundertätiges Bild befand, wurden zwischen 1560 und 1590 durch einen Neubau ersetzt: S. Maria in Campo Marzio, S. Maria in Trivio, der Petersdom, SS. Domenico e Sisto, S. Spirito in Sassia.

In mindestens zwölf Fällen ist aus den Guide oder den *Visite Apostoliche* bekannt, daß sich das Bild in der Kirche auf dem Hauptaltar befunden hat, ohne daß man heute sagen könnte, wann er geschaffen wurde und wie er ausgesehen hat.⁴⁸³ Auf Nebenaltären unbekanntem Aussehens befanden sich die Mariengnadenbilder von SS. Celseo e Giuliano in Banchi, S. Maria degli Angeli, S. Maria Liberatrice, S. Maria sopra Minerva, S. Spirito in Sassia und S. Paolo f.m. Vielleicht handelte es sich manchen Fällen auch nur um einen einfachen Wandtabernakel wie in S. Maria del Sole auf dem Forum Boarium.

Die meisten Altäre entstanden in den 1580er Jahren. Es kam aber auch vor, daß in dieser Zeit der Chorraum einer Kirche eine neue Ausstattung erhielt, dabei aber das mittelalterliche Bildziborium nicht angetastet wurde, so in S. Alessio, wo 1587-1591 über dem Hauptaltar ein neues Ziborium errichtet und die Apsis neu ausgemalt wurden. Das Bildziborium dagegen, das sich auf der rechten Seite des Chores befand, blieb bis 1674 erhalten.

Von den neuen Altären für alte Mariengnadenbilder sind heute noch sechs erhalten. Daß man für alte Bilder neue Altäre errichtet, mag seine Gründe in einer neuen Hochschätzung des wundertätigen Bildes haben, das gegen die Reformatoren verteidigt wurde; aber auch in der quantitativ größeren Aktivität im Bereich der Kunst.

Auffällig ist, daß in den insgesamt acht Altarretabeln nur in zwei Fällen alte Ikonen eine neue Präsentation erhielten, bei den anderen sechs Bildern handelt es sich um wundertätige Fresken aus dem 14. und 15. Jahrhundert.⁴⁸⁴ Von den beiden Ikonen gehört nur die Tafel in S. Maria in Aracoeli zu den in den Guiden erwähnten, wichtigen Lukasbildern, da die Ikone von S. Maria in Trastevere erst ab 1600 in den Romführern auftaucht.⁴⁸⁵

⁴⁸³ Vgl. die Katalogeinträge zu S. Anna ai Funari, S. Bernardo alla Colonna, S. Giovannino, S. Lucia del Gonfalone, S. Lucia della Tinta, S. Maria in Campo Marzo, S. Maria di Loreto (1530er), S. Maria dell'Orazione e della Morte (1577), S. Maria in Porta Paradisi, S. Maria della Quercia (1532), S. Maria in Traspontina (1587), S. Matteo (1579).

⁴⁸⁴ Wobei das Bild in Il Gesù heute das Aussehen eines Bildes des 15. Jahrhunderts hat und die Überlieferung es zu einem Fresko macht. Unter dem Bild, das noch nicht näher untersucht worden ist, könnte sich aber auch eine ältere Ikone verbergen.

⁴⁸⁵ Von den im Führer von Fra Santi erwähnten Lukasbildern haben zwei schon im 15. Jahrhundert einen Altar erhalten (Popolo und Agostino); zwei

a) Das Marienbild in S. Venanzio

Aus den 1570er Jahren sind durch einen Stich bzw. eine Zeichnung zwei Altäre mit einem in den Ohrenrahmen eingebauten Baldachin überliefert:

Das Bild der „Madonna di S. Giovanni“ befindet sich in der mit dem Lateranbaptisterium durch einen schmalen Gang verbundenen Kapelle S. Venanzio. Panvinio beschreibt den Zustand dieser Kapelle vor Beginn der Wundertätigkeit und verweist besonders auf die Fresken an den Wänden, die geschmückt sind mit „vetustissimis et non elegantibus picturis, et praesertim a parte sinistra, nam a dextera et fronte non ita elegantes sunt“.⁴⁸⁶ Eines dieser *wenig eleganten Bilder* auf der linken Seite beginnt 1575 Wunder zu wirken. Zum ersten Mal spricht Rabus, der 1575 in Rom war, von einem besonderen Bild in „S. Venantius“.⁴⁸⁷

Außer ihm erwähnt nur Panciroli das Bild, das im *letzten Heiligen Jahr* [1575] begonnen habe, Wunder zu wirken. Die Jahresangabe zu den ersten Wundern schwankt zwischen 1573 (Del Sodo) und 1575 (Panciroli, Rabus). In die Romführer wird das Bild erst durch Panciroli aufgenommen, aber dafür gibt es (mindestens) drei Quellen aus den 1580er Jahren, nach denen das Bild und seine Inszenierung großen Eindruck hinterlassen haben muß.⁴⁸⁸ Der als „glorious“ (Martin), „magnificamente ornato“ (Ugonio) und „bello e adornato [...] finito di belle pietri ed altre adornamenti“ gerühmte

weitere scheinen in einem einfachen Wandtabernakel in der Apsis angebracht gewesen zu sein (S. Maria in Via Lata und S. Maria Nuova). Über die Inszenierung der Bilder von S. Maria delle Grazie und S. Sisto, das 1577 auf den Altar in der Kirche übertragen wurde, ist nichts Genaueres bekannt.

⁴⁸⁶ Das Zitat stammt aus der Beschreibung des Lateran von Panvinio aus dem Jahr 1562 und ist abgedruckt in: Lauer 1911, 468.

⁴⁸⁷ Rabus 1575, Hg. 1925, 49. Er verweist auf die „viele[n] Heiligtümer samt einem aus Syrien gebrachten, von S. Lukas gemalten Bildnis der Mutter Gottes“, die man in S. Venanzio besuchen könne. Das Bild auf dem Stich entspricht allerdings nicht dem heute in der Kapelle auf dem Hauptaltar verehrten Bild.

⁴⁸⁸ Martin 1581, Hg. 1969, 58: „how sodenly [suddenly ?] was the old Chappel of S. Venantius beautified in S. John Laterane, and how quickly grewe the glorious aultar of our Ladie which now is there so frequented by occasion of her miraculous image?“ Ugonio 1588, 47v: „L'altare della gloriosissima Vergine che qui si vede magnificamente ornato, ha una imagine di lei, che dell'elemosine che la devotione de popoli ha largamente donate, è stata questa Capella ristaurata & provista anco di sontuosi ornamenti“. Del Sodo (BAV, Vat.lat. 11911), fol. 116v-117r: „In la detta Chiesa ve una Imagine della Regina del Cielo quale l'anno 1573 cominciò a far miracoli infiniti i ne fa del continuo dove ve gra' concorso di devotione ogni giorno / et in particolare il sabato e di lemosine delle quale sono fatto un bello e adornato altare finito di belle pietri ed altre adornamenti i paramenti assai. ve una soffitta intagliata assai bella et ve si dicono molti messe i ve gra' voti“.

Altar befand sich vom Eingang der Kapelle her gesehen in dessen Nähe an der linken Wand.⁴⁸⁹

Das Aussehen dieses kurz nach dem Wunder 1573/75 entstandenen Altarretabels überliefert (zu einem großen Teil, das heißt ohne Altarmensa und Giebel) der von Giovanni Maggi in der Zeit um 1618 angefertigte Stich, der zu seiner Serie über die Hauptkirchen Roms gehört.⁴⁹⁰ Die Architektur des Altars besteht aus einer Ädikula, deren kannelierte Säulenschäfte jonische Kapitelle tragen. In der Ädikula befindet sich ein von der Größe her den Säulen entsprechender, rechteckiger tiefer Rahmen. Die Säulen stehen vor der Ebene dieses Rahmens auf einer gemeinsamen Sockelbank, auf der zwei große Engel (aus Holz oder Marmor?) aufgestellt sind, die den Vorhang des Baldachins auf die Seite ziehen. Dieser macht mit den beiden großen Engeln das Besondere dieser Inszenierung aus.⁴⁹¹

Der Baldachin besteht aus einer achteckigen, von einem Kreuz bekrönten Kuppel, an der der Vorhang befestigt ist. In der Mitte ist über dem Bild ein kleines Herz aufgehängt, vielleicht eine Votivgabe, und eine Krone befestigt. Das Bild selbst hat einen einfachen Rahmen und ist in die Retabelwand eingelassen. Es ist von einem weiteren Rahmen umgeben, der Zwischenraum ist wahrscheinlich mit Marmor verkleidet, der auf dem Stich wie Mauerwerk aussieht. Oder man hat das Bild an seinem Ort gelassen und den Altar davor gebaut? Die Fläche zum großen Rahmen hin ist entweder mit Marmorornamenten oder vielleicht eher, wie für die Cappella Gregoriana im Petersdom überliefert, mit einem in gleichmäßigen Reihen von Sternen und Monden verzierten Stoff verkleidet.

b) Die Madonna della Colonna im Petersdom

Ein weiterer Altar, der ein Ädikularetabel zeigt, in dem das Bild unter einem Baldachin angebracht war, befand sich im Petersdom.

⁴⁸⁹ Die Lokalisierung „altare nel muro“ bei Baglione (Hg. 1995, 118) entspricht dem bei Lauer 1911, 64, Abb. 30 veröffentlichten Ausschnitt einer Nachzeichnung des in der Biblioteca Vallicellana G. 21, fol. 334 aufbewahrten Lateran-Grundrisses aus dem 16. Jahrhundert, wo der Altar an der Rückwand der Kapelle hinten links an der Mauer eingezeichnet ist.

⁴⁹⁰ Abgedruckt z. B. in: Baglione, Hg. 1995, Abb. 7. Dieser Altar wurde 1675 (hundertjähriges Jubiläum der Wundertätigkeit und Heiliges Jahr) durch den von Carlo Rainaldi entworfenen Hauptaltar ersetzt, auf den das Bild übertragen wurde. Über dem rechteckigen Rahmen ist ein geflügelter Engelkopf erkennbar, der sich vielleicht unter einer Inschriftenplatte befindet, deren unteres Ende zu erkennen ist (?).

⁴⁹¹ Wie man zum Beispiel an den übrigen bei Maggi abgebildeten Altären erkennen kann, ist in dieser Zeit ein Stoffbaldachin vorgeschrieben, der den Tabernakel mit der Eucharistie verhüllen soll. Das Bild wird so hineingehoben in eine Gegenwart des Übernatürlichen, das verhüllt bzw. offenbart wird, was bei einem „normalen“ Altarbild nicht geschieht. Große Engel tragen zum Beispiel den Tabernakel der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore.

Dort verstärkte 1574 ein Vorfall die Verehrung eines Marienbildes, das auf die drittletzte Säule der inneren Reihe im Mittelschiff links aufgemalt war.⁴⁹² Ein Stein, der während der Messe am Altar des Bildes aus der Wand über diesem herausfiel, verletzte niemanden, was auf das Eingreifen der Gottesmutter zurückgeführt wurde.⁴⁹³

Der Zulauf scheint danach sehr groß gewesen zu sein, ebenfalls die durch das Bild gewährten Gebetserhörungen. Zahlreiche Votivgaben aus Silber waren neben dem Bild und auch auf großen, zwischen den Säulen befestigten Tafeln angebracht.⁴⁹⁴

1579 stiftete Kardinal Lodovico Bianchetti aus Bologna, Kanoniker des Petersdoms und *maestro di casa* von Papst Gregor XIII., einen neuen Altar. Der Papst verlieh „solicite cogitans, singulos ejusdem gregis fideles ad Altaria gloriosissimae Dei Genitricis Mariae laudem, & honorem dedicata frequentius visitanda, spiritualibus gratiarum muneribus, & peccatorum remissionibus libenter invitamus“ durch ein Breve vom 27. August 1580⁴⁹⁵ einen vollkommenen Ablass allen, „qui Altare eiusdem Beatae Mariae Virginis positum ad Columnam in Basilica Principis Apostolorum de Urbe“ am Fest der Geburt Mariä besuchen. Das Breve erwähnt den Auftraggeber: „quod dilectus filius Ludovicus Blanchettus Bononiensis, ejusdem Basilicae Canonicus, ac Cubiculi nostri Magister pia devotione ductus, construi, & exornari curavit“.

Der Entwurf des Altares stammte von Giacomo della Porta, so Grimaldi⁴⁹⁶, der den Altar der *Madonna della Colonna* auf einer Zeichnung festgehalten hat.⁴⁹⁷ Er entspricht im Aufbau dem 1578 von della Porta entworfenen Altar für die *Cappella Gregoriana*, unterscheidet sich aber an einigen Stellen in den Schmuckelementen und deren Proportionen. Wo sich dort zwei Engel befanden, sind beim Altar der *Madonna della Colonna* die Wappen des Auftraggebers zu sehen.⁴⁹⁸ Außerdem wurde die Inschrift im Altarauszug durch eine Taube des Heiligen Geistes

⁴⁹² Alfarano 1590, Hg. 1914, Nr. 46.

⁴⁹³ Alfarano 1590, Hg. 1914, 65. Der Text bei Grimaldi, Hg. 1972, 241 enthält den Bericht des Augenzeugen Kardinal Cusentino.

⁴⁹⁴ Vgl. Sindone 1744, 59-60, der ein Inventar von 1581 zitiert. Aus den Votivgaben in Form von Augen wurden die Worte ANGELUS DIXIT AVE MARIA GRATIA PLENA / DOMINUS TECUM gebildet. Insgesamt waren es etwa 240 Votivgaben in verschiedenen Formen auf jeder der vier Tafeln.

⁴⁹⁵ Gedruckt in Collectionis, Bd. 3, 1752, 136.

⁴⁹⁶ Grimaldi, Hg. 1972, 227-228, Abb. 107 mit der Beischrift: „Sequens facies huius paginae demonstrat verum exemplum Altaris Deiparae Virginis in Columna a Lodovico Blanchetto, eius basilica canonico, [...] ornati ex inventione Iacobi a Porta architecti“. Im Text auf S. 227 heißt es: „Ludovicus Blanchettus 1579 ante eandem imaginem illustrem aram extruxit, eamque ex caelatis marmoribus et splendidis porphyreticis columnis, ut in ea Missa sacrum celebretur, suis sumtibus nobilissime ornavit“.

⁴⁹⁷ Grimaldi, Hg. 1972, Abb. 20.

⁴⁹⁸ Sie stammen von Domenico Lupo, der am 25. Mai 1601 eine Zahlung erhält „per li doi angeli di marmo che lui ha fatto per l'altare della capella verso Sta. Marta“ (AFSP, Arm. 26, A, 171, fol. 9).

ersetzt, die Zone zwischen den Kapitellen blieb schmucklos. Die Ädikulasäulen aus Porphyr⁴⁹⁹ trugen wie in S. Venanzio ionische Kapitelle und das Bild befand sich wie dort unter einem Baldachin, dessen Vorhang aber hier nicht von Engeln gehalten wurde. Die restliche Fläche innerhalb des Rahmens scheint mit Votivgaben angefüllt gewesen zu sein: „Tavolette tre piccole piene di simili voti d’argento, corone diverse, Angeletti, e voti di argento riposti per ornamento intorno all’Immagine della Madonna, e di Nostro Signor Gesù Cristo“.⁵⁰⁰

Das Bild wurde am 2. Februar 1607 in die Cappella Clementina übertragen, wobei die Säule, auf der es sich befand, vorsichtig zersägt wurde.⁵⁰¹ Das Bild erhielt einen reich verzierten Rahmen aus Marmorintarsien, dessen Auftraggeber Kardinal Lorenzo Bianchetti war, ein Bruder des Auftraggebers von 1579 (Lodovico Bianchetti).⁵⁰² Vielleicht wurde für den neuen Altar auch Marmor aus dem alten verwendet. Der Ohrenrahmen zum Beispiel ist aus verschiedenen roten, grauen und schwarzen Marmorsorten zusammengesetzt, unten in der Mitte gibt es einen abrupten Wechsel der Marmorsorten und ein kleines „eingeflicktes“ Stück. Die anderen nach derselben Zeichnung Giacomo della Porta entstandenen Altäre dagegen haben einen aus großen Teilen derselben Marmorart zusammengesetzten Rahmen.

1.3 Der Einfluß der Päpste

Den Bischöfen (und damit dem Papst als Bischof von Rom) wurde im Bilderdekret des Tridentinums die Aufgabe übertragen, über die Ikonographie der Bilder und auch über die Gnadenbilder zu wachen.⁵⁰³ Ein Bild konnte nur mit Erlaubnis des Papstes in eine Kirche übertragen werden. Allein in den 1570er Jahren wurden neben den drei Bildern im Petersdom, die aufgrund des Neubaus

⁴⁹⁹ Am 28. März 1613 wurde in der Versammlung der *Fabbrica* beschlossen, sie zu verkaufen: „le due colonne di porfido che erano all’altare della Madonna della Colonna, ricercate da mes. Ludovico Civoli, l’architetto le veggia et le stimi et se non sono necessarie per la fabbrica se le vendino“ (AFSP, Arm. 16, A, 159A, fol. 10v).

⁵⁰⁰ Inventar von 1581, in: Sindone 1744, 60.

⁵⁰¹ Vgl. die Zahlungen in AFSP, Arm. 26, A, 183, fol. 25v für die Arbeiten zwischen dem 11. und 27. Januar 1607: „Degli operai attesero a calare et tirare fora nel Cortile La Colonna dove era la santissima Madonna“.

⁵⁰² Grimaldi, Hg. 1972, 227, wo er auch den feierlichen Akt der *Translatio* beschreibt.

⁵⁰³ Vgl. das „Dekret über die Anrufung, die Verehrung und die Reliquien der Heiligen und über die heiligen Bilder“ vom 3. Dezember 1563 (DS 1825: „Damit dies treuer beachtet wird, legt das heilige Konzil fest, daß es niemandem erlaubt sei, an irgendeinem Platz...irgendein ungewohntes Bild aufzustellen oder aufstellen zu lassen, ohne daß es vom Bischof gebilligt wurde. Auch dürfen keine neuen Wunder zugelassen oder neue Reliquien aufgenommen werden, ohne daß ebendieser Bischof davon weiß und seine Zustimmung gibt.“)

an einen anderen Ort übertragen wurden, sechs Bilder übertragen.⁵⁰⁴

Der erste Papst der kirchlichen Reform nach dem Tridentinum, Papst Pius V. (1566-1572) gab durch eine Bulle indirekt den Anstoß für den neuen Altar von S. Maria in Aracoeli, ohne daß er als Auftraggeber auftrat. Aus seiner Regierungszeit ist die Übertragung der Madonna delle Grazie nach S. Maria in Cosmedin überliefert, die nach Panciroli 1571 mit Erlaubnis dieses Papstes geschah.⁵⁰⁵ Der Papst hat durch die Förderung der Marienverehrung⁵⁰⁶ vielleicht indirekt auch die Verehrung von Marienbildern unterstützt. Künstlerisch ausgewirkt hat sich das in der Präsentation von Bildern allerdings erst im folgenden Pontifikat, das heißt unter Papst Gregor XIII. Dieser Papst gab mit seinen Bullen für die wundertätigen Madonnen im Petersdom und dem Bau der Cappella Gregoriana, auf deren Hauptaltar die Madonna del Soccorso angebracht wurde, ein Beispiel, das reiche Nachfolge fand.

⁵⁰⁴ Vgl. die Liste der Translationen im Anhang.

⁵⁰⁵ Panciroli 1600, 578.

⁵⁰⁶ In seinem Pontifikat wurde 1568 das Fest der „Madonna della Neve“ (S. Maria Maggiore) in den römischen Kalender aufgenommen, der Papst förderte auch das Rosenkranzgebet, auf das der Sieg in der Schlacht bei Lepanto am 7.10.1571 zurückgeführt wurde. Sein Nachfolger Gregor XIII. führte das Rosenkranzfest für die ganze Kirche ein, was in S. Maria sopra Minerva zu einem Aufschwung der Rosenkranzbruderschaft führte und sie veranlaßte, das Bild in die Kapelle der Familie Capranica zu übertragen und einen neuen Altar und eine neue Deckenbemalung in Auftrag zu geben.

2 S. Maria in Aracoeli

2.1 Päpstliche Initiative zur Umgestaltung der Kirche

Anlaß für die Neuinszenierung des Bildes waren die Veränderungen in der Kirche, deren Innenraum den Forderungen des Tridentinischen Konzils entsprechen sollte.⁵⁰⁷ Gefordert wurden die Entfernung der Grabmäler und Altäre im Kirchenraum, die Entfernung von Mönchschor und dem Altar des Marienbildes aus dem Bereich des Querhauses und der Bau eines neuen Chores. Ein neuer Hauptaltar vor dem Chor sollte das Bild aufnehmen.⁵⁰⁸

Die Initiative für diese Veränderungen ging in S. Maria in Aracoeli von den Päpsten aus, die sie in mehreren Dokumenten anordneten. Zuerst scheint Papst Paul IV. die Entfernung der Monumente und Grabmäler im Kirchenraum gewünscht zu haben.⁵⁰⁹ Unmittelbar vor den in der Kirche durchgeführten Arbeiten erneuerte Papst Pius IV. im Jahr 1561 die Anordnungen in einem Motu proprio. Papst Gregor XIII. bezog sich in einem eigenen Motu proprio⁵¹⁰ auf die Anordnungen seines Vorgängers: „Cum alias fel. rec. Pius PP.IV. praedecessor nostrae, tunc in humanis agens & cupiens, ut Templum domus B. Mariae in Aracoeli de Urbe, quod inter cetera almae Urbis nostrae, tunc suae, templa valde insigne & celebre existebat, prout existit, in venustiore, qua posset, formam redigeretur“.⁵¹¹ [Der Papst wünschte, daß der Tempel des Hauses der seligen Jungfrau Maria in Aracoeli in der Stadt, der unter den anderen sehr herausragenden und berühmten Tempeln unserer - damals seiner - segensreichen Stadt existierte und noch existiert in eine schönere Form, soweit es möglich ist, gebracht werden sollte.] Die Stadt Rom wird hier wie auch sonst in den päpstlichen Dokumenten als

⁵⁰⁷ S. Maria in Aracoeli war eine der ersten Kirchen, in der die Ideen des Konzils von Trient über den Kirchenraum (Einheit des Raumes und gewisse Einheitlichkeit der Ausstattung) umgesetzt wurden (vgl. Malmstrom 1973, VII). Weitere römische Beispiele für die Verlegung des Chors hinter den Hauptaltar sind 1564 S. Prassede; 1566 S. Silvestro al Quirinale. Der Altar sollte für die Gläubigen besser zu sehen sein (vgl. Borromeo, Bd. 1, Kap. 12, Hg. 1952, 37; Frascarelli 2001, 31 und 37, Anm. 59). Zur Umgestaltung der Kirchen nach dem Tridentinum vgl. Marcucci 1991, 145-148 mit Lit.ang. S. 193, Anm. 29.

⁵⁰⁸ Zu den Veränderungen im 16. Jahrhundert vgl. Casimiro 1736, 29-35; Malmstrom 1973, 88, Anm. 162 (nur Pius IV.); Kummer 1987, 105.

⁵⁰⁹ Casimiro 1736, 29 (ohne eine Quelle zu zitieren).

⁵¹⁰ Abgedruckt bei Casimiro 1736, 30-32. Mit dem Motu proprio bestimmte der Papst, daß die Kapellen, in denen seit 20 Jahren keine Messe gefeiert und die von den Eigentümern nicht mehr unterhalten wurden, diesen entzogen werden sollten, wobei das *lus patronatum* an den Franziskanerkonvent zurückfiel.

⁵¹¹ Casimiro 1736, 30.

„alma Urbs nostra“ bezeichnet, wobei das „nostra“ als besitzanzeigendes Pronomen einen Hinweis auf die prinzipielle Oberherrschaft des Papstes über die Stadt Rom enthalten mag.

Der Papst sah es als seine Aufgabe an, für die Ordnung der Stadt und ihr schönes Aussehen Sorge zu tragen. Zu diesem Zweck übertrug er den Magistraten der römischen Kommune, den sogenannten *magistri aedificarum* oder *viarum*, Aufgaben der städtebaulichen Aufsicht. Ihre Kompetenzen wurden von Papst Pius IV. in einer Bulle erneut festgelegt: Am Anfang der Bulle „*Inter multiplices curas*“ vom 23. August 1565 geht der Papst auf die Rolle der Stadt Rom und seine Sorge für sie ein. Der Papst möchte seine *segenspendende Stadt Rom*, die *der ewige Sitz des Stellvertreters Christi und der geistlichen Herrschaft* ist, bei seinem Tod folgendermaßen hinterlassen: in der *Beständigkeit des Rechtes, geschmückt durch Tugenden der Bürger, wie auch durch die Schönheit der Kirchen und anderer sowohl religiöser als auch öffentlicher oder privater Gebäude, Plätze und Wege, und auch durch die Festigkeit der Mauern und Bollwerke*, außerdem soll das Stadtgebiet vergrößert werden. Und *damit sie diesen unseren Wünschen entsprechen möge, übertragen wir gerne die Sorge und die Aufmerksamkeit dafür der Klugheit herausragender Bürger, die dieses Amt gewissenhaft anzunehmen und treu auszuüben wissen, es wollen und dazu fähig sind.*⁵¹²

Auch wenn die Kirche auf dem Kapitol eine enge Verbindung zur Kommune hat, geht doch die Initiative für deren bauliche Umgestaltung und Erneuerung direkt vom Papst aus.

Das von Gregor XIII. zitierte Motu proprio Papst Pius' IV. (1561) bezog sich ausdrücklich auf den Altar des Marienbildes: „& imaginem B. Mariae Virginis, quae similiter in medio dicti Templi consistebat, in altari majori ejusdem Templi, ubi decentius videretur, collocari“.⁵¹³ Das Bild sollte auf den Hauptaltar übertragen werden, weil es dort *geziemender, schöner* zu sehen war.

Der Papst gab mit seiner Bulle den Anstoß zur Umgestaltung der Kirche, die daraufhin von den Franziskanern ausgeführt wurde.

⁵¹² Eigene Übersetzung nach: Bullarium Romanum, Bd. 7, Hg. 1862, 386, Nr. 120: „*Inter multiplices curas, quae mentem nostram undequaque sollicitant illi summa ope iampridem incumbendum nobis esse statuimus ut almam Urbem nostram, perpetuam vicarii Christi spiritualisque imperii Sedem, longe felicioribus, quam priscum illud temporale partum fuerat, auspiciis stabilitatem, in communemque totius christiani populi patriam, sicut bonis moribus omnique virtutum genere perornatam, ita templorum et aliarum, tam sacrarum et publicarum tam privatarum aedium, platearum et viarum pulchritudine, necnon murorum propugnaculorumque firmitate decoratam, ac etiam pomeriis suis longe lateque insigniter ampliatam, [...] relinquamus; et, ut haec votis nostris rispondeant, eorum curam sollicitudinemque egregiorum civium prudentiae libenter committimus, qui sciant, velint et valeant id muneris diligenter amplexari et fideliter exercere*“; vgl. dazu auch Rodocanacchi 1901, 274-275.

⁵¹³ Casimiro 1736, 30.

Kardinal Clemente Dolera könnte bei der Umgestaltung eine größere Rolle gespielt haben⁵¹⁴: Er war General des Franziskanerordens und seit 1557 auch Titelnkardinal von S. Maria in Aracoeli. Seit 1547 lebte er, mit verschiedenen Ämtern beauftragt, im Kloster von Aracoeli.⁵¹⁵ Nach seinem Tod im Jahr 1568 wurde er vor dem Hauptaltar begraben. Er scheint der Aufforderung von Pius IV. gefolgt zu sein und das bauliche Reformprogramm unterstützt zu haben. Vielleicht war er sogar dessen „treibende Kraft“.⁵¹⁶

Am 15. Juni 1565 schließlich wurde das Bild auf den neuen Hauptaltar übertragen, der an diesem Tag von Monsignore Bonifazio, Franziskaner und Bischof von Stagno, geweiht wurde.⁵¹⁷

2.2 Das Bild im Kontext des Kapitols und der hier residierenden Institutionen

Die Kirche S. Maria in Aracoeli nimmt unter den „templa valde insigne et celebre“⁵¹⁸ der Stadt Rom eine besondere Stellung ein durch den Ort, an dem sie sich befindet. Es handelt sich um die Kirche auf dem Kapitol, dem Hügel, der schon in der Antike eine besondere Bedeutung hatte und auch im 16. Jahrhundert noch hat. Dieser Vorstellung verlieh Papst Sixtus IV. Ausdruck, der mehrere Bullen für die Franziskaner auf dem Kapitol erlassen hat. In der Bulle *Redemptor noster Dei* vom 19.11.1474 sagt er, daß die Kirche „inter ceteras Urbis basilicas loco, ita et vocabulo eminent“⁵¹⁹ - unter den anderen Kirchen der Stadt durch den Ort wie auch durch den Namen herausragt.

Die Überlieferung in den Guide sieht den Hügel im Kontext der Antike; in der Zeit des Kirchenumbaus im 16. Jahrhundert bemerkt zum Beispiel Palladio zur Kirche S. Maria in Aracoeli: „fu edificata sopra le ruine del Tempio di Giove Feretrio, & del palazzo di Augusto“.⁵²⁰ In der Antike befand sich an dieser Stelle der wichtigste Tempel, der Jupiter geweiht war, und der Palast von Kaiser Augustus, der hier eine Vision hatte und daraufhin dem „filio primogenito dei“ einen Altar errichtete.⁵²¹

Das Bild befindet sich an diesem berühmten Ort, was zu seiner eigenen Berühmtheit und besonderen Aspekten seiner Verehrung - durch die Institution SPQR - beigetragen hat. Im 14./15. Jahrhundert scheint das Bild „die wichtigste Madonna-Advocata der

⁵¹⁴ So Heideman 1982, 139; dort S. 29, Anm. 68 auch die Literatur zum Kardinal.

⁵¹⁵ Heideman 1982, 18.

⁵¹⁶ Kummer 1987, 105; vgl. Heideman 1982, 139.

⁵¹⁷ Casimiro 1736, 129.

⁵¹⁸ Vgl. oben das Motu proprio von Gregor XIII., zit. bei Casimiro 1736, 30.

⁵¹⁹ Bullarium Franciscanum, Hg. 1949, 288, Nr. 655.

⁵²⁰ Palladio, Hg. 2000, 51.

⁵²¹ Vgl. den in der Kirche unter dem Helenaziborium erhaltenen Altar aus dem 12. Jahrhundert. Das Freskenprogramm der Chorausmalung konzentriert sich auf die Überlieferung zu Kaiser Augustus.

Stadt“⁵²² gewesen zu sein; es gehört zu den bekanntesten römischen Bildern. Das Bild fehlt in keinem der gedruckten *Guide* des 15. und 16. Jahrhunderts. Die ältesten Textquellen stammen aus dem 14. Jahrhundert und sind in diesem Jahrhundert recht zahlreich.⁵²³ Das Bild aus dem 12. Jahrhundert wurde als Lukasbild der trauernden Madonna unter dem Kreuz gedeutet. Es wurde mit der Pestprozession unter Gregor d. Gr. in Zusammenhang gebracht, bei der Engel das *Regina coeli* gesungen haben sollen.⁵²⁴

Im 15. Jahrhundert wies Papst Sixtus IV. auf die *zahlreichen Wunder, die bei dem Bild geschehen*, hin und verlieh den *Mitgliedern der „congregatio Romana S. Maria de Aracoeli“* geistliche Privilegien, *um die Verehrung des Bildes durch das Volk zu fördern.*⁵²⁵

Im 16. Jahrhundert gab es auf dem Kapitol drei Institutionen, deren Vorstellungen zusammenwirkten: die Kommune, die Franziskaner von der Observanz und der Papst. Alle drei waren auf dem Kapitol auch architektonisch vertreten: Hier befanden sich der innerstädtische Papstpalast, die Kirche der Franziskaner und der Palast des Senates sowie der Konservatorenpalast. Die Kirche liegt in der Mitte, sie spielt im Leben der Kommune eine wichtige Rolle und auch die Päpste kümmern sich um ihr bauliches und spirituelles Erscheinungsbild - letzteres durch die Übertragung der Kirche an den strengeren Zweig des Franziskanerordens, die Observanten. Die drei Institutionen waren auf dem kapitolinischen Hügel seit dem Mittelalter vertreten.

Die Kommune

Zuerst erfolgte 1144 die „Wiedererrichtung“ des Senates auf dem Kapitol. Dabei handelte es sich um eine „partielle Autonomie der Kommune“, bei der die „prinzipielle Oberherrschaft des Papstes“ erhalten blieb.⁵²⁶ Das Kapitol war „reales und symbolisches Zentrum der Stadtherrschaft“⁵²⁷. Auch das Marienbild wird in diese Symbolfunktion mit einbezogen, was sich zum Beispiel in der Geste von Cola di Rienzo ausdrückt, der 1350 die Insignien seiner Gewalt als Volkstribun vor dem Bild niederlegt⁵²⁸, quasi seine Herrschaft

⁵²² Wolf 1990, 228.

⁵²³ Die wichtigsten werden vorgestellt bei Wolf 1990, 229.

⁵²⁴ Guide; vgl. dazu Wolf 1990, 228-235.

⁵²⁵ Bullarium Franciscanum, Hg. 1949, 326, Nr. 713, Bulle *Licet ex debito pastoralis* vom 19.5.1475: „crebra miracula, quae meritis Virginis Mariae gloriosae Altissimus dudum operabatur et continuo operatur in ecclesia S. Mariae de Aracoeli apud figuram Virginis eiusdem Mariae, quae inibi honorifice collocata exsistit a tempore, cuius initii memoria hominum non exsistit [...] Nos igitur cupientes, ut populi devotio ad figuram ipsam per amplius augeatur [...]“.

⁵²⁶ Wolf 1990, 33.

⁵²⁷ Wolf 1990, 232.

⁵²⁸ Vgl. dazu Wolf 1990, 229 mit Quellenhinweis.

dem Bild zu übertragen scheint, das gerade in dieser Zeit bei der Pestepidemie von 1348 einen Höhepunkt an Berühmtheit erlangte: Die Pest hörte auf, nachdem das Bild in einer Prozession durch Rom getragen worden war. Die Rettung Roms wurde dem Bild zugeschrieben, als Dank wurde die Treppe vor der Kirche errichtet - aus den Spendengeldern „fatto alla imagine de nostra donna“⁵²⁹. Das Bild ist nicht nur das der *Mater dolorosa*, sondern auch „effigie della madre protettrice del popolo romano capace di aiutarlo in ogni difficoltà, soprattutto nella peste“.⁵³⁰ Das Bild wurde zu einem „zentralen Symbol der Kommune“.⁵³¹ Senat und Volk von Rom verehrten das Bild, die Mitglieder des Senates wurden von den Franziskanern zu Spenden und zur Teilnahme an den Prozessionen aufgefordert.⁵³²

Es bestand eine enge Verbindung zwischen der Kirche und der Kommune: Die Konventsgebäude der Franziskaner standen der Kommune zur Verfügung. Die „Kirche wird zum Tagungslokal der kommunalen Repräsentanten, was sie über das 15. Jahrhundert hinaus bleibt“⁵³³, in den Klostergebäuden fanden Gerichtssitzungen statt.⁵³⁴ Das kapitolinische Notariat befand sich im ersten Kreuzgang, der auch als Archiv diente, der zweite Kreuzgang wurde von den „corporazioni“ (Zünften) benutzt.⁵³⁵ In der Sakristei wurde ein Kästchen aufbewahrt, in dem sich vier Zettel mit Namen befanden, die in einem gemischten Los- und Auswahlverfahren dazu dienten, die obersten Beamten zu ergänzen. Es war mit drei Schlössern versehen, zu denen drei hohe Magistrate je einen Schlüssel hatten.⁵³⁶

⁵²⁹ Zit. nach Wolf 1990, 229, der eine „in späterer Abschrift erhaltene Tagebuchnotiz“ zitiert.

⁵³⁰ Pujmanová 1992, 257. Zur *Mater dolorosa* vgl. die Guide im Anhang.

⁵³¹ Wolf 1990, 232.

⁵³² Zu den Spenden vgl. unten. In einem Protokoll des kleinen Rates ist eine Anfrage der Franziskaner von 1565 überliefert: „Ulterius semo stati pregati dalli rev.di padri della chiesa d'Araceli volessimo proporre in consiglio, che si degnasse ordinar, che per honorar quella devotissima imagine della gloriosiss.a Vergine Maria presente in questa chiesa, si havesse da acompagnar' la processione loro, quando si farà, cioe, o la vigilia dell'Assuntione di Agosto, o vero il giorno della natività della Madonna, dal magistrato et anco far intendere alli consolari delle asti, che ancor loro accompagnassero detta processione et contribuissero alcune elemosine a beneplacito loro“ (ASC, Camera capitolina, Cred. I, Bd. 22, fol. 128r). Die Entscheidung fällt positiv aus: „Circa 4.am que processio proposita associet' a magistratu“ (ASC, Camera capitolina, Cred. I, Bd. 22, fol. 128v).

⁵³³ Wolf 1990, 232.

⁵³⁴ Mit einer Bulle von 1429 versuchte der Papst die Behörden der Kommune aus den Klostergebäuden zurückzudrängen, später befanden sie sich im Senatorenpalast; vgl. Brancia Di Apricena 1996, 91.

⁵³⁵ Brancia Di Apricena 1996, 91.

⁵³⁶ Drei Namen wurden gezogen und dann dem Papst zur Entscheidung vorgelegt. Vgl. die in den Statuten von 1580 festgelegten Bestimmungen (Rodocanacchi 1901, 289).

In der Kirche befanden sich die Grabstätten der Senatoren, entlang der Seitenschiffe wurden gerade im 16. Jahrhundert Familienkapellen von einflußreichen, im Senat vertretenen Familien errichtet.⁵³⁷ Die Familie Margani zum Beispiel hatte das Juspatronat über die sechste Kapelle auf der rechten Seite (später Petrus de Alcantara). Traditionellerweise hatten die Mitglieder dieser Familie ehrenvolle Ämter in der Stadtverwaltung inne: das Amt des *maestro di strada* oder eines Konservatoren. Im Lauf des 16. Jahrhunderts stammten drei Konservatoren aus dieser Familie.⁵³⁸ Flaminia Margani geb. Mattei war außerdem die Auftraggeberin für die Ausmalung des Chores hinter dem Hauptaltar, mit der 1565 begonnen wurde.⁵³⁹

Die Franziskaner

Die zweite Komponente auf dem Kapitol waren die Franziskaner: Seit 1249 erfolgte die Einrichtung eines Franziskanerklosters (vorher waren hier Benediktiner), das 1445 auf Wunsch des Papstes von den Konventualen an die Observanten übergang.⁵⁴⁰ Das Kloster unterstand der Gerichtsbarkeit des Senates: Dort begangene Verbrechen wurden mit doppelter Strafe geahndet. 1445 erklärte der Papst die Konservatoren zu den „protettori del convento [protectionem Monasterii et Fratrum]“.⁵⁴¹ Unter Papst Sixtus IV. wurde 1479 den Franziskanern auch das Recht der Sorge um das Bild zugesprochen und damit der Gonfalone-Bruderschaft entzogen: Dem Guardian und den Brüdern wurde „omnis cura et custodia dictae imaginis et ornamentarum eius“ übertragen. Ihre Verpflichtungen waren: „luminaria manutenendi et illam honorandi et locum, in quo conservatur, claudendi et aperiendi“.⁵⁴² Außerdem erklärt der Papst, daß „omnia legata, relicta, oblata et donata pieque quomodolibet erogata eidem imagini, etiam dum contingit illam deferri per Urbem, et etiam S. Mariae de Aracoeli“⁵⁴³ in den Besitz der Franziskaner übergehen. In einer weiteren Bulle vom 31.1.1480 wurde die Durchführung der Anordnung angemahnt.⁵⁴⁴

⁵³⁷ Zum 16. Jahrhundert vgl. Heideman 1982.

⁵³⁸ Amayden 1967, 55.

⁵³⁹ Zu Flaminia Margani vgl. Cecchelli 1946, 19. Flaminia scheint 1568 von Verwandten aus der Familie Margani ermordet worden zu sein (vgl. dazu D'Amelia 1993).

⁵⁴⁰ Brancia Di Apricena 1996, 81. Aus dieser Zeit sind insgesamt fünf päpstliche Bullen erhalten, die diesen Wechsel betreffen.

⁵⁴¹ Brancia Di Apricena 1996, 81.

⁵⁴² Bullarium Franciscanum, Hg. 1949, 622, Nr. 1229 Bulle *Regularem vitam professis* vom 5.10.1479.

⁵⁴³ Bullarium Franciscanum, Hg. 1949, 622, Nr. 1229 Bulle *Regularem vitam professis* vom 5.10.1479.

⁵⁴⁴ Bullarium Franciscanum, Hg. 1949, 639, Nr. 1278.

Der Papst

Papst Paul III. (1534-1549) ließ den sogenannten *torre* errichten, der mit dem Apostolischen Palast des Palazzo Venezia verbunden war.⁵⁴⁵ Früher gab es schon „Wohnräume“ von Papst Paul II. auf dem Kapitol, die sich vielleicht in der Nähe der Sakristei von S. Maria in Aracoeli befanden.⁵⁴⁶ In den 1560er Jahren ließ Papst Pius IV. Arbeiten im *torre* durchführen.

Das bedeutet, daß man zur Zeit von Papst Pius IV., unter dem auch der neue Hauptaltar errichtet wurde, auf dem Kapitol an allen drei architektonischen Komplexen arbeitete, die die verschiedenen Institutionen hier beherbergten: die Wohnung des Papstes, die Kirche und der Konservatorenpalast.⁵⁴⁷

Die Vermittlung zwischen dem Papst und dem Senat schien in der Franziskanerkirche zu funktionieren, die als „Brücke“ und verbindendes Element gedacht war.⁵⁴⁸ Auf der Ebene der Gerichtsbarkeit zum Beispiel arbeiteten hier Kirche, Kommune und Papst zusammen.⁵⁴⁹ Kirche und Konvent von Aracoeli haben vermittelnde und repräsentative Bedeutung, weil sie auf dem Kapitol liegen.⁵⁵⁰

2.3 Der Altar

Der Altar besteht aus Ziegelmauerwerk, das auf der Vorderseite mit Marmoraufgaben verkleidet ist.⁵⁵¹ Der Rest ist mit einem einfachen, grauen Verputz versehen. Auf Bodenniveau besteht der Altar aus zwei im Grundriß hufeisenförmigen Mauern, die als Seitenteile mit etwas Abstand und mit der offenen Seite zueinander aufgestellt sind, so daß in der Mitte eine Öffnung bestehenbleibt. Die Mauer, in der sich das Bild befindet, und die den mittleren Teil des Altars ausmacht, erreicht nicht das Bodenniveau, sondern beginnt circa einen Meter über diesem.

Die Architektur des Altares scheint für den Verschlußmechanismus des Bildes konzipiert zu sein. Man konnte mit Hilfe einer Winde eine Leinwand oder Holztafel vor dem Bild hochziehen. Seitlich vor

⁵⁴⁵ Vgl. dazu Brancia Di Apricena 1997/98.

⁵⁴⁶ Brancia Di Apricena 1996, 89.

⁵⁴⁷ Zum Konservatorenpalast vgl. Brancia Di Apricena 1997/98, 457.

⁵⁴⁸ Vgl. das Kapitel „L'importanza diplomatica della chiesa e il suo ruolo all'interno del Comune di Roma“, in: Brancia Di Apricena 1996, 90-93. In Brancia Di Apricena 2000, definiert sie das politische Programm des Papstes im 13. Jahrhundert folgendermaßen: „una chiesa di importanti dimensioni, gestita da un Ordine Mendicante che facesse da mediatore tra popolazione, Istituzioni comunali, grande famiglie ivi presenti e Papato stesso, del quale la chiesa dell'Aracoeli era simbolo“.

⁵⁴⁹ Brancia Di Apricena 1996, 92.

⁵⁵⁰ Brancia Di Apricena 1996, 90.

⁵⁵¹ Die Maße des Altars: Höhe 6,50 m, Breite 4,31 m, Tiefe 2,20 m. Die Maßangaben stammen aus der Kartei des Kataloges im Palazzo Venezia, scheda 12/00248862 (Lidia Marti, 1987). Die Ziegelmauern an den Seiten des Altares sind 56 cm breit.

dem Bild sind die Schienen zu sehen, in denen sie hochgeführt wurde.⁵⁵² War das Bild zu sehen, befand sich diese Tafel hinter den Marmorplatten, die mit einigem Abstand vor der Ziegelmauer angebracht sind, in der sich das Bild befindet. Die Winde konnte man von der Rückseite des Altars aus bedienen.

Casimiro spricht von zwei Silberflügeln, mit denen das Bild verdeckt werden konnte.⁵⁵³ Er datiert sie in das 14. Jahrhundert, das heißt sie gehören zum älteren Ziborium, und bezeichnet sie als „uno degli sportelli dai quali nascondesi alla publica vista la venerabile immagine“. Allerdings sagt er nicht, daß sie zu seiner Zeit noch verwendet werden, sondern nur, daß sie in der Kirche aufbewahrt werden. Das „uno degli sportelli“ scheint eher darauf hinzuweisen, daß man zu seiner Zeit andere Türflügel verwendete.

Seit 1723 ist mit dem Bau der neuen Altarmensa der untere Teil des älteren Altares verdeckt. Jetzt gab es die Möglichkeit die Winde auch von vorne zu betätigen. Zu diesem Zweck hat man vielleicht Teile der unteren Marmorplatte entfernt.

Der ursprüngliche Altartisch, der niedriger ist als der heutige und auf beiden Seiten von einer Volute gestützt wird, ist von vorne durch ein kleines Loch in der Mensa von 1723 sichtbar.

Herkunft der Teile des Altars

Der Altar ist echte franziskanische „Bettelordenskunst“: Er besteht zum Teil aus verschiedenen Objekten, die sich die Franziskaner erbettelt haben oder die schon in ihrem Besitz waren. Sie „betteln“ um das, was bei der Zerstörung von anderen Kunstwerken anfällt oder nicht mehr gebraucht wird, und lassen daraus einen neuen Altar anfertigen. Für den Künstler bedeutet dies: nicht nur das Bild ist vorgegeben, sondern auch Teile des Materials, das er verwenden muß. Dazu gehörte ein großer Tabernakel auf der Altarmensa.

Bereits in der Kirche vorhanden waren zwei Chorschrankenplatten und zwei Engelfiguren, die im neuen Hochaltar unterhalb bzw. neben dem Bild angebracht wurden - vielleicht hatte der Künstler die Möglichkeit aus den Dingen, die nach der Umgestaltung der Kirche überflüssig waren, auszuwählen.

Die beiden unter dem Bild angebrachten Platten aus verschiedenen bunten Marmorarten stammen aus der Zeit des Neubaus in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in der Laurentius Thebaldi und sein Sohn Jacobus, *marmorari romani*, eine neue

⁵⁵² Sie sind wahrscheinlich erneuert worden, aber die Konzeption des Altares mit seiner offenen Rückseite und dem Zwischenraum zwischen Marmorplatten und Ziegelmauer weisen darauf hin, daß sie zur ursprünglichen Planung dazugehören.

⁵⁵³ Casimiro 1845, 216. Diese Silbertür weist auf einen Mechanismus hin, bei dem das Bild von der Seite her mit zwei Flügeln verschlossen werden konnte, die mit einem Schloß versehen waren. Der Schlüssel war im Besitz der Franziskaner, die das Bild zu den Zeiten, in denen es nicht zu sehen sein sollte, abschlossen.

Kirchenausstattung schufen.⁵⁵⁴ Es handelt sich nach Claussen um Teile der „ehemaligen Abschränkung des Sanktuariums. Sie entsprechen mit ihren jeweils acht Rechteckfeldern zwischen kreuzförmigen, reich inkrustierten Ornamentstegen einem Typus, der seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts üblich ist“.⁵⁵⁵ Bei der Neugestaltung der Kirche nach 1561 wurde die Abschränkung entfernt und die Platten waren überflüssig. Hier am Hauptaltar fanden sie ihre neue Verwendung und wurden dafür auch „repariert“. Beide Platten haben in der Mitte eine waagrechte Bruchstelle, an der sie wieder zusammengefügt worden sind. Das Mosaik an dieser Stelle, vergoldete Sterne, wurde nachträglich über der Bruchstelle eingefügt.⁵⁵⁶ Den unteren Abschluß der beiden Platten bildet eine ornamental verzierte Marmorleiste aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Die anbetenden Engel links und rechts vom Bild könnten vom alten Altar der Madonna stammen, der 1372 über dem Altar der Augustuslegende errichtet wurde, um das Bild aufzunehmen.⁵⁵⁷ In einer Beschreibung der Kirchen Roms aus dem Jahr 1382 wird er als „cimborio novo toto de marmoribus albissimis et sculptis“⁵⁵⁸ bezeichnet. Die Engel könnten zu den Skulpturen gehört haben. Casimiro berichtet davon, daß erst der *popolo romano* sie im 16. Jahrhundert hat vergolden lassen.⁵⁵⁹ Den Engeln fehlt ein Flügel auf ihrer dem Altarretabel zugewandten Seite. Nur nach außen hin sind sie mit einem kleinen Flügel versehen, was aber auch ihr ursprünglicher Zustand gewesen sein mag.

Einige Teile, die für den neuen Hauptaltar verwendet wurden, hat die römische Kommune den Franziskanern überlassen. Das Gesuch der Franziskaner wurde im *kleinen Rat* erörtert, dessen Sitzungen in den im Kapitulararchiv erhaltenen Sitzungsprotokollen dokumentiert sind. Die Empfehlung an den großen Rat lautete, dem Gesuch „liberaliter“ zu entsprechen.⁵⁶⁰

⁵⁵⁴ Claussen 1987, 60-63. Dazu gehören auch die zwei Kanzeln im Querhaus rechts und links an den Eckpfeilern zum Mittelschiff.

⁵⁵⁵ Claussen 1987, 62 und Abb.69A.

⁵⁵⁶ Simonetta Sprega 1995, Karteikarte 12/00760939 im Katalog der Sovrintendenza im Palazzo Venezia. Die untere Platte aus dem 13. Jahrhundert hat in der Mitte ein 52 cm hohes Loch, das man wegen der Ausgrabungen unter dem Altar gemacht haben soll (Auskunft des Küsters).

⁵⁵⁷ Vgl. Pesci 1941, 62 mit Abb. 1 von der Balustrade dieses Altars, die inschriftlich datiert ist und sich heute im Museum des Palazzo Venezia befindet.

⁵⁵⁸ Zit. nach Pesci 1941, 60 (Memoriale eines anonymen spanischen Benediktiners über die Kirchen Roms im Kapitulararchiv von Vich).

⁵⁵⁹ Casimiro 1845, 56-57.

⁵⁶⁰ Schwager 1973, Anm. 181 listet die Quellen im Kapitulararchiv auf (mit zwei falschen Angaben). Außerdem enthalten Bd. 22 und Bd. 37 des *Credenzzone* den gleichen Text, nämlich die Sitzungsprotokolle des kleinen Rates (Bd. 22., fol. 19v entspricht Bd. 37, fol. 157v; Bd. 22., fol. 23r entspricht Bd. 37, fol. 159r; Bd. 22., fol. 32r entspricht Bd. 37, fol. 163r). Die Antwort des Senates auf das erste Gesuch ist veröffentlicht bei Casimiro 1845, 56.

Das erste Gesuch erfolgte am 11. Oktober 1563: „Appresso semo stati pregati dalli r. padri d’Aracoeli; che volessimo proporre a vostri signori. Vogliano esser contente per amor di N S Jesuchristo, et per ornamento del luoco donarli l’ornamento della statua di Papa Paulo quarto, quale essi Padri vogliono per porvi il santissimo Sacramento, et l’image della gloriosa vergine Maria. Non habbiamo voluto mancar’ proporlo, accio quelle siano contente resolver quanto a lor ss. parera. Ex sc viva voce remissum fuit propositum negocium ad consilium publicum sed omnibus visum fuit que donetur“.⁵⁶¹

In der Sitzung des großen Rates wurde beschlossen, der Bitte der Franziskaner zu entsprechen: „ex eodem s.c. viva voce decretum extitit, que liberaliter donetur reverendis fratribus, et conventui Beate Marie de Aracoeli ornamentum marmoreum, alias per populum romanum statuae Pauli IV. erectae, nunc dirutae, dedicatum ad honorem, et ornamentum sanctissimi sacramenti, ac devotissimae imaginis Gloriosissimae Virginis matris Mariae in dicta ecclesia existentis“.⁵⁶²

Am 20. Dezember 1563 richteten die Franziskaner nochmals eine Bitte an den *Popolo Romano*: „Li reverendi Padri della chiesa d’Aracoeli supplicano questo Popolo si degni per servitio dell’adornamento della gloriosissima Vergine Maria in detta chiesa, et per l’amor del signore Dio concederli di certi marmi di poco momento, quali per hora non servono alla fabrica di campidoglio“.⁵⁶³ Die Antwort ist wieder positiv: „Ex sc viva voce concessa et donata fuerunt marmora predicta dictis reverendis fratribus in ornamentum venerande imaginis gloriosissime Virginis Matris Marie“.⁵⁶⁴

Zu den „erbettelten“ Teilen gehören die beiden großen Knabenfiguren, die nach innen zum Marienbild hin ein rot-goldenes Schild mit der Schrift SPQR halten, das Wappen der römischen Kommune. Mit der anderen Hand halten sie mit angewinkeltem Arm hinter ihrem Kopf eine schwere Fruchtgirlande fest, deren Ende in der Mitte des Altarfrieses befestigt ist.

Die Knabenfiguren stammen von dem „ornamento“ der Ehrenstatue Pauls IV. auf dem Kapitol, um das die Franziskaner den Rat der Stadt gebeten haben. Aus dem zeitgenössischen Bericht von Raffaello Borghini geht hervor, daß dieser „ornamento“ aus vier Statuen bestand, die Vincenzo de Rossi und seine Mitarbeiter geschaffen hatten.⁵⁶⁵ Die Papststatue selbst war vom Volk am 19. August 1559 aus Verbitterung gegen den Papst und seine Nepoten

⁵⁶¹ ASC, Camera Capitolina, Credenzzone I, Bd. 37, fol. 157v.

⁵⁶² ASC, Camera Capitolina, Credenzzone I, Bd. 37, fol. 159r; zitiert bei Casimiro 1845, 56.

⁵⁶³ ASC, Camera Capitolina, Credenzzone I, Bd. 37, fol. 163r.

⁵⁶⁴ ASC, Camera Capitolina, Credenzzone I, Bd. 37, fol. 163r.

⁵⁶⁵ Borghini, Nachdruck 1969, 596; Zuschreibung durch Schwager 1973, 89, Anm. 181.

zerstört worden⁵⁶⁶ und ihr „Schmuck“ insofern anderweitig verwendbar.

Bei dem *Marmor material von geringerer Bedeutung* könnte es sich um den hell- und dunkelgrauen Marmor handeln, mit dem das Feld, in das das Marienbild eingelassen ist, verkleidet wurde. Die hellgrauen Marmorplatten, die die Retabelfläche verkleiden sind nicht einheitlich gemustert, hinter dem linken Engel befindet sich eine Platte mit auffallenderer Musterung, was auch darauf hinweist, daß es sich hier um „Reste“ handelt. Der *Antico verde* neben den Schrankenplatten könnte zu diesen Resten gehören und vielleicht auch der Marmor, aus dem die Verkleidung der architektonischen Struktur besteht.

Befestigung der vorgegebenen Teile

Die Anbringungshöhe des Bildes war durch den Tabernakel vorgegeben, der auf dem Hauptaltar stehen sollte. Papst Julius III. hatte ihn der Kirche zum Geschenk gemacht.⁵⁶⁷ Er ist mit seinem Wappen versehen und kann aufgrund einer Zahlungsanweisung in das Jahr 1552 datiert werden.⁵⁶⁸ Der 1,50 m hohe Tabernakel besteht aus Holz; Entwurf und (wahrscheinlich) Bemalung stammen von Girolamo da Carpi, geschnitzt wurde er von Flaminio Bolongier.⁵⁶⁹

Der Altar wirkt in der Vertikale „zusammengestaucht“, da sich die einzelnen Teile überschneiden und so die jeweils darunter liegenden verdecken und in ihrer Lesbarkeit beeinträchtigen: Die Knabenfiguren mit den SPQR-Schilden verdecken mit ihren Köpfen eine Metope des Frieses, die Girlanden verdecken den Bilderrahmen, die Konsolen unter dem Bild befinden sich schon vor der oberen Schrankenplatte.

Die anbetenden Engel scheinen unten abgesägt worden zu sein. Sie sind mit der Hilfe eines Dorns auf kleinen Wolken befestigt, die mit ihrer Rückseite in die Retabelwand eingemauert sind. Die Engel lassen sich deshalb ein wenig um ihre eigene Achse drehen.

Das Girlandenstück auf dem Rücken der Knabenfiguren ist aus einem Stück mit diesen geschaffen und gehört ursprünglich zu ihnen. Dagegen scheint zur Altarmitte hin, wo die Girlande mit breiten Bändern in der mittleren Metope befestigt ist - die von diesen Bändern ganz ausgefüllt wird - nur der Anfang original zu

⁵⁶⁶ Vgl. dazu zum Beispiel Lanciani 1990, Bd. 3, 227-228; Schwager 1973, 89, Anm. 181.

⁵⁶⁷ In der Zahlungsanweisung heißt es: „il quale [den Tabernakel] Sua Beatitudine vuol donar all'aracoeli“ (ASR, Tesoreria segreta 1552, fol. 33v, zitiert bei Pietrangeli 1961, 26, Anm.4).

⁵⁶⁸ Zum Tabernakel vgl. Pietrangeli 1961, der sich auf Alberto Serafini stützt, der in seinem Buch über Girolamo da Carpi (Rom 1915) als erster die Geschichte des Tabernakels rekonstruiert hat.

⁵⁶⁹ Vgl. Pietrangeli 1961, 26-27. Der Tabernakel befindet sich heute im Museo di Roma; eine Abb. auch in den Guide rionali 10.2 (1976), 153; ansonsten bei Pietrangeli 1961.

sein. Beim rechten Knaben kann man in der Höhe des Ellenbogens relativ deutlich einen Knick in der Girlande erkennen. An dieser Stelle beginnt die für den Altar neu angefertigte Anfügung aus denselben Früchten wie das Anfangsstück, in der Mitte der Girlande befindet sich eine große Blume. Auf der linken Seite scheint man gleich am Anfang die Girlande nach unten verbreitert zu haben, was ihr einen durchgehenderen Schwung verleiht.

Die neuen Teile des Altars

Dem Künstler fiel die Aufgabe zu, die architektonische Struktur des Altares zu entwerfen, sie ornamental zu gestalten und über den Ort der vorgegebenen Teile zu entscheiden. Die Entscheidung fiel ähnlich wie in S. Maria del Popolo zugunsten eines freistehenden architektonischen Gehäuses mit Vorder- und Rückseite. Der Altar hat auch hier die Funktion, den neuen Chor zur Kirche hin abzuschließen. Er steht unter dem Triumphbogen und „ragt ikonostaseartig vor dem Chorraum auf“.⁵⁷⁰

Der Aufbau der Vorderseite des Altares ist ungewöhnlich. Sieht man sich die römischen Altäre aus den 1550er bis 1570er Jahren an, fällt auf, daß man fast immer auf die Form der Säulenädikula zurückgreift. Fehlen die Säulen, kann das Altarbild in die Wand eingelassen und nur mit einem einfachen Rahmen versehen sein. Der Rahmen kann auch Karyatiden oder Hermenpilaster zu beiden Seiten des Bildes enthalten, was den Pilastern des Altars von Aracoeli schon näher kommt. Am Altar von S. Maria in Aracoeli, der ja ein freistehendes architektonisches Gehäuse ist, wird die architektonische Struktur durch die Pilaster betont, die ein voll ausgebildetes dorisches, in der Breite der Giebelstümpfe verkröpftes Gebälk tragen, was man an Altären sonst nicht findet ebensowenig wie die Gestaltung der Pilaster. Entsprechungen gibt es sonst eigentlich nur auf dem Gebiet der Entwürfe für Fenster oder Türen bzw. Tore, was auch der Struktur des Altares entspricht, dessen tragende Teile die seitlichen Mauern sind, wogegen die Mitte im unteren Bereich offen ist.

Die Rückseite ist mit einem einfachen, dunkelgrauen Verputz versehen und mit Ausnahme der Eierstableiste unter dem oberen Gebälk sonst nicht verziert. Sie besteht aus den zwei rückwärtigen Teilen der hufeisenförmigen Mauern. Die Mitte wird von einem Altarretabel aus Nußbaumholz eingenommen, der 1625 von Fra Gregorio da Tivoli geschaffen wurde.⁵⁷¹ Da der Hochaltar innen einen Hohlraum hat, sieht man die Rückseite des Altarretabels, wenn man von vorne in den Altaraufbau hineinsieht. Über den Zustand der Rückseite des Hochaltars vor 1625 gibt es keine Informationen, vielleicht war hier einfach nur ein Bild aufgehängt oder es gab schon vorher eine ältere Holzkonstruktion.

⁵⁷⁰ Kummer 1987, 106.

⁵⁷¹ Malmstrom 1973, 92.

Die Rahmung des Bildes

Das Bild selbst befindet sich in einer Ebene hinter der Verkleidung der Retabelfläche. Seitlich neben dem Bild ist der Zwischenraum mit Hinzufügungen (auf Holz aufgeklebtes Papier?) aus späterer Zeit verdeckt.

In der Ebene der Retabelfläche wird das Bild zunächst von einem vergoldeten Holzrahmen umgeben, auf den ein profiliertes und vergoldetes Steinrahmen folgt, der an den rechteckig ausgezogenen Ecken mit je einer kleinen Blume belegt ist.

Oberhalb und seitlich wird der Bilderrahmen mit einer ornamentalen Verzierung abgeschlossen: zwei Voluten, die sich in der Mitte treffen, wo sich seitlich je eine Palmette, oben drei gestielte Früchte befinden. Den Abschluß nach unten hin bilden zwei kleine Konsolen, die den Rahmen des Bildes stützen. Sie enden seitlich in zwei Voluten und überschneiden die Schrankenplatten. Aufgrund ihrer kleinen Maße dienen sie eher als „optische Verschleifung“ denn als wirkliche Stützen. Der Engelkopf unten, dessen Flügel in Voluten übergehen⁵⁷², stammt ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert. Er ist mit den Knabenfiguren vergleichbar, vielleicht handelt es sich auch hier um einen Rest des „ornamento“ der Papststatue. Die Fläche des Retabels ist mit unterschiedlichen hellgrauen Marmorsorten verkleidet, die wahrscheinlich zu dem vom Senat erbetenen „marmo di poco conto“ gehören. Darauf folgt ein 15 cm breiter Rahmen aus dunklerem Marmor, der etwas vor der mit hellem Marmor verkleideten Ebene liegt.

In der nächsten Ebene folgt heller Marmor: Es handelt sich um die Pilaster, deren dorische Kapitelle das Gebälk dieser Ordnung tragen.⁵⁷³ Durch die davorstehenden Knabenfiguren und den ihnen aufgelegten weiteren Pilaster unter dem Podest, auf dem die Knabenfiguren stehen, treten sie architektonisch kaum in Erscheinung. Zudem wird ihre Fläche zum aufgelegten Pilaster hin in der Vertikale auf beiden Seiten durch einen aufgemalten Goldstreifen halbiert, was ihre „Präsenz“ noch einmal verringert. Lediglich im Bereich der Basis können sich die weiter hinten liegenden Pilaster optisch durchsetzen: Sie haben eine attische Basis, der obere Torus ist ohne Unterbrechung über beide Pilaster hinweggeführt. Darunter dagegen ist die Basis in der Breite des aufgelegten zweiten Pilasters unterbrochen und nur durch drei glatte nach unten vorspringende Abstufungen unterteilt. Die nach unten schmaler werdende Pilasterfläche der vorderen Pilaster ist oben durch drei Kugeln und darunter durch drei Kanneluren, die im unteren Drittel gefüllt sind, ornamentiert.

⁵⁷² Vgl. einige Masken an den Kapitellen des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol, deren Haare oder Bartsträhnen in Voluten übergehen (Abb.81).

⁵⁷³ Insgesamt hat der Pilaster eine Tiefe von 17 cm, wobei von der Seite gesehen nur die vorderen 12 cm aus Marmor bestehen, dahinter verputztes Ziegelmauerwerk. Der darauf liegende zweite Pilaster hat lediglich eine Tiefe von 1 cm.

Es gibt bei der zweiten Pilastervorlage kein eindeutig abgegrenztes Kapitell. Als Abdeckplatte, unter der es sich befinden müßte, kann man eigentlich nur die Platte unter den Postamenten ansehen, auf denen die Knabenfiguren stehen. Das Ende des Pilasterschaftes scheint sich über den drei Kugeln zu befinden. Die Zone darüber ist zweideutig: eine vergoldete querrrechteckige Platte, der oben eine Leiste, darunter eine mit Bändern befestigte, in der Mitte geschnürte Schote⁵⁷⁴ aufgelegt ist. Von der Ornamentik her würde man sie am ehesten als Kapitell bezeichnen, doch folgt darüber ein weiterer Abschnitt, deren unterer Rand für eine Deckplatte zu wenig Substanz hat. Die Zone, vor der sich die Maske befindet, liegt weiter hinten und bildet eigentlich ein destabilisierendes - im Sinn von „optisch nicht tragendes“ - Moment unter den Postamenten. Die Stützfunktion des Pilasters wird so regelrecht negiert.⁵⁷⁵ Die Architektur tritt zurück und schiebt die Maske hervor, die durch Vor- und Zurückwölben wie angeklebt der Architektur folgt. Unter der Maske ist eine Leiste angebracht, an der, ungleichmäßig verteilt, fünf Guttiae hängen: an Anfang und Ende der Leiste je eine und mit Abstand drei weitere in der Mitte unter der Maske.⁵⁷⁶

Die Masken stehen in der Tradition Michelangelos, der für die Kapitelle der Pilaster in der Medici-Kapelle (1521-34) in S. Lorenzo Masken von einer vorher nicht dagewesenen dämonischen Expressivität erfindet.⁵⁷⁷ Die Maske auf der linken Seite des Altars

⁵⁷⁴ Den geschnürten Ring am oberen Ende eines nach unten schmaler werdenden Pilasters kann man am Juliusgrabmal sehen, dessen obere Hälfte nach den Projekten für das Juliusgrabmal aus den Jahren 1533/34 in der Zeit vor 1545 von Giacomo del Duca errichtet wurde (Abb. 83). Vgl. Echinger Maurach 1991, 377 und Abb. 50 (Zeichnung von Aristotile da Sangallo in Florenz, Uffizien, Gabinetto delle Stampe e Disegni 1741 A).

⁵⁷⁵ Das gleiche geschieht bei Michelangelo in S. Lorenzo in den *tabernacoli* im *ricetto*: Auch hier ist die Kapitellzone schmaler und liegt in einer tieferen Ebene als die Pilaster. Die Kapitelle hängen am Gebälk des Giebels, das sie eigentlich tragen sollten; nur die Form der Kapitelle ist vorhanden ohne ihre eigentliche Funktion. Außerdem hängen „die Triglyphen der dorischen Ordnung wie Tautropfen unter den Pilastern“ (vgl. Wittkower 1934, 207).

⁵⁷⁶ Diese Leiste bildet optisch eine Art Abschluß. Es könnte sich hier um ein Echo aus der Architektur von Michelangelo handeln: In der Medici-Bibliothek in S. Lorenzo haben die Wandädikulen einen ähnlichen schmälere Zwischenstück unter dem Gesims, das den Architrav des Giebels trägt (bei Wittkower 1934, 207 als Kapitell bezeichnet). Vergleichbar die Pilaster im Obergeschoß auf den Entwurfszeichnungen (z.B. Florenz, Uffizien, Gabinetto delle Stampe e Disegni 5349A) und das Projekt von Dosio für ein Grab für Papst Paul VI. (Zeichnung London, British Museum). Im oberen Stock des Julius-Grabmals in S. Pietro in Vincoli dagegen haben die mit einem Kopf geschmückten Teile die gleiche Breite.

⁵⁷⁷ Die „Ornamentik, mit deren Ausführung vor allem Silvio Cosini, aber auch Francesco da Sangallo und Montorsoli betraut waren, [ist] in jedem Detail von origineller, michelangelesker Erfindung. Hervorzuheben sind in dieser Hinsicht vor allem die von apotropäisch-dämonischer Expressivität erfüllten Masken an den Friesen der beiden mittleren Gesimse, an den Kapitellen der Pilasterpaare und an der Rüstung bzw. an den Helmen der beiden Herzöge.

in S. Maria in Aracoeli hat eine gerunzelte Stirn, tiefe Falten zwischen der Nase und dem offenen Mund und auch neben den Augen, außerdem einen Bart. Die Maske auf der rechten Seite ist von großer Lebendigkeit, sie wirkt eher wie eine Karikatur im Zerrspiegel bzw. durch das „Ankleben“ an die Architektur zusammengestaucht. Sie hat einen Mundwinkel grinsend hochgezogen und den Mund leicht geöffnet, wobei zwei Zähne sichtbar werden. Neben der breiten Nase wölben sich die Wangen vor, auch die Stirn ist vorgewölbt, die im „Speck“ versinkenden Augen scheinen zu blinzeln. Sie trägt einen Reif auf dem Kopf, der vergoldet ist, unter dem Kinn befindet sich ein Band, auf dem drei Kugeln angebracht sind. Die Maske wirkt eher wie ein „scherzo“, nicht dämonisch wie bei Michelangelo und hat vielleicht eine „innere Verwandtschaft“ mit etruskischen Antefixa, die man ja auch auf dem Kapitol gefunden hat.

Der architektonische Aufbau des Altars

Der in der vordersten Ebene aufgelegte Pilaster trägt die Standfläche für die Knabenfiguren. In der Mitte, unter der Knabenfigur, wird die Standfläche des Podestes nach vorne vergrößert und seitlich durch kleinere Voluten abgeschlossen, die in einem Winkel von 90 Grad zu den Voluten des Podestes stehen. Die Standfläche ist mit einem zungenförmigen „Blatt“, dessen Ränder leicht gewellt sind, und auf ihm mit einem weiteren vergoldeten Blatt belegt. Eigentlich zeigt sich hier viel ornamentaler Aufwand für eine Standfläche an einer Stelle, die kaum sichtbar ist. Sie ist wahrscheinlich auch aus bereits vorhandenen Teilen zusammengesetzt, da es auch hinten Voluten gibt, die jetzt keine Funktion mehr haben, und die seitlichen Teile gesondert angesetzt sind.

Die Stümpfe des gesprengten Giebels sind so breit wie die Pilaster auf den Seiten. Die Mitte wirkt nachträglich eingefügt: Zwischen den Teilen des gesprengten Giebels und der Inschriftenplatte befindet sich ein verputztes Stück Wand, das mit einem Band verziert ist, was nachträglich in den engen Raum eingefügt scheint. Dieser Verputz schließt oben nicht mit der Inschriftenplatte ab, sondern die Anschlußstelle scheint nachträglich ausgefüllt worden zu sein, weil sie nicht ganz eben ist. Aus der Entstehungszeit des Altares gibt es zahlreiche Beispiele dafür, daß man die gesprengten Giebelstümpfe allein stehen läßt und in der Mitte durch selbständige Voluten oder eine Art von Postament verbindet, vgl. z. B. in S. Maria in Aracoeli das Fenster des Chores hinter dem

Über die von Leonardo her bekannten bizarren Physiognomien wird dabei im Ausdruck des Unheimlichen und Apotropäischen weit hinausgegangen“ (So zu S. Lorenzo in Florenz: Poeschke, Bd. 2, 1992, 110). Für die im Ausdruck wesentlich ruhigeren Masken des 15. Jahrhunderts vgl. zum Beispiel die Maske am Kapitell des kannelierten Pilasters an Donatello's Cavalcanti-Tabernakel in S. Croce in Florenz.

Altar (1565/68) oder das Grabmal des Marchese von Saluzzo (Dosio 1575) und zahlreiche andere Grabmäler in der Kirche. Die anbetenden Engel auf den Giebelstümpfen und die hölzernen Chorschranken stammen aus der Zeit der Veränderungen von 1691.⁵⁷⁸ In dieser Zeit hat man wahrscheinlich auch den Giebel des Altars verändert: Die Schrift der Inschriftenplatte entspricht den schattierten Buchstaben auf den seitlichen Chorschranken. Auch die Voluten der Basis in der Mitte des Hochaltars entsprechen denen unter den Heiligenbüsten auf den seitlichen Chorschranken. Man könnte sich den ursprünglichen Zustand des Altars mit einem freistehenden volutengerahmten Postament in der Mitte vorstellen, auf dem sich ein Kreuz befunden haben könnte. Das Marienbild galt ja auch als die trauernde Madonna unter dem Kreuz.⁵⁷⁹ Der Architrav ist aus einem Stück gearbeitet und ruht auf den seitlichen Pilastern. Er entspricht der klassischen dorischen Ordnung: Unter den Triglyphen des Frieses befindet sich je eine schmale Leiste, unter der sechs kegelförmige Guttæ hängen. Mitte und Seiten des Frieses sind durch die heruntergezogenen Hängeplatten betont. Die Triglyphen befinden sich am Rand des verkröpften Teils und schließen diesen ab. In der Ecke der Grundebene vor und nach der verkröpften Stelle des Frieses sind sie „geknickt“, eine Rille befindet sich in der Grundebene, die zweite an der Seite des verkröpften Teils. An den Außenseiten endet der Fries auf beiden Seiten mit einer halben leeren Metope.

Die Ornamente der Metopenreliefs

Die Metopen des Frieses sind mit insgesamt acht Reliefs verziert. Von links nach rechts sind zu sehen: Weihrauchschiffchen, Weihrauchfaß, Gefäß mit Henkel für Weihwasser, zwei Schlüssel, Tiara, zwei Weihwasserwedel (Aspergille), zwei Krüge mit Ausgußschnabel ohne Henkel, ein „Teller“⁵⁸⁰.

⁵⁷⁸ Casimiro 1736, 130. Im Auftrag von P. Vincenzo da Bassiano wurden die heiligen Bernardino und Giovanni da Capestrano und die Engel, die den Namen Jesu anbeten, geschaffen.

⁵⁷⁹ Als „ymago beate Virginis...cum lacrimis sicut stetit sub cruce“ wurde das Bild schon in einem Pilgerführer aus dem Jahr 1375 bezeichnet (BAV, Vat. lat. 4265; veröff. Parthey 1869, 56). Auch die späteren Guide nehmen diese Information auf (vgl. Indulgentiae 1489, 1509 und 1513; Cose Meravigliose 1544; Palladio, Hg. 2000, 51; Fra Santi 1588, 51). Die Überlieferung, daß Engel bei der Pestprozession Papst Gregors des Großen das Regina Caeli gesungen hätten, reicht ebenfalls in das 14. Jahrhundert zurück (München, BStB, Clm 14630, fol. 10; veröff. Hülsen 1975, 149).

⁵⁸⁰ Der Teller scheint vier „Henkel“ zu haben? Die zu den Meßkännchen gehörende Schüssel ist meistens oval. Bei einem runden „Teller“ könnte es sich entweder um eine Patene oder ein liturgisches Waschbecken handeln. Die vier „Henkel“ verweisen auf eine weitere Möglichkeit: Es könnte eine Paxtafel sein, die man als Mittel zur Erteilung des Friedenskusses benutzte (vgl. Braun 1930, 557-572). Der bei Braun erwähnte dritte Typus ist „medaillonartig, in der Regel rund“. Gehalten wurde er entweder mit einer Handhabe auf der Rückseite oder mittels eines Fußes. Die Paxtafel war mit

Inhaltlich kann man eine symmetrische Anordnung erkennen: In der Mitte die Hinweise auf die päpstliche Autorität (2 Schlüssel, Tiara); links und rechts umgeben von Gegenständen zur Verwendung von Weihwasser (Gefäß mit Henkel für Weihwasser und 2 Aspergille); am linken Rand Gegenstände für den Weihrauch und rechts für Wasser und Wein in der Messe (Meßkännchen und „Teller“ - oder eine Paxtafel). Es sind die gleichen Ornamente, die von Bramante am *Tempietto* bei S. Pietro in Vincoli und am *Tegurio* im Petersdom verwendet wurden.⁵⁸¹

Das Kranzgesims ist ebenfalls verkröpft und tritt in der Mitte zurück, hier sind die Hängeplatten über den Metopen glatt, unverziert, während die Hängeplatten in der Mitte und an den verkröpften Seiten heruntergezogen und mit je zwei „Blättern“, unten mit den drei für die dorische Ordnung typischen Knospenformen belegt sind.

2.4 Der Künstler: Giacomo della Porta?

Der Altar zeigt einen michelangelischen Erfindungsreichtum. Auch nach dem Tridentinum verzichtet der Künstler des Hochaltars nicht auf die zeitgenössischen Schmuckformen. Die Masken z. B. könnte man als „unchristlich“ ablehnen. Es ist die qualitätvolle, originelle Handschrift eines Michelangelo-Nachfolgers erkennbar.

Michelangelo selbst arbeitete in der Entstehungszeit des Altares am Kapitol. Sein Projekt für den Konservatorenpalast, dessen Ausführung von Papst Pius IV. gefördert wurde⁵⁸², scheint aus den 1560er Jahren zu stammen.⁵⁸³ Michelangelo war bis zu seinem Tod am 18.2.1564 der „architetto del popolo romano“; seit 1562 führte Guidetto Guidetti im Dienst des SPQR die Anordnungen Michelangelos aus.⁵⁸⁴

einem Bild geschmückt (meist ein Kreuz, es konnte aber auch Maria als Mater Dolorosa sein). Meist war ihr Rahmen reich verziert, bei den vier „Henkeln“ würde es sich dann um Medaillons handeln, die als Verzierung in den Rahmen eingelassen sind.

⁵⁸¹ Am *Tempietto* gibt es noch weitere Symbole, dagegen fehlen dort die Tiara und das Weihwassergefäß. Zur Interpretation der Symbolik am *Tempietto* vgl. Bruschi 1969, 475-480. Er sieht die „navicella“ für den Weihrauch als eine Anspielung auf die „navicella“ des heiligen Petrus, das heißt als Symbol für die Kirche, das Schiff Petri. Dieselben Symbole verwendete auch Andrea Palladio in den Metopenreliefs an seinem zwischen 1553 und 1556 entstandenen Ziborium in der *Corsia* des Krankenhauses von S. Spirito in Sassia (vgl. Bruschi 2000, 66-67 und Colonna 2000).

⁵⁸² Vasari 1568, Hg. Barocchi 1962, Bd. 1, 124: „il popolo romano col favore di quel papa“. Derselbe Papst regte ja auch die Umgestaltung der Kirche an.

⁵⁸³ Brancia di Apricena 1997/98, 457. Die Autorin analysiert den Text von Vasari zum Kapitol und kommt im Vergleich der beiden Ausgaben (1555 und 1568; Hg. Barocchi, 1962, Bd. 1, 124) zu dem Ergebnis, daß der Konservatorenpalast in den 60er Jahren gerade in Arbeit war.

⁵⁸⁴ Kempfer 1997, 50; vgl. den Entwurf für den Platz und die Treppe des Senatorenpalastes.

Vasari schreibt zum Konservatorenpalast: „Michelangelo fece un bellissimo disegno molto ricco“ und „attorno sono vari ornamenti di porte e di finestre“.⁵⁸⁵ Vielleicht bildete solch ein Entwurf für ein Fenster oder eine Tür auch den Ausgangspunkt für den Hochaltar in S. Maria in Aracoeli? Die Türen des später unter der Aufsicht von Giacomo della Porta ausgeführten Konservatorenpalastes haben Ähnlichkeit mit den *tabernacoli* aus dem Empfangsraum der Medici-Bibliothek in S. Lorenzo (Florenz) und sind in Einzelheiten dem Altar ebenso verwandt wie die aus derselben Zeit stammenden Entwürfe Michelangelos für die Porta Pia.⁵⁸⁶

Die Gestaltung der Pilaster hat eine auffällige Besonderheit, die man meines Wissens in Rom sonst nur noch an einer weiteren Stelle findet. Die beiden voreinander angeordneten Pilaster haben als Stütze für unterschiedliche Dinge zu fungieren: Der vorne liegende Pilaster stützt das Podest mit den Knabenfiguren, der weiter hinten liegende das Gebälk. Das erinnert an verkröpfte Pilaster, deren mittlerer Teil zum Beispiel einen Bogen trägt, während die seitlichen Teile auf ein Kreuzgewölbe hin ausgerichtet sind. Oder: Der mittlere Teil des Pilasters trägt die Verkröpfung eines Gebälks, der seitliche befindet sich unter dem Gebälk in einer weiter zurückliegenden Ebene. Sieht man sich in diesen Fällen die Basis der Pilaster an, ist sie entweder in allen Teilen gleich gestaltet (vgl. attische Basis) oder allein der mittlere Pilasterteil ist entsprechend seiner von der Vorderansicht her wichtigeren, tragenden Funktion mit einer Basis versehen. Das weiter hinten liegende Pilasterstück hat keine Basis, sondern bleibt glatt, meist haben beide nur den oberen Torus gemeinsam.

Der Hochaltar von S. Maria in Aracoeli zeigt die Umkehrung dieses Motivs: Der weiter hinten liegende Pilaster ist mit einer attischen Basis versehen, die von dem aufgelegten Pilaster, der keine Basis hat, sondern glatt ist, nur mit drei leichten Abstufungen im gleichen Rhythmus wie die Basis an den Seiten „durchstoßen“ wird. Dieses Motiv findet sich in Rom sonst nur noch an der Fassade des Oratorio del Crocefisso, deren Entwurf von Giacomo della Porta stammt und in die Jahre 1561-63 datiert wird.⁵⁸⁷ Dort haben die dorischen Pilaster den gleichen Aufbau. An der Oratoriumsfassade sind beide Pilaster gleich hoch, der vordere stützt eine leichte

⁵⁸⁵ Vasari 1568, Hg. Barocchi, 1962, Bd. 1, 124.

⁵⁸⁶ Vgl. z. B. die Zeichnung in Windsor, Royal Library, 12769v, Abb. 528 in Wittkower 1934 (dazu der Text S. 365 „flanked by fluted pilasters surmounted by fantastic structures masquerating as capitals and impost blocks“).

⁵⁸⁷ Vgl. dazu Henneberg 1970, 161-164. Ein weiteres, aber nicht ausgeführtes Beispiel in einer Dosio zugeschriebenen Zeichnung (London, British Museum), bei der aber zudem die seitlichen Pilasterstücke auf die Rahmung einer Nische bezogen sind (vgl. Abb. 11 in Valone 1977).

Verkröpfung des Fassadengesimses und ist unten ganz glatt, ohne Basis heruntergeführt.⁵⁸⁸

Es gibt weitere Gemeinsamkeiten, die im einzelnen nicht so spezifisch sind, aber alle zusammen vielleicht ein Argument bilden, den Altar mit della Porta in Verbindung zu bringen: Masken, die vor der Architektur „angeklebt“ sind (Bogenmitte); drei Kugeln und Kanneluren darunter, breite geknitterte Bänder, Girlanden, die in der Mitte eine Blume tragen und sonst aus Früchten bestehen; die an „unkanonischer“ Stelle angeklebten Guttæ (obere Ordnung); unter der Inschrifttafel zwei Voluten, die eine Palmette rahmen. Der Rahmen des Bildes auf dem Hauptaltar entspricht der Rahmung des Fensters in der Fassade von S. Caterina della Rota, deren Schmuckelemente wahrscheinlich auf della Porta zurückgehen.⁵⁸⁹

In der Zeit um 1564 begann della Porta mit dem Bau der Cappella Massimi im Lateran, wo die dorische Ordnung für die Raumgestaltung verwendet wird, aber nicht am Altar. Das belegt zumindest das Interesse della Portas für die Verwendung der dorischen Ordnung in einem sakralen Innenraum. An Altären tritt diese Ordnung selten voll ausgebildet auf.⁵⁹⁰

Der Name della Portas taucht in den Rechnungsbüchern zum Senatorenpalast zum ersten Mal am 1. Februar 1563 auf.⁵⁹¹ Das erste Gesuch der Franziskaner wurde im Oktober 1563 eingereicht, in dieser Zeit könnte auch der Altar entworfen worden sein: Vielleicht hat der Senat nicht nur die erbetenen Teile bewilligt, sondern auch den jungen, am Senatorenpalast tätigen Architekten aufgefördert, einen Altar zu entwerfen.⁵⁹²

⁵⁸⁸ Das verleiht dem Motiv eine größere Entschiedenheit, während am Hochaltar in Aracoeli der mittlere Teil durch die leichten Abstufungen von einer gewissen Unruhe gekennzeichnet bleibt.

⁵⁸⁹ So Henneberg 1970, 167.

⁵⁹⁰ Römische Beispiele finden sich in der Kapelle der Verkündigung in S. Maria dell'Orto (1550er) und in der Cappella Theodoli in S. Maria del Popolo (1570er Jahre). Vgl. außerdem das Ziborium von Andrea Palladio im Krankenhaus S. Spirito in Sassia. Ein nicht ausgeführtes Beispiel: das Holzmodell für den Außenbau von St. Peter von Antonio da Sangallo d.J. und Antonio Labacco, das in der Fabbrica di San Pietro aufbewahrt wird.

⁵⁹¹ Henneberg 1970, 167, Anm. 97.

⁵⁹² Della Porta wurde 1532/33 in Genua geboren (Schwager 1975, 116) und war demnach 1563 30 Jahre alt. Anna Bedon schreibt unter dem Stichwort „Della Porta, Giacomo“ im DBI, Bd. 37, 1989, 161: „Nel 1563 cominciò i restauri e la trasformazione della chiesa di S. Maria in Aracoeli [...]. Nel 1563 ricostruì l'altare maggiore e nel 1564 aggiunse il nuovo choro per i monaci“. Das würde die hier vorgelegte stilistische Analyse bestätigen. Sie zieht diesen Schluß, weil bei den Zahlungen, die sie für in den 1580er Jahren durchgeführte Arbeiten am Altar (Vergoldung) gefunden hat, immer der Architekt des römischen Volkes auftaucht, der die Arbeiten in der Kirche leitet. Ich danke Prof. Bedon für die freundliche Auskunft. Giacomo della Porta hatte das Amt des Architetto del Popolo Romano zwischen 1564 und 1591 inne (Kempfer 1997, 62). Bei Casimiro 1736 ist von Giacomo della Porta im Zusammenhang mit dem Hauptaltar an keiner Stelle die Rede (wie fälschlich im DBI angegeben).

2.4 Die Ikonographie des Altars

In der Ikonographie des Altares sind der Papst und der Senat durch Wappen oder Symbole vertreten. Die Franziskaner erscheinen nicht. Sie sind aber anscheinend diejenigen, die den Altar „organisiert“ bzw. in Auftrag gegeben haben.

Für die anderen in der zweiten Hälfte des Cinquecento errichteten Kapellen und den gleichzeitig errichteten Chor in S. Maria in Aracoeli finden sich finanzkräftige Auftraggeber.⁵⁹³ Für den Altar scheinen die Franziskaner selbst Verantwortung tragen zu wollen, auch wenn sie vom Senat unterstützt werden.⁵⁹⁴ Vielleicht hielten sie sich an den Auftrag Papst Sixtus IV., der 1479 den Franziskanern „omnis cura et custodia dictae imaginis et ornamentarum eius“ übertragen hatte.⁵⁹⁵ In der gleichen Bulle wird ihnen auch das Recht zugesprochen, „locum, in quo conservatur, claudendi et aperiendi“⁵⁹⁶: Das Bild scheint von den Knabenfiguren mit den SPQR-Schilden im Auftrag der Kommune bewacht zu werden, den „Schlüssel“ für das Bild haben allerdings die Franziskaner, außerdem weisen die Schlüssel des Papstes im Fries auf dessen Vollmacht hin. Hier erscheinen alle drei Institutionen in einer nicht auseinander zu dividierenden Einheit: Die Franziskaner lassen im Auftrag des Papstes die Knabenfiguren mit den SPQR-Wappen anbringen – ein indirekter Auftrag des Papstes, der die Umgestaltung der Kirche angemahnt hatte. Von der Architektur her erinnert der untere Teil des Altares an den Konservatorenpalast, der obere dagegen an den *tegurio* im Petersdom. Der festliche Schmuck der Girlanden und die Engel neben dem Bild erinnern an die übernatürliche Sphäre: Auf dieser Ebene ist die Einheit der verschiedenen Institutionen angesiedelt, während es sonst auch zu mehr oder weniger heftigen „Diskussionen“ kommen konnte. Die „Zusammenarbeit“ auf künstlerischer Ebene wurde weitergeführt: Sieben Jahre später traten die Kommune und Papst Gregor XIII. gemeinsam als Auftraggeber für die Holzdecke auf, die zur Erinnerung an den auf dem Kapitol in der Kirche S. Maria in Aracoeli gefeierten Sieg in der Seeschlacht von Lepanto 1571 gestiftete wurde.⁵⁹⁷

⁵⁹³ Vgl. die Zusammenfassung bei Heideman 1982, 137. Stifter des Chores waren Mitglieder der Familie Margani, die in der Kirche schon eine Familienkapelle besaßen, die Stifter anderer Kapellen des 16. Jahrhunderts stammen aus den Familien Armentieri, Delfini, Mattei, Orsini, Paluzzi degli Albertoni, Serlupi, della Valle.

⁵⁹⁴ Laut Casimiro 1845, 56-57 stiftete der „popolo romano 40 scudi“, damit der Altar vollendet werden konnte und ließ außerdem die Engel und anderen „ornamenti“ vergolden.

⁵⁹⁵ Bullarium Franciscanum, Hg. 1949, 622, Nr. 1229: Bulle *Regularem vitam professis* vom 5.10.1479.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Vgl. Casimiro 1845, 58-59 und Lanciani 1990, Bd. 4, 100-101.

2.6 Die Altarumgebung

Balustrade

Der Altarraum wurde ursprünglich durch eine Balustrade abgegrenzt, deren Baluster aus Messing waren. Im Normalfall bestanden die Baluster aus Marmor. Die Verwendung von Messing ist ungewöhnlich, in Rom findet man dies noch bei der Balustrade vor der Cappella Sabbatini in S. Maria ai Monti und in San Prassede, dort ebenfalls als Abgrenzung des Chorraumes. In S. Prassede stammt sie auch aus dem gleichen Zeitraum wie in S. Maria in Aracoeli. In dieser Zeit war Carlo Borromeo Titelnkardinal von S. Prassede (1564-1565).

Der Umbau des Presbyteriums in S. Prassede entsprach den Anweisungen, die Borromeo später (1577 veröffentlicht) in seinen *Instructiones* gab.⁵⁹⁸ In S. Maria in Aracoeli hielt man sich an diese Forderungen, die auf das Tridentinum zurückgehen. Die Verwendung von Messing für die Baluster zeigt eine besondere Nähe zu S. Prassede, was auf den Titelnkardinal Dolera verweisen könnte, der am Tridentinum teilgenommen hat und Borromeo nahe stand.

In S. Maria in Aracoeli wurde die Balustrade schon 1590 (warum?) durch die noch heute vorhandene ersetzt, die alte wurde nach Caprarola in die Kirche S. Maria della Consolazione gebracht.

Pergamentblatt

Gleichzeitig mit dem Hauptaltar wurde auch ein neues Pergamentblatt, das die Geschichte des Bildes erzählte, angefertigt und öffentlich aufgehängt. Ein gewisser „Franciscus de Mena lusitanus“ gab an, den Text am 10. November 1562 von einer älteren Tafel *abgeschrieben* und *umgestaltet* („reformavit“) zu haben.⁵⁹⁹

Die Freskierung des Chores

Der Chor wurde in den Jahren 1565 bis 1568 freskiert. Der Vertrag zwischen der Stifterin Flaminia Margani und dem Künstler Niccolò Martinelli da Pesaro, genannt il Trometta, der auch die Stuckdekoration entworfen und ausgeführt hat, ist auf den 30. Januar 1565 datiert.⁶⁰⁰ Der Inschrift nach war die Arbeit 1568

⁵⁹⁸ Zu S. Prassede vgl. Caperna 1993.

⁵⁹⁹ Der Text des Pergamentblattes von 1562 stützt sich auf einen wahrscheinlich in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts angefertigten Text (vgl. Wolf 1990, 230-234). Der Text des 16. Jahrhunderts ist gedruckt bei Casimiro 1845, 212-213, der Text des 15. Jahrhunderts aus BAV, Vat.lat.3921, fol. 85v ist abgedruckt bei Wolf 1990, 335. Es gibt lediglich kleinere Änderungen (Plural statt Singular, etc.), außerdem wurde 1562 am Schluß ein Hinweis auf die Skulptur des Engels auf der Engelsburg hinzugefügt.

⁶⁰⁰ Kummer 1987, 107 nach Casimiro 1845, 224.

vollendet.⁶⁰¹ Das Thema der Ausmalung ist die Augustusvision: *Er sah die strahlende Jungfrau über einem Altar am Himmel stehen, das Christuskind in den Armen haltend* (nach Jacopo da Voragine: „*circulus aureus apparuit circa solem et in medio circuli virgo pulcherrima*“). Diese Darstellung im Oval in der Mitte der Decke wird umgeben von Szenen aus dem Marienleben (Geburt Mariae, Tempelgang), der Geburt Christi und der Darstellung im Tempel. Dazu kommen zwei Szenen aus der Legende (Vision von Kaiser Augustus und Opfer auf dem Altar „*primogenito filio Dei*“), schließlich die vier Evangelisten, Franziskanerheilige und zwei Darstellungen der Stifter. Um den neuen Chor zu bauen, wurde 1565 das Fresko Cavallinis zerstört, das Augustus und die Sibylle mit der Erscheinung zeigten.⁶⁰² Der Chor von S. Maria in Aracoeli ist „die erste römische Kapellenausstickierung und -ausmalung wahrhaft monumentalen Zuschnitts [...], nicht die erste ihrer Art in Rom, aber die erste dieser Abmessungen; [...] alle anderen römischen Chordekorationen sind erst Jahrzehnte später, am Ende des Cinquecento, entstanden“.⁶⁰³ Die Ikonographie der Ausmalung bezieht sich nicht auf das Bild, sondern auf dessen Prototyp, die Gottesmutter Maria und die besonderen Ereignisse am Ort der späteren Kirche.⁶⁰⁴

Eine Beziehung kann man in der Darstellung des Evangelisten Lukas links über dem Hochaltar erkennen. Das Bild auf dem Altar wurde ja als Lukasbild angesehen und Lukas wird hier auch mit einem Marienbild in Verbindung gebracht. Allerdings ist er nicht wie sonst im Begriff das Bild zu malen, sondern ein Engel hinter ihm scheint es herbeizutragen.⁶⁰⁵ Der Evangelist selbst ist mit Schreiben beschäftigt. Es handelt sich um ein Bild Mariens mit dem Kind, während das Hochaltarbild Maria als Advokata alleine zeigt. Im Stuck und den Fresken, die die Rahmung für die Bilder abgeben, zeigt sich eine Verwandtschaft zur Gestaltung des Altars, die aber nicht über die allgemeine Charakterisierung als „später römischer Manierismus“ hinausgeht.

⁶⁰¹ Kummer 1987, 107.

⁶⁰² Vgl. Tomei 1982.

⁶⁰³ Kummer 1987, 100-101.

⁶⁰⁴ Die Darstellung der Gregorprozession am rechten Pfeiler vor der Vierung stammt erst aus der Zeit um 1600.

⁶⁰⁵ Zwei Indizien, nämlich der Stil des Bildes und die Tatsache, daß die darunter gemalte Architektur durchscheint, könnten darauf hinweisen, daß es eine spätere Zutat ist? Trometta signiert seine Fresken im Bild des Evangelisten Markus, er benutzt die Gelegenheit nicht, sich mit dem Madonnenmaler Lukas zu identifizieren.

3 Die Cappella Gregoriana im Petersdom

Die Vollendung der *Cappella Gregoriana* bedeutete für die „Auferstehung“ der Hauptkirche der Christenheit den ersten Schritt, das heißt sie war die erste Kapelle des neuen Petersdoms, die, auch was die Dekoration betrifft, fertiggestellt wurde.⁶⁰⁶ Der Altar der *Madonna del Soccorso* war der erste Altar des Neubaus. Der Gegensatz zur „Baustelle“ ließ die Kapelle damals herausgehobener als heute erscheinen, wo auch die anderen Teile des Petersdoms mit Marmor verkleidet sind. Die „Gregoriana“ bildete das Modell für diese Art der Ausstattung.

Einerseits handelt es sich bei der nordöstlichen Nebenkapelle um eine selbständige architektonische Einheit: ein überkuppelter, quadratischer Raum von 18x18m Größe und 70 m Höhe⁶⁰⁷, andererseits gehören nach Westen (nördliche Tribuna) und Süden (Langhaus) hin noch die sogenannten „Navi piccole“ oder „kleinen Schiffe“ dazu, wie die Durchgänge zwischen den Nebenkuppelräumen genannt werden. Hier befanden sich zwei weitere Altäre und eine Orgel. Der Raum gehört zum „System der kleinen Schiffe“, die „den kreuzförmigen Hauptraum Michelangelos im Quadrat“⁶⁰⁸ umgeben, er war durch Gitter⁶⁰⁹ abgetrennt. Durch vier von Papst Gregor XIII. eingerichtete Priesterstellen, ebenfalls von ihm gestiftete Paramente und liturgische Geräte und eine eigene Orgel bildete die *Cappella Gregoriana* auch vom liturgischen Dienst her gesehen eine abgesonderte Einheit.⁶¹⁰

3.1 Erste Schriftquellen zum Bild in der Kapelle

Bei den ersten Quellen, die das Bild der *Madonna del Soccorso* in Zusammenhang mit der *Cappella Gregoriana* bringen, handelt es sich um päpstliche Dokumente. Papst Gregor XIII. verlieh am 12. Februar 1578 durch ein Breve denjenigen einen vollkommenen Ablass, die an der Prozession zur Übertragung des Bildes

⁶⁰⁶ Die Baugeschichte verlief nach Bellini 1999-2002, 333-335, der sich auf eigene Quellenforschungen im AFSP stützt, folgendermaßen: 1571/72 bis 1573 entstand unter der Leitung von Vignola die architektonische Struktur (1571 wurden die Grundmauern gesetzt und ab April 1572 das aufgehende Mauerwerk hochgezogen). Am 12. Mai 1574 wird zum ersten Mal Giacomo della Porta erwähnt (AFSP, Arm.16 A 158, fol. 49; vgl. Bellini 1999-2002, 334, Anm. 17), der die Arbeiten für die Ausstattung der Kapelle leitete. Sie wurde im Zeitraum März 1578-1580 vollendet. Die Kuppellaterne wurde erst im November 1584 fertiggestellt (Bellini 1999-2002, 342; zur Baugeschichte vgl. auch die Literaturangaben in: Bellini 1999-2002, 343, Anm.1).

⁶⁰⁷ Ostrow 2000, 666.

⁶⁰⁸ Kummer 1987, 262.

⁶⁰⁹ „sacellum meridie, & occidente cancelli ferrei praecludunt, ad quod tribus ostijs aditus patet: ferrum vero in regulas formatum supra eadem ostia atq' infra, a lateribus reticula“ (Valentino 1583, 8).

⁶¹⁰ Vgl. Ciappi 1596, 6: „la quale per se stessa rappresenta una grande, & ben compita Chiesa“.

teilnahmen oder an diesem Tag die Kapelle aufsuchten und in bestimmten Anliegen beteten - für die Einheit der italienischen Fürsten, die Ausrottung der Häresien und die Verherrlichung der Kirche. In dem Breve heißt es: „Cum imaginem gloriosissima Virginis Mariae de Succursu nuncupat, quae in Basilica Sancti Petri de Urbe posita est, ad Capellam nostram Gregorianam transferri, & ut id majori cum veneratione fiat, Processionem celebrari ordinauerimus“.⁶¹¹ Das Breve zur Translatio ist am 12. Februar ausgestellt worden: Nach dem alten Kalender war das ein Mittwoch, d. h. das Bild wäre am darauffolgenden 16. Februar, Sonntag, übertragen worden?⁶¹²

Über das Bild wird nur gesagt, daß es sich in der Basilika befindet, besondere Wunder oder seine Geschichte werden nicht erwähnt. Der Name des Bildes *Madonna del Soccorso* (Muttergottes von der Hilfe) deutet auf eine besondere Verehrung hin: Maria hat sich durch dieses Bild in besonderer Weise als *Helferin* erwiesen. Zwei Jahre später wird das Bild in einer Bulle als „devotissima“ bezeichnet.⁶¹³

Bei weiteren päpstlichen Dokumenten handelt es sich um Ablassverleihungen zugunsten eines Besuches in der Kapelle. In ihnen äußert sich der Papst zu seiner Kapelle. Im Motu proprio vom 13. Juni 1580 bezeichnet er die Kapelle als *aufwendiges* („sumptuosus“) und *hervorragendes* („insignis“) *Kunstwerk*⁶¹⁴. In der Bulle vom 25. Mai 1580 weist er auf den *allergrößten Eifer* und die *Devotion* hin, mit der er für die Ausschmückung der Kapelle Sorge getragen hat - „summo studio, & devotionis affectu exornari

⁶¹¹ Gedruckt in: Collectionis, Bd. 3, 1752, 113.

⁶¹² Nach dem neuen Kalender, der aber erst 1582 eingeführt wurde, war der Tag der Ausstellung ein Sonntag, d. h. das Breve wäre erst am selben Tag veröffentlicht worden? Nach der Anm. in den Collectionis war der Tag ein Samstag. Die Berichte von der Übertragung datieren die Translatio auf den 12. Februar wie das Breve.

⁶¹³ Vgl. die Bulle vom 25. Mai 1580, gedruckt in: Collectionis, Bd. 3, 1752, 134. Mit dieser Bulle verleiht der Papst einen vollkommenen Ablass für den Besuch der Kapelle am Fest der Aufnahme Mariens in den Himmel und an drei Heiligenfesten (Gregor von Nazianz, Hieronymus, Basilius - denen die drei Altäre geweiht sind), außerdem am Fest des Apostels Barnabas, weil dies am 11. Juni gefeiert wurde, dem Tag, der damals für die Prozession der Reliquientranslation des hl. Gregor von Nazianz vorgesehen war. Anmerkung zum Text der Bulle: Er entspricht im großen und ganzen der bei Montenovesi 1926, 252-254 abgedruckten Bulle von Papst Bonifatius IX. (15. März 1400) für einen Marienaltar in S. Maria Nuova, die ebenfalls mit den Worten *Dum precelsa meritorum* beginnt. Die Titel, die Maria am Anfang gegeben werden, sind gleich. Die Bulle von 1580 hat statt „ecclesias et alia pia loca in honorem sui nominis dedicata“ nur „loca praecipue ad sui nominis laudem, & etiam ad Dei Sanctorum honorem dedicata“, was besser zur *Cappella Gregoriana* paßt. Das heißt, ein altes Textformular wird für einen anderen Ort wiederverwendet.

⁶¹⁴ „Perducto jam ad culmen, Dei Gratia, opere Cappellae, quam in Basilica Principis Apostolorum de Urbe sumptuose atque insigni artificio ad Dei gloriae laudem extruximus“; gedruckt in: Collectionis, Bd. 3, 1752, 135.

[...] curavimus“.⁶¹⁵ Fortunio Lelio fand 1585 in seiner Schrift über die Übertragung der Gebeine des heiligen Gregor von Nazianz folgende Worte: „che l’ha fatta maravigliosa à tutti, poiche l’edificio di quella, è veramente cosa non più da / gli occhi nostri vista, nè dall’orecchie udita; posciache ivi certamente si scorge quanto habbia potuto, e la Natura, e l’arte [...] halla ornata poi di bellissimoi marmi, e mischi, dove par che la Natura habbia scherzato, tanta vaghezza porgono à riguardanti [...] & in somma di tutti quelli ornamenti, che si doveano da un Papa alla Madonna Santissima, & à S. Gregorio Nazianzeno“.⁶¹⁶

3.2 Ausgewertete Quellen

Die Kapelle wurde vor allem zu Beginn der 1580er Jahre in Poesie und Prosa gefeiert.⁶¹⁷ Die Texte ermöglichen es, sich ein Bild von dem Eindruck der Kapelle auf die Zeitgenossen zu machen und sie erwähnen auch einige Details, die heute nicht mehr vorhanden sind. Die Kapelle ist außerdem in zwei Stichen überliefert: Der Stich von Cesare Domenichi in der Pariser Bibliothèque Nationale de France zeigt wahrscheinlich das Holzmodell, mit dem della Porta sein Projekt vorgestellt hat.⁶¹⁸ Man müßte das Holzmodell vor März 1578 datieren, denn zu diesem Zeitpunkt entstand die Idee, die Reliquien des heiligen Gregor von Nazianz in die Cappella Gregoriana zu übertragen. Im Stich wird aber in der Inschrift im Auszug des Altars nur das Marienpatrozinium erwähnt. Ansonsten entspricht der Stich dem ausgeführten Altar. Die Unterschrift datiert den Stich in das Jahr 1580: Die Kapelle wird della Porta zugeschrieben, es wird auf die beratende Funktion („consilio“) des

⁶¹⁵ Gedruckt in: *Collectionis*, Bd. 3, 1752, 134. Ein bei Pastor Bd. 9, 1958¹¹, 796, Anm.3 veröffentlichter *Avviso* (BAV, Urb. lat. 1048, 21: *Avviso di Roma* vom 17. Februar 1580) weist darauf hin, daß der Papst beinahe täglich seine Kapelle besuchte, die zu diesem Zeitpunkt fast fertig war und außerdem als „oltre modo bella“ beschrieben wurde.

⁶¹⁶ Lelio 1585, fol. 6v-7r.

⁶¹⁷ Es handelt sich um drei gedruckte Texte und ein Manuskript: Über die Kapelle schreiben Lorenzo Frizolius 1582 und Ascanio Valentino 1583. Hinzu kommen noch zwei Texte über die Translation der Gebeine des heiligen Gregor von Nazianz, die auch die Kapelle beschreiben: Fortunio Lelio, dessen Schrift 1585 im Druck herauskam (fol. 4rv und 6v zur Kapelle), und das von Torello verfaßte, nicht datierte Manuskript vom Ende des 16. Jahrhunderts (*Bibliotheca Alessandrina*, Cod. 150), darin fol. 36r-39r: *Descrizione della Cappella Gregoriana nella basilica Vaticana*. Pastor, Bd. 9, 1958¹¹, 799, Anm. 5 erwähnt noch das Manuskript eines Giacomo Romano in der *Biblioteca Casanatense*: Bei Giacomo Romano handelt es sich allerdings nur um den Schreiber, der den schon erwähnten, von Valentino verfaßten Text abgeschrieben hat. Das Gedicht in Vat. lat. 7192, fol. 251r-251v gibt keine konkreten Anhaltspunkte zum Aussehen der Kapelle. Ein literarisches Vorbild für die Beschreibung, die bildreich die Marmorsorten mit Naturerscheinungen (Himmel, Erde, Meer) vergleicht, ist die von Paulus Silenzianus, einem Beamten am Hof von Kaiser Justinian, verfaßte Beschreibung der Hagia Sophia (zit. in Verdon 2001, 69).

⁶¹⁸ Bellini 1999-2002, 336 (BNF, Vb 78, fol. P.70).

Tommaso de' Cavalieri hingewiesen und als „praefectus dicti sacelli“ Monsignore Lodovico Bianchetti erwähnt, dem der Stich auch gewidmet ist.⁶¹⁹ Bianchetti hatte im Auftrag des Papstes die Aufsicht über den Kapellenbau inne. Darauf weist auch Torello hin, der der Meinung ist, daß die schnelle Vollendung der Kapelle der „diligenza e solectudine del suo tanto amorevole Servitore Mons.e B.mo Ludovico Bianchetto“⁶²⁰ zu verdanken war. Der zweite Stich stammt aus der Serie der sieben Hauptkirchen Roms, die um 1618 entstand und mehrmals neu aufgelegt wurde.⁶²¹ Er zeigt nur den Teil innerhalb des Ohrenrahmens und ist insofern interessant, als er den Sternenbehang zeigt, der in mehreren Schriftquellen erwähnt wird.⁶²²

3.3 Die Übertragung des Bildes

Die Übertragung des Bildes fand am ersten Fastensonntag des Jahres 1578 statt, „due giorni avanti fu staccata dalla parete, e posta sopra certi legni in modo che si potesse trasportare con bellissimo apparecchio“.⁶²³ Am Sonntag schließlich wurde das Fresko übertragen, „trasportata sopra una bara parata di drappi d'oro solennemente con tutto il clero della Chiesa et compagnie di borgo dove intervennero anco molti Ill.mi et B.mi Car.li et [Monsignore ? - unleserlich] Farnese Arciprete di S. P. et altri vescovi et prelati“.⁶²⁴ Die Translatio fand nach dem Gebet der Vesper statt. Alfarano beschreibt die grandiose Musik und den großen Menschenaufzug.⁶²⁵ Über den Zustand der Cappella Gregoriana sagt er: „quella Cappella tutta era parata di panni doro / dalle cornice d'alto sino alla terra ed un belliss. altare ed sei candilieri d'argento con le facole accese et la croce in mezo simili et con piu che 20 lampade che pendeivano in mezo alla cappella che metteva nelli cori degli homini grand.ma devotione. Finalmente fu posta in un palco in mezo de detta cappella dove da tanto il populo fu venerata [...] La notte seguente poi fu posta su l'altare

⁶¹⁹ Vgl. Bellini 1999-2002, 336 und 345, Anm. 48; die Schrift ist in seiner Abb. 4 nicht lesbar. Ich danke ihm für die Zusendung des Textes.

⁶²⁰ Torello, 38r-38v.

⁶²¹ Der Zeichner ist Giovanni Maggi, herausgegeben wurde der Stich bei Matthäus Greuter.

⁶²² Vgl. unten S. 153. Auf dem Stich ist auch ein großer Tabernakel auf dem Altar zu sehen, der in den Beschreibungen der 1580er Jahre nicht erwähnt wird, von daher ist eher anzunehmen, daß er erst etwas später hinzukam. Nach Rice 1997, 26, Anm. 54 wurde die Eucharistie ab 1605 sicher dort aufbewahrt, aber vielleicht auch schon vorher.

⁶²³ Lelio 1585, fol. 4r. Neben dem Text in Lelio 1585, fol. 4r-4v gibt es eine handschriftliche Quelle von Tiberio Alfarano, in der er seine Erinnerung an die Übertragung des Bildes der *Madonna del Soccorso* aufzeichnet (BAV, ACSP, G 5, fol. 223-226: „Ricordo come l'anno del Signore 1578 [...]“).

⁶²⁴ BAV, ACSP, G 5, fol. 223.

⁶²⁵ Vgl. auch Lelio 1585, fol. 4v: „fu presa detta imagine, e portata processionalmente con grandissima devotione, & allegrezza, accompagnata con Musica, suoni d'organi, campane, e trombe alla Cappella nuova“.

bellamente apparecchiato et ogni giorno di quell di in poi fu sempre grandemente venerata dal populo tutto che poi sua beatitudine ordino fosse tutta la detta Cappella ornata di stucco indorato et musaico, marmi mischi, pitture“.⁶²⁶ Zunächst wurde das Bild zur Verehrung auf einer erhöhten Ebene („palco“) in der Mitte der Kapelle aufgestellt und später auf einem *schön hergerichteten* Altar. Es handelte sich bei diesem Altar um ein Provisorium, da die Kapelle noch keineswegs fertig war.⁶²⁷ Vor der Übertragung wurde hier Tag und Nacht gearbeitet.⁶²⁸ Die Zahlungen für den heute erhaltenen Altar allerdings beginnen erst im August 1578.⁶²⁹ Die Dekoration scheint den Quellen nach aus Goldstoffen, Kerzen und dem provisorischen Altar bestanden zu haben. Die Frage bleibt offen, warum das Bild zu diesem frühen Zeitpunkt auf eine „Baustelle“ übertragen wurde?⁶³⁰ Denn erst nach der Übertragung des Bildes wurden die Gerüste zur Anbringung der Mosaiken errichtet.⁶³¹ Stand dahinter Ungeduld oder hat man vielleicht die Mauer, an der sich das Bild ursprünglich befand, damals beseitigt?⁶³² Daß der Papst ungeduldig war und ein „Muster“ für die Art der Kapellenausstattung im Petersdom hinterlassen wollte, wird bei Lelio deutlich. Sein erstes Kapitel „Dell’origine della cappella Gregoriana; la Traslatione dell’image della Madonna chiamata del

⁶²⁶ BAV, ACSP, G 5, fol. 223-224 (Alfarano).

⁶²⁷ Vgl. Lelio 1585, fol. 4v: „& ivi [in der Cappella Gregoriana] fu posata nel mezo in un’altar fatto a posta benissimo adornato, dove stette fin che fu post’a capo dell’altare maggiore di detta Cappella, il che avvenne in breve“.

⁶²⁸ Vgl. das lose Blatt mit Zahlungsanweisungen (AFSP, Arm. 2, A, 71, fol. 567): „Da di 8 di febraro per tuto di 21 detto le giornate de muratori e manovali che ano lavorato a giornata in San Pietro“. Von den insgesamt 45 Arbeitern haben 20 über 12 (was den Arbeitstagen entsprechen würde) Tagelöhne erhalten, einer der Arbeiter die Höchstzahl 15. In der Anmerkung am Schluß wird dies erklärt: „Quelli che hanno più de giornate n.o 12 hanno lavorato di notte per causa del affrettare la capella gregoriana dove se messo la Madonna del Soccorso“ (ebd., gedruckt in Bellini 1999-2002, 335, Anm. 33 [Er liest „apprestare“ statt „affrettare“]).

⁶²⁹ Vgl. Anm. 648ff.

⁶³⁰ Vielleicht wurde das Bild wie in S. Maria in Vallicella in die Wand eingemauert und das Altarretabel davor errichtet.

⁶³¹ Es ist eher unwahrscheinlich, daß die Verehrung des Volkes wirklich ununterbrochen in der Kapelle weiterging und diese für die Arbeiten nicht geschlossen wurde: Neben den Gerüsten zur Anbringung der Mosaiken begannen am 9. Juni 1578 auch vom zentralen Tondo aus die Arbeiten für den Fußboden (AFSP, Arm. 25, C, 79, fol. 6r: In diesem Rechnungsbuch, das in Bellini 1999-2002 versehentlich mit Arm. 25, D, 79a bezeichnet wird, sind die Zahlungen für die Cappella Gregoriana vom 18. März bis November 1578 verzeichnet).

⁶³² Der alte Altar der *Madonna del Soccorso* wurde abgerissen, um an dieser Stelle einen Zugang zur Cappella Gregoriana von Osten, d.h. vom Apostolischen Palast her, zu schaffen. Nachdem die Grundmauern der Cappella Gregoriana 1571 gelegt wurden, müßte das Bild eigentlich schon zum damaligen Zeitpunkt, der 1578 sieben Jahre zurückliegt, von der Mauer entfernt worden sein (Vgl. Alfarano, Hg. 1914, 91; auch Siebenhüner 1962, 273; Rice 1997, 25, Anm. 46).

Soccorso, ch'ivi fu posta [...]“ beginnt: „Vedendo la Santità di N. S. Gregorio XIII. che la fabrica di S. Pietro per esser così gran mole non si potea per adesso finire giudicò esser bene à contento di tutti dar saggio della magnificenza della chiesa, e specialmente della maniera delle cappelle d'essa, e per lasciare altresì quella memoria di se, che da un tanto Pastore si può aspettare [...] affrettò fin'al fine dell'edificio una cappella all'uscir della nuova Fabrica al lato sinistro di questo tempio già dinanzi cominciata, si che l'anno 1578. adi 12. di Febraio, che fu la prima Domenica di Quadragesima vi fè trasportare una bellissima, e devotissima Image della Madonna chiamata del Soccorso [...]“.⁶³³ *Weil also der Papst gesehen hat, daß es unmöglich war, in seinem Pontifikat den Petersdom fertigzustellen, wollte er, daß wenigstens eine Kapelle an ihn erinnert und auch ein Muster („saggio“) für die Pracht der Kirche und den Stil („maniera“) der Kapellen vorgeben. Deshalb drängte er zur Eile („affrettò“).*

Die aufwendigen Dekorationsarbeiten haben am 18. März 1578 vom Altar ausgehend begonnen. Damals waren hier 26 *scarpellini* beschäftigt, die fast alle aus der Toskana stammten.⁶³⁴ Im November enden die Zahlungen, schon im Mai/Juni ging die Zahl der beschäftigten *scarpellini* auf 17 zurück.⁶³⁵

Die Wahl des Marienbildes wird in den Quellen nicht kommentiert, es scheint selbstverständlich, daß ein altes Bild, das eine Verehrungsgeschichte hat, besonders geschätzt und deshalb auf dem wichtigsten Altar angebracht wurde. In den Romführern für die Pilger wird das Bild nicht erwähnt, nach den dort genannten Bildern zu urteilen, gab es berühmtere wie die *Madonna delle Febbre* oder die *Madonna della Bocciata*. Man findet die *Madonna del Soccorso* zum ersten Mal erst 1625 in *Panciroli's Tesori nascosti*.⁶³⁶ Ein Grund für die Wahl des Bildes mag gewesen sein, daß „das Bild an seinen ursprünglichen Ort zurückkehrt“. Beim Neubau des Petersdoms versuchte man an verschiedenen Stellen, den traditionellen Standort der Verehrungsstätten in etwa beizubehalten.⁶³⁷ Gleichzeitig bemühte sich der Papst darum, die bereits bestehende Verehrung noch durch eine Ablaßverleihung zu

⁶³³ Lelio 1585, fol. 4r. Andererseits habe der Papst die Übertragung der Gebeine des hl. Gregor von Nazianz verschoben, weil die Kapelle noch nicht fertig war: „E vedendo sua Santità, che l'edificio non era anchora al suo fine, differì la Traslatione di detti Santo fin che fosse la Capella, se non finita del tutto, almeno poco vi mancasse, e vi sò dire che sollecitò l'opera [...]“ (Lelio 1585, fol. 6v).

⁶³⁴ Bellini 1999-2002, 339: Quelle AFSP, Arm. 25, C, 79, fol.1: „Da di 18 di marzo per tuto di 29 ditto le giornate de li scarpelini che lavorono a giornata in San Pietro supra li marmi che ano da servire per l'altare del la cappella gregoriana“. Außerdem erhielten Zahlungen die „segatori e lustratori di marmi“ und auch die Institutionen oder Einzelpersonen, von denen Marmor angekauft wurde.

⁶³⁵ Bellini 1999-2002, 339 und 345, Anm. 51.

⁶³⁶ Panciroli 1625, 540.

⁶³⁷ Vgl. dazu Siebenhüner 1962, 273-274.

steigern, *damit die Kapelle von den Gläubigen mehr besucht und verehrt („debita veneratione habeatur“)* wird, *damit die Gläubigen um so häufiger und gern „devotionis causa“ dort zusammenströmen.*⁶³⁸

3.4 Die Weihe der Kapelle

Mit der Frage, warum das Bild zu einem so frühen Zeitpunkt übertragen wurde, hängt auch die Frage zusammen, wann die Kapelle geweiht worden ist. Nach Pierre Hurtubise hat die Weihe am 11. Juni 1580 stattgefunden, das heißt am Tag der Übertragung der Gebeine des heiligen Gregor von Nazianz - mit deren Ankunft im Petersdom?⁶³⁹ Pastor ging davon aus, daß die Kapelle mit der Übertragung des Marienbildes geweiht wurde⁶⁴⁰, was aber eher unwahrscheinlich ist, da zu diesem Zeitpunkt höchstens die groben architektonischen Arbeiten abgeschlossen waren. Sebastiano Torello, der - wohl als Augenzeuge - die Zeremonie der Weihe genau beschreibt, berichtet dagegen, daß die Kapelle einen Tag vor der Übertragung der Gebeine des heiligen Gregor von Nazianz geweiht wurde, also erst über zwei Jahre nach der Übertragung des Bildes: „Hor vedendo S.B. che per la diligenza et solecitudine del suo tanto amorevole Ser[vito]re Mons. B. mo Ludovico Bianchetto Mo di / camera, era venuta la cappella à perfettione, deliberò di volerla consacrare, onde S.Stà ordinò che il venerdì alli X. di Giugno si consacrasse per l'Ilmo et B.mo Car.le Sta Severina, et con ordine di S. B. con le solite cerimonie la consacrò et la nominò Cappella Gregoriana, nella quale il B.mo Mons. Bart.o Ferratino Vescovo d'Amelia et Vic.o di detta Basilica, assieme con Mons. Odescalco trasportarono dalla sacrestia una cassa con molte reliquie“⁶⁴¹.

3.5 Das Altarretabel

Das Ädikula-Altarretabel steht in einer rundbogigen Nische, die selbst wiederum von einer großen Ädikula gerahmt wird. Im Vergleich mit ihr wirkt der Altar feingliedrig, klein.

Insgesamt gehören zum Komplex der Cappella Gregoriana drei Altäre. Der Altar mit dem wundertätigen Marienbild ist der wichtigste und der einzige, der eine eigenständige Altararchitektur

⁶³⁸ Breve vom 13. Mai 1580, gedruckt in: Collectionis, Bd. 3, 1752, 134.

⁶³⁹ Hurtubise 2001, 131.

⁶⁴⁰ Pastor, Bd. 9, 1958¹¹, 795. Vgl. auch Bellini 1999-2002, 335: „l'immagine è collocata sulla parete settentrionale della cappella, che nell'occasione viene dedicata a Maria“.

⁶⁴¹ Sebastiano Torello, fol. 38r-38v. Bei der nicht datierten Medaille Gregors XIII. (München, Staatl. Münzsammlungen; Bellini 1999-2002, 336, Abb. 3), die die Cappella Gregoriana mit der Umschrift: GREGORIANA D[ivo] NAZIANZENO DICATA (die Weihe an Maria wird nicht erwähnt) zeigt, handelt es sich wohl um eine Gedenkmünze zur Prozession der Übertragung der Gebeine des heiligen Gregor von Nazianz aus dem Konvent von S. Maria in Campo Marzio.

hat. Die anderen Bilder haben nur einen schmalen Rahmen aus Marmorintarsien, der oben mit dem Relief eines geflügelten Engelkopfes versehen ist, und entsprechen in ihrem Format und der Größe der rundbogigen Nische, in deren Wand sie eingelassen sind.

Für das kleine wundertätige Bild, dessen Größe ja vorgegeben war, entwarf Giacomo della Porta ein Altarretabel, in dessen Zentrum das Bild angebracht wurde.

Mit dem Altar für die Madonna del Soccorso schuf Giacomo della Porta einen neuen Altartypus: den Ädikulaaltar mit Attika (Sprenggiebel mit Aufsatz), der wohl zuerst hier zur Ausführung kam und dann auch durch den ebenfalls von ihm entworfenen, ehemaligen Hochaltar von Il Gesù weit verbreitet wurde.⁶⁴² Formal bedeutet diese Altarform eine Auflockerung und Komplizierung der architektonischen Struktur⁶⁴³, sowie eine Streckung in die Höhe und einen Verlust an Stabilität.

Dafür, daß Michelangelo den Altar entworfen hat⁶⁴⁴, gibt es keine konkreten Anhaltspunkte. Möglich ist, daß della Porta ihn aus einer Architekturzeichnung Michelangelos weiterentwickelt hat.⁶⁴⁵

Hinzugewonnen wurde der Altarauszug, der im vorliegenden Fall wichtig ist, weil er für die Inschrift mit der Altarwidmung an Maria und den heiligen Gregor von Nazianz genutzt wird. Letzterer ist bildlich nur im Pendentifmosaik dargestellt, aber nicht auf dem Altar, unter dem seine Reliquien liegen. Normalerweise sollten die Heiligen, denen der Altar geweiht war auch auf dem Altarbild zu sehen sein, eine Forderung, die zum Beispiel 1593 bei der Visitation des Pantheons erhoben wurde.⁶⁴⁶ In der Cappella Gregoriana übernimmt die Schrift diese hinweisende Funktion.

Giacomo della Porta hat den Altarentwurf mehrmals verwendet. Zum einen sind die vier Altäre in den Kreuzarmen des Petersdoms nach dem gleichen Entwurf entstanden: Der erste dieser vier Altäre

⁶⁴² Jürgens 1956, 39.

⁶⁴³ Dazu gehört die Verkröpfung des Gebälks, die Bereicherung der einfachen, von zwei Säulen getragenen Ädikula durch seitliche Pilaster oder sogar durch 4 Säulen.

⁶⁴⁴ So Bellini 1999-2002, 339 (vielleicht aus Michelangelo-Zeichnungen, die im Besitz von Cavalieri waren) und Torello, fol. 36r: „oltre il disegno del gran Michel'Angelo“, wurde die Kapelle mit verschiedenen sehr wertvollen Marmorsorten geschmückt.

⁶⁴⁵ In Frage käme z. B. ein Entwurf für ein Portal (vgl. auch die in einen gesprengten Giebel hineingestellten Giebel über den Türen in der Sala Regia). Ähnliche Tendenzen zu einer Verkomplizierung der Form gibt es z. B. bei den Entwürfen zur Porta Pia durch eine unterhalb des Gebälks eingelassene rechteckige Platte, die aber das Gebälk nicht durchstößt; zur Porta Pia vgl. die Zeichnungen: Florenz, Casa Buonarrotti, 102 A recto (Tolnay 618) und 106 A recto (Tolnay 619).

⁶⁴⁶ Dort ergeht die Anweisung, das alte Marienbild in eine andere Kapelle zu übertragen, da über dem Nikolausaltar - über dem es sich zu diesem Zeitpunkt befindet - ein Bild dieses Heiligen angebracht werden sollte (BAV, Pantheon II-12, fol. 24r).

ist der Altar für die *Madonna del Soccorso* 1578. Der Altarentwurf ist Teil eines „Ausstattungsprogramms“, das in der Form der Altäre nicht zwischen wundertätigen und anderen Bildern unterscheidet. Innerhalb des Ohrenrahmens kann auch ein großes Altarbild angebracht werden, wie im Petersdom über den Altären des heiligen Papstes Gregor und des heiligen Erzengels Michael. Della Porta verwendet den gleichen Entwurf für den Altar der Cappella Sabbatini in S. Maria ai Monti.⁶⁴⁷ Noch im 17. Jahrhundert ist dieser Altartyp weit verbreitet und auch für andere wundertätige Bilder verwendet worden, z. B. S. Agostino, S. Cosimato und SS. Domenico e Sisto, deren Altäre in den 1620er und 1630er Jahren entstanden sind.

Ausführung

Zahlungen für einzelne Teile des Altars datieren aus der Zeit zwischen August 1578 und Juni 1580.⁶⁴⁸ Die beiden korinthischen Kapitelle über den Altarsäulen aus *verde antico* wurden von Giulio Cioli geschaffen, dessen Werkstatt sich bei San Marco befand. Er brachte sie am 11. August 1578 nach St. Peter⁶⁴⁹ und erhielt am 31. August eine Restzahlung von „scudi 33 moneta“⁶⁵⁰. Am 17. Mai 1579 erhielt ein *scarpellino* namens Cechino di Albano eine Zahlung (13.40 Scudi) für zwei schwarze Marmorplatten „per fare il epitaffio al altare“, wahrscheinlich die Inschriftentafel im Altarauszug.⁶⁵¹ Am 5. Juni 1580 erhielt Thomaso della Porta eine Anzahlung von 30 Scudi für die zwei Marmorputten „che vanno su li contornati dell’Altare“⁶⁵². Am gleichen Tag erhielt der *scarpellino* Alessandro da Montepulciano 18 Scudi für den „timpano di marmo“⁶⁵³ und im gleichen Monat, am 26. Juni, der *scarpellino* Cecchino di Pietra Santa 15 Scudi für „la colonna [gemeint ist wohl

⁶⁴⁷ Auf dem im Jahr 1581 entstandenen Altar (Steinmetz: Taddeo Landini) ist ein zusammen mit dem Altar in Auftrag gegebenes (nicht wundertätiges) Bild von Girolamo Muziano angebracht, das die Anbetung des Jesuskindes durch die Hirten darstellt. Alle drei Künstler (della Porta, Landini und Muziano) waren auch in der Cappella Gregoriana tätig. Auch eine Zeichnung von Teofilo Torri aus dem Vasari-Album im Sir John Soanes Museum zeigt diesen Altartypus, es fehlen lediglich die Intarsien auf den seitlichen Pilastern (Fairbairn, Bd. 2, 1998, 423, Abb. 578). In der Zeichnung scheint sich der auf dem Rest des gesprengten Giebels sitzende, „abrutschende“ Engel sogar an der Volute festzuhalten.

⁶⁴⁸ Die Quellen aus der päpstlichen Tesoreria Segreta befinden sich heute im ASR und wurden 1974 von Tiberia veröffentlicht, die Quellen aus dem AFSP in Bellini 1999-2002.

⁶⁴⁹ AFSP, Arm. 25, C 79, fol.55r (zit. in Bellini 1999-2002, 339).

⁶⁵⁰ ASR, Tesoreria Segreta, Camerale I, vol. 1306, fol.20v (veröff. Tiberia 1974, 116, Anhang X, 10).

⁶⁵¹ ASR, Tesoreria Segreta, Camerale I, vol. 1306, fol. 89r (veröff. Tiberia 1974, 116, Anhang X, 13).

⁶⁵² ASR, Tesoreria Segreta, Camerale I, vol. 1308, fol. 4r und fol. 38v (veröff. Tiberia 1974, 117, Anhang X, 27).

⁶⁵³ ASR, Tesoreria Segreta, Camerale I, vol. 1308, fol. 5v (veröff. Tiberia 1974, 117, Anhang X, 28).

eher colomba] di marmo del Spirito Santo del frontespizio dell'Altare⁶⁵⁴. Daß es im Juni 1580 viele Zahlungen gibt, weist wohl darauf hin, daß die Kapelle in dieser Zeit fertiggestellt worden ist. Auch am Fußboden arbeitet man bis 1580.⁶⁵⁵ Von der Architektur der Kapelle fehlte nur noch die *laterna superiore*.⁶⁵⁶ Im Motu proprio vom 13. Juni 1580, mit dem der Papst die *Cappellanie* einsetzt, wird die Kapelle als vollendet bezeichnet: „Perducto jam ad culmen“⁶⁵⁷.

Die Ädikula

Die Altararchitektur gehört zum Typus der Ädikula-Retabel: Zwei Säulen tragen ein verkröpftes Gesims und den gesprengten Dreiecksgiebel, der sehr flach ansteigt und von dem - praktisch nur über den Säulen - kleine Stümpfe übriggeblieben sind. Dadurch daß der Sprenggiebel weit auseinandergezogen ist, wird der Zusammenhang mit dem gegenüberliegenden Giebelstumpf nicht sofort deutlich. Das Motiv des gesprengten Giebels wird auf der dahinterliegenden Ebene wiederholt. Neben den Säulen befinden sich zwei Pilaster, die ebenfalls kleine Giebelstücke tragen. Diese Giebelstücke bestehen aus dunkelrotem Marmor, den man wegen seiner dunklen Farbe zunächst fast nicht wahrnimmt. Die Pilaster stützen diesen Giebel, dessen seitlich sehr weit auskragendes Gebälk allerdings läßt die Architektur des Altars unstabil und seitlich wegdriftend erscheinen. Darüber hinaus scheinen die auf einem ihrer angewinkelten Beine knienden Engel mit den Inschriftbändern „abzurutschen“. Sie befinden sich mit einer Körperhälfte schon jenseits der Pilaster, nur das vorkragende Gebälk fängt sie auf, mit einem Fuß befinden sie sich dennoch über dem „Abgrund“. Es gibt zwar neben den Engeln in der Form von Voluten eine überleitende Verbindung zum schmaleren Segmentbogengiebel, aber auch diese Voluten, deren Fläche zur Inschriftenplatte hin zudem mit farbigem Marmor ausgelegt ist, verleihen dem Aufbau wenig Stabilität.

Der Altarauszug, der die Inschriftentafel mit der Widmung des Altars einschließt, macht sich als Aufbau „selbständig“. Die von einem gelben Ohrenrahmen umgebene Inschrift unter dem Segmentbogengiebel ist in rötlichen Marmor eingelassen. Dieser steigt „zinnenförmig“ an und wird optisch nicht eindeutig durch bestimmte Bauteile gestützt, er wirkt unarchitektonisch auf den gesprengten Giebel gestellt. Auch die Weiterführung des

⁶⁵⁴ ASR, Tesoreria Segreta, Camerale I, vol. 1307, fol. 8v (veröff. Tiberia 1974, 117, Anhang X, 30). Die Heiliggeist-Taube wird auch bei Valentino 1583, 30 erwähnt. Der Beschreibung nach hat sie sich unterhalb des Giebels der großen Ädikula, die die kleinere Altarädikula rahmt, befunden. Sie ist nicht erhalten.

⁶⁵⁵ Bellini 1999-2002, 339.

⁶⁵⁶ Bellini 1999-2002, 340.

⁶⁵⁷ Gedruckt in *Collectionis*, Bd. 3, 1752, 135.

gesprengten Giebels der Altarsäulen auf der dahinterliegenden Ebene als glatte weiße Fläche, die die Inschriftenplatte am unteren Ende seitlich berührt, ist kein eigentlich architektonisches Motiv. Der ganze Aufbau wirkt eher wie in der Horizontale ineinandergeschachtelt und müßte eigentlich bei einer Aufstellung in der Vertikale in sich zusammenrutschen.⁶⁵⁸

Die Kapitellzone zeigt im Mittelteil das Relief eines geflügelten Engelkopfes und eine Girlande, die unter ihm an breiten, an den Seiten verschlungenen Bändern aufgehängt ist. Die Pilaster sind in dieser Zone ebenfalls mit einer Girlande geschmückt, ihre Fläche ist sparsam mit Marmorintarsien verziert: in der Mitte ein Oval, oben und unten eine ovale Form mit vier runden Auswölbungen auf jeder Seite.

Die Umgebung des Bildes innerhalb des Ohrenrahmens

Das wundertätige Marienbild ist etwas oberhalb der Mitte in das Altarretabel eingelassen, das wie die gesamte Oberfläche der Kapelle mit Marmor verkleidet ist. Der Rahmen des Bildes besteht aus zwei schmalen schwarzen Marmorleisten, die an den Seiten gerade, oben und unten im mittleren Teil halbkreisförmig verlaufen. Der etwa eine Hand breite Zwischenraum ist mit „Amethyst“⁶⁵⁹ ausgefüllt, der in den Beschreibungen auch kommentiert wird. Frizolius⁶⁶⁰ fragt sich: „quantum pretij, quantum artis in illo est?“ Nach Valentino⁶⁶¹ übertrifft der „Amethysto (ut creditur)“ die anderen Marmorsorten und dessen genauere Betrachtung läßt ihn an einen anschwellenden Fluß denken. Am meisten Begeisterung wird bei Torello⁶⁶² spürbar: „amatista [...], la quale è giudicata tanto bella, che dicono di questa qualità non trovarsi non più, che tengono per fermo che la matre natura, habbia creato questo pezzo de pietra per quest’ornamento della gloriosa Vergine, et che più non ne habbia fatta, si può ben considerare di che valuta poss’essere, che à me non basta l’animo à dirlo“.

Es handelt sich bei dem Stein nicht um echten Amethyst, sondern um eine Marmorart mit Einlagerungen von Fluorit (Flußspat): Im weiß-gelblichen Grund gibt es violette („Amethyst“) und grüne Quarzeinlagerungen, die zum Teil charakteristische Streifen

⁶⁵⁸ Vielleicht sind auch Giacomo della Porta die Schwächen des Altaraufbaus bewußt geworden. Die später nach dem gleichen Entwurf angefertigten Altäre im Petersdom unterscheiden sich in einigen Details, die den Aufbau etwas stabilisieren. Hinzugefügt wurden die seitliche Verkröpfung und die Girlande unter dem Gebälk des abschließenden Giebels, ein Engelkopf auf den seitlichen Voluten neben der Inschriftenplatte. Die seitlichen Engel haben bei den späteren Altären, wo sie auf kleinen Podesten sitzen, eine stabilere Sitzhaltung.

⁶⁵⁹ So wird der Stein in den frühen Beschreibungen genannt: vgl. Torello fol. 36v; Frizolius 1582, 22; Valentino 1583, 31.

⁶⁶⁰ Frizolius 1582, 22.

⁶⁶¹ Valentino 1583, 31.

⁶⁶² Torello, fol. 37r.

bilden.⁶⁶³ Diese Sorte findet man in den Marmorinkrustationen des 16. Jahrhunderts in Rom eher selten.⁶⁶⁴

Das Bild war ursprünglich nicht wesentlich kleiner als dieser Rahmen. Die beiden Stiche⁶⁶⁵ zeigen, daß die Muttergottes bis an das Ende des geraden Rahmenteils reichte und auch ihr rechter Arm zu sehen war. Bestätigt wird das in der Beschreibung von Valentino⁶⁶⁶: „In medio locatur B. Virgo si/nistra puerum Jesum complectens“, von einem Arm, der das Jesuskind umfaßt, ist heute - nach der Anbringung der Marmorintarsien im Jahr 1647⁶⁶⁷ - nichts mehr zu sehen.

Der „Amethyst“ wurde von einem Feld aus rötlichem Alabaster⁶⁶⁸ gerahmt, den Valentino als „alabastrite coloris partim subflavi, partim concreto sanguini simillimi“⁶⁶⁹ beschreibt. Nach der Beschreibung Valentinos müßte sich zwischen den beiden genannten Marmorsorten schwarzer Marmor befinden („coracino quodam marmore candicantibus maculis natura suffuso“)⁶⁷⁰. Entweder meint er die beiden Rahmenleisten, die allerdings keine weißen Flecken haben, andererseits gibt es unter dem gelben

⁶⁶³ Vgl. Gnoli 1988, 229-231.

⁶⁶⁴ Aus der Antike sind in Rom nur nie verwendete Blöcke dieses Gesteins gefunden worden, er wird aber auch in der Nähe von Rom, in den *Monti di Tolfa*, abgebaut, vgl. Gnoli 1988, 229.

⁶⁶⁵ Vgl. oben S. 142.

⁶⁶⁶ Valentino 1583, 32-33.

⁶⁶⁷ Die Veränderungen innerhalb der Fläche des Altarretabels sind in der im AFSP, Arm. 17, E, 23, fol. 493r erhaltenen „misura et stima dell Adornamento di commessi di varie sorte nel fondo del telaro di Amatista attorno alla Beat.ma Vergine detta dell Soccorso nella Gregoriana in S. Pietro, e dentro d. telaro“ vom 26. August 1647 dokumentiert. Die Künstler sind die „scarpellini“ Balsimello Balsimelli und Giovanni Maria Fracchi. Sie haben den Alabasterrahmen mit einem *verde antico*-Rahmen umgeben und durch einen roten und zwei weiße Streifen abgegrenzt. Auf dem *verde antico* Grund haben sie in den vier Ecken je eine Lilie angebracht („4 fiori nelle cantonate“) und innerhalb des Amethyst-Rahmens oben elf Sterne und unten eine blumengefüllte Vase, umgeben von weißen und roten Marmorstreifen („per il commesso del Campo di Mezzo dov'è la B.ma Vergine cioè commisso nel marmo bianco ed listilli di d.º e dentro di rosso et il fondo di giallo dorato dov'è commesso un Vaso d'Alabastro antico Orientale, di dov'escono rami con rose, e Gigli bianchi immitato con pietre mischie il colorato fatto con gran diligentia e sopra con undici stelle commesse in marmo con giallo dorato“).

⁶⁶⁸ Vgl. Gnoli 1988, 228: Alabastro violetter oder Alabastro fiorito, weißlicher Grund mit teilweise runden, amethystfarbigen oder kirschroten Einlagerungen. Weitere Beispiele: zwei kleine Säulen in der Confessio von S. Maria Maggiore (Nische links) und Säulchen am Tabernakel in S. Lorenzo in Panisperna.

⁶⁶⁹ Valentino 1583, 30 [*Alabaster teilweise gelblich, teilweise geronnenem Blut sehr ähnlich*]. Möglicherweise hat Giacomo della Porta der Fabbrica di S. Pietro diesen Marmor verkauft, vgl. die bei Lanciani 1992, Bd. 4, 56 abgedruckte Zahlungsanweisung (ASR, Tes.segr. 1579-80, fol. 114).

⁶⁷⁰ Valentino 1583, 30 [*von Natur aus mit weißlichen Flecken übergossen*].

Ohrenrahmen ein Stück dieses Marmors. Der Ohrenrahmen wird dagegen nicht erwähnt.⁶⁷¹

Die geflügelten Engelköpfe

Das Bild ist nicht nur von kostbarem Marmor umgeben, sondern auch von einem *geflügelten Schwarm* („turba volucris“)⁶⁷², das heißt acht Cherubim aus vergoldeter Bronze.⁶⁷³ Sie sind in der Form geflügelter Engelköpfchen dargestellt, die vier bzw. sechs Flügel haben: So wird unterstrichen, daß es sich um Cherubim handelt. In den Zahlungsanweisungen⁶⁷⁴ an den Künstler Bastiano Torrigiani werden sie als „cherubini“ bezeichnet.⁶⁷⁵

Die acht Engelköpfe haben einen „Hals“ aus Flaum und Federn, um die vier bis sechs Flügel „befestigen“ zu können. Dabei breiten die Engel ihre Flügel so aus, daß sie sich an die äußere schwarze Marmorleiste des Rahmens anfügen. Vier Engelköpfe sind im Profil zu sehen und in den Ecken des Rahmens angebracht, während die anderen vier frontal gegeben sind und sich in der Mitte der Rahmenseiten befinden. Diese Engel haben ein zweites, kleineres und am „Hals“ angebrachtes Paar Flügel, mit denen sie den

⁶⁷¹ Die Widersprüche sind nicht aufzulösen. Entweder gab es den gelben Ohrenrahmen nicht (vgl. zum Beispiel den Michaelsaltar im Petersdom), aber dann stimmt die Reihenfolge der genannten Marmorarten nicht, weil der schwarze Marmor an mittlerer Stelle genannt wird.

⁶⁷² So Frizioli 1582, 23: „quam circum turba volucris coeruleo ludit campo, dominamq. coronat“. Zum Teil ist es schwer zu sagen, ob die Engel vier oder sechs Flügel haben (ein Flügel mit verschiedenen langen Federn oder zwei getrennte Flügel?), was tatsächlich den Eindruck eines „geflügelten Schwarms“ erweckt, der sich in der Luft befindet und mit den Flügeln schlägt.

⁶⁷³ Nach Ostrow 2000, 667 wurde das Bild ursprünglich von rosa-grauen Marmorintarsien umgeben und auch die heutigen Cherubimköpfchen sind nach ihm eine spätere Ersetzung der ursprünglichen; er gibt allerdings keine Quelle an. Möglicherweise bezieht er sich bei den Engeln auf Sobotka 1912, 269 (der auch bei Pastor, Bd. 9, 1958¹¹, 797, Anm.3 zitiert wird), dessen Aussage daß die „Cappella Gregoriana [...] zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts völlig umgestaltet worden“ sei, nicht nachvollziehbar ist. Haare und Federn der Cherubimköpfe sind denen der Trageengel des Tabernakels in S. Maria Maggiore verwandt, die ebenfalls von Torrigiani stammen. Im AFSP gibt es keine Hinweise auf eine spätere Erneuerung der Engel.

⁶⁷⁴ Die Zahlungsanweisungen befinden sich in den Quellen des ASR, Tesor. Segr. 1579-1580, fol. 104 (veröffentlicht in: Bertolotti 1886, 78) und fol. 114 (veröffentlicht in: Bertolotti 1881, Bd. 1, 204-205). Die erste Quelle bezieht sich auf die Schlußzahlung von 200 Scudi an „Bastiano Torisano da Bologna“ am 20. März 1580, der für „li otto cherubini di metallo“ insgesamt 650 Scudi erhalten hat. Am gleichen Tag erhält auch „Paolo orefice“ für die Vergoldung der „cherubini fatti in bronzo da Bastiano Torisano...scudi 406.30“ (Bertolotti 1881, Bd. 1, 204-205).

⁶⁷⁵ „Maestro Lorenzo della Porta scultore per fattura di 13 cherubini da lui fatti sopra i pilastri nella cappella Gregoriana (22 maggio 1580) scudi 21 a conto“ (Bertolotti 1881, Bd. 1, 205). Das Wort „cherubini“ mag allgemein für „geflügelte Engelköpfe“ verwendet worden sein, da auch die über den Pilastern der *Cappella Gregoriana* angebrachten Engelköpfe so genannt werden, obwohl sie nicht alle mehr als zwei Flügel haben.

Rahmen des Bildes berühren. Drei von ihnen sehen nach innen auf das Bild, während der vierte unter dem Bild nach unten blickt, aber beide Flügelpaare, nach oben biegt - genauso wie der Engel oben seine Flügel nach unten richtet, um dem Rahmen des Bildes zu folgen. Die vier Engelköpfe in den Ecken blicken nach außen, wobei die beiden unteren mit ihren Flügeln das Bild zu stützen scheinen und so wie der Engel unten eine „Tragefunktion“ einnehmen. Von den Flügeln ist teilweise die Außenseite und teilweise die Innenseite sichtbar, sie reichen als Relief in den Raum hinein. Die drei Engelpaare auf beiden Seiten entsprechen sich in der Haltung ihrer Flügel spiegelsymmetrisch.

An Altären kommen Engelköpfe aus vergoldeter Bronze sonst in Rom nicht vor. Die Cherubim stehen in der Engelhierarchie an oberster Stelle und umgeben Gottes Thron (nach Dionysius Areopagita); im Alten Testament bewachen sie den Eingang zum Paradies und stehen auf der Bundeslade und an Salomos Tempel (1 Könige 6) ebenfalls in liturgischem Zusammenhang.

Die Anwesenheit von Engeln ist ein Hinweis auf die jenseitige Welt, den man sich im Petersdom auch etwas kosten läßt, insgesamt 1056 Scudi.⁶⁷⁶ Die ungewöhnliche Kostbarkeit ist sicher als Auszeichnung für das Bild gemeint. In derselben Weise geschmückt ist der „loculus“ der hl. Cecilia in der *confessio* von S. Cecilia, der von vier Engelköpfen, zwei auch in Profilansicht, umgeben wird.⁶⁷⁷

Stoffverkleidung

Der Stich aus der Serie der Hauptkirchen Roms, auf dem wie gesagt nur der Teil des Altares innerhalb des Ohrenrahmens zu sehen ist, zeigt, daß die gesamte Fläche von Sternen übersät ist. Aus den Beschreibungen geht hervor, daß es sich um einen mit goldenen Sternen verzierten Stoff (*Damaszener Seide*) handelt.⁶⁷⁸ Bei Valentino⁶⁷⁹ wird auf die besondere Vorschrift hingewiesen, die

⁶⁷⁶ Nach den bei Bertolotti veröffentlichten Quellen. Vgl. Anm. 674.

⁶⁷⁷ Die *Confessio* wurde nach 1599 erneuert. Die Gesamtleitung hatte Pompeo Targone (vgl. Morolli 1988, 44). Die „invenzione generale“ könnte auf Giacomo della Porta zurückgehen, der bis 1602 „consulente“ des Konventes von S. Cecilia war, so Morolli 1988, 39.

⁶⁷⁸ Torello fol. 37r-37v: „Ha poi un'ornamento di tela / d'argento che tutta la cuopre, eccetto il viso santo suo, et del suo diletto figliuolo xpo Jesu, che lo tiene in braccio, qual panno è tutto pieno di stelle d'oro posta con bellissimo compartimenti che ben dice il verso del petrarca Adunata di stele al sommo sole“. Vgl. auch Frizolius 1582, 24: „Hanc [das Marienbild] velamen obit, tenui quod vellere seres contexunt: planum latis mantilibus aequor sternitur, ad terram villis quae candida pendent“. [*Das Marienbild umgibt ein dünner Schleier, den Seidenfäden weben: die Fläche auf den Seiten wird mit einer Hülle bedeckt, die Fransen, die glänzend zur Erde herabhängen*].

⁶⁷⁹ Valentino 1583, 32: „Reliquum spatium serico Damasceno, prout sacri sollemnes dies exigunt, ornatur, stellulis ex auro textili redimito“ [*Der übrige*

Altäre wie es die heiligen Festtage verlangen besonders mit wertvollen Stoffen zu schmücken, was darauf schließen läßt, daß dieser Vorhang nur zeitweise den Altar bedeckte. Zum Aufhängen des Stoffes gab es eine große Stange und vergoldete Nägel, deren Köpfe als Drachen (Wappentier Gregors XIII.) oder Sterne gebildet waren.⁶⁸⁰ Das wundertätige Fresko scheint nie ganz verdeckt worden zu sein, der Stoff ließ die Gesichter frei.⁶⁸¹ Auch die beiden anderen Altarbilder der Kapelle waren mit Vorhängen versehen.⁶⁸²

3.6 Bemerkungen zur Inszenierung

Der Altar der *Madonna del Soccorso* in der *Cappella Gregoriana* ist das früheste erhaltene Beispiel dafür, daß das wundertätige Bild auf einem mit kostbaren Marmorsorten verkleideten Ädikula-Altarretabel angebracht wurde. Die gesamte Oberfläche der Kapelle ist bis zur mosaizierten Wölbung mit bunten Marmorsorten inkrustiert, auch der freie Raum innerhalb des Altarretabels wird davon erfaßt.⁶⁸³

Die bunten Sorten des Marmors erfahren eine gesteigerte Wertschätzung. In den zeitgenössischen Quellen kommt die Bewunderung für die Kostbarkeit dieser aufwendigen Dekorationsweise zum Ausdruck. Die Verschiedenheit der

Raum aber wird geschmückt mit Damaszener Seide, wie es die heiligen Festtage verlangen, und mit kleinen Sternen aus Goldstoff verziert[.]

⁶⁸⁰ Vgl. Torello fol. 37v: „e nelli contorni dove sta inchiodato detto panno, vi è una gran trina d'oro, et argento, et li chiodi con teste di draghi, et stelle tutti dorati“.

⁶⁸¹ Vgl. Torello fol. 37v: „che tutta la cuopre, ecetto il viso santo suo, et del suo diletiss.o figliuolo xpo Jesu“.

⁶⁸² Vgl. AFSP, Arm. 26, A, 175, fol. 49r: Am 16. März 1605 wurde „Nicolo Andreini banderai a monte Giordano“ bezahlt „per havere acconciato le 2 Cortine delli doi altari della Greg.na nelle quale ci e andati una can'e meza di Tela quale era stata Tagliata“.

⁶⁸³ Das früheste Beispiel für eine mit farbigem Marmor dekorierte Kapelle ist Raffaels Cappella Chigi in S. Maria del Popolo. Zur Geschichte der farbigen Marmorinkrustationen vgl. Kummer 1996; Di Castro 1994; Ostrow 1990, 254-260. Nach Kummer 1996, 333 hat die Cappella Chigi einen „zumindest allmählichen Geschmackswandel“ bewirkt. Er weist auf die Vorliebe Raffaels und seines Kreises für die Wirkungen farbiger Marmorsorten (echte und fingierte, d.h. gemalte) hin und verfolgt deren Geschichte in den römischen Kirchengestaltungen (Grabmäler und Kapellen) und auch den Profanräumen (Kummer 1996, 334-335). Für die 1550er Jahre stellt er eine „Beschleunigung“ des Geschmackswandels fest, deren Träger vor allem Vasari war (Entwurf zur Cappella del Monte in S. Pietro in Montorio, die gegenüberliegende Cappella Ricci, Äußerungen in seinen *Vite*). Als unmittelbaren Vorläufer sieht er die Sala Regia im Vatikanpalast (1559-1565), „deren monumentale Marmorinkrustation im Sockelbereich [...] an Aufwand alle Vorläufer übertraf“ (Kummer 1996, 337). In den 1570er Jahren hatte sich die Vorliebe für die aufwendigen Buntmarmorverkleidungen durchgesetzt, auch beim päpstlichen Auftraggeber der Cappella Gregoriana und seinem Ratgeber Cavalieri (Kummer 1996, 333).

Marmorsorten, ihre Farben und ihr Glanz⁶⁸⁴ werden lobend erwähnt. „Parietes undique ducti conlucent multiplici maculoso marmore, quod in crustas sectum, tum scalptum leviter nullo curvamine inflectitur, sed aequabili est superficie, solidisq. globusculis e punice laevigatum usque adeo exolitum est [dann folgt die Aufzählung der Marmorsorten]“.⁶⁸⁵ Man zeigt Interesse für die einzelnen Marmorsorten und bewertet mit Kennerblick die verschiedenen Stücke.⁶⁸⁶ Um an das Material zu kommen, wurden Grabungen unternommen und antike Monumente geplündert, „delle quali fu complice l'illustre Tommaso de' Cavalieri, consigliere artistico e edilizio del pontefice“.⁶⁸⁷

Dem Auftraggeber und der Wichtigkeit der Kapelle entsprechend stellt die *Cappella Gregoriana* mit ihren Marmorarbeiten und den acht vergoldeten Bronzecherubim eine besonders kostspielige Lösung für die Inszenierung eines Mariengnadenbildes dar. In den 1580er Jahren fand della Porta auch weniger aufwendige Lösungen für die Anbringung eines Bildes, das kleiner war als der es umgebende Ohrenrahmen des Altarretabels, zum Beispiel in den Altären von S. Maria della Consolazione und S. Maria dell'Orto, wo der den Rahmen ausfüllende Zwischenteil aus Holz bestand. Die Kapelle erregte großes Aufsehen. Von einem Zeitgenossen wurde sie als „la più bella e la più ricca del Mondo“⁶⁸⁸ bezeichnet. „Si giudica che habbia spesa S[ua] B[eatitudine] da cento milia scudi, et è tanta la maestà sua nell vederla che fa restare la mente dell'huomo attonita, che veramente si può dir Cappella

⁶⁸⁴ Zum Beispiel erhält ein Maestro Bartolomeo de Lignanelli aus Lucca Zahlungen „per haver nettati e lustrati le Colonne [...]“ (ASR, Tesoreria Segreta, Camerale I, vol. 1307, fol.7r; veröff. Tiberia 1974, 117, Anhang X, 29). Frizolius 1582, 25 beschreibt den Glanz und das Spiel des Lichtes (splendent, flammis, nitore, lumina): „Quorum luce solum radiat, pariesque renidet“. Im Herbst 1584 werden die vier Granitsäulen der Monumentalädikulen durch solche aus afrikanischem Marmor ersetzt - sie passen mit ihrem Glanz besser zum Prunk der Kapelle, wobei eine Säule 100 Scudi kostet (Bellini 1999-2002, 342-343).

⁶⁸⁵ Valentino 1583, 10.

⁶⁸⁶ Frizolius 1582, 25 zählt die verschiedenen Farben auf, Valentino 1583, 10-12 die Marmorsorten und Torello, fol. 36v kommentiert die Altarsäulen: „ve ne sono poi doi altri di marmor verdi lustre bellissimi [...] che li antiquarij diceano che per simil sorta di pietra non essere possibile trovarsi le più belle“. Agostino Del Riccio erwähnt die *Cappella Gregoriana* in seiner 1597 verfaßten *Istoria delle Pietre* an mehreren Stellen bei der Beschreibung der verschiedenen Marmorsorten: Portasanta (fol. 3v), bianco e nero orientale (fol. 6r), Breccia greca (fol. 16r), marmo africano (fol. 11r), alabastri (fol. 106v). Die Cappella Gregoriana in ihrer Gesamtheit ist für ihn „la piu ricca di marmi varij, et la piu ornata che sin qui si sia veduta“ (fol. 3v).

⁶⁸⁷ Lanciani, Bd. 4, Hg. 1992, 55. Der Marmor der Cappella Gregoriana stammt u.a. aus dem Hadriansmausoleum, dem „bosco sacro degli Arvali“, den Antoninus-Thermen. Die zwei Cipollino-Säulen neben dem Durchgang zu den Gräbern von Gregor XIII. und Gregor XIV. stammen vom Romulustempel auf dem Forum Romanum, vgl. Lanciani, Bd. 4, Hg. 1992, 57-58.

⁶⁸⁸ In einem „Avviso alla corte sabauda“, Hg. Beltrami 1917, 36.

pontificia⁶⁸⁹. Die Bewunderung „wird verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß hier erstmals in Rom derart große Gewölbe- und Wandflächen, die bisher immer kahl geblieben waren, dekoriert worden sind. Zweifellos hat das Vorbild der Cappella Gregoriana die entscheidenden Anstöße zur Dekoration des römischen Kirchenraumes mit Bildern, Stuck und Marmor gegeben.“⁶⁹⁰ Die Cappella Gregoriana ist ein erster Höhepunkt innerhalb der Geschichte der Marmordekoration im römischen Kirchenraum⁶⁹¹ und setzt neue Maßstäbe, die sie zum Vorbild für die nächsten Jahrzehnte werden lassen.⁶⁹² Die Marmordekoration erfaßt auch den Altar und damit die unmittelbare Umgebung des wundertätigen Bildes. Dessen Inszenierung wird an Aufwand erst in der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore übertroffen, wo man einen Schritt weiter geht: Das wundertätige Bild wird von ganzfigurigen Engeln „durch die Luft herbeigetragen“⁶⁹³, außerdem besteht hier der Rahmen aus echtem Amethyst.

Aber auch die Inszenierung im Petersdom war effektiv. Die Effektivität der Verehrung des Bildes der *Madonna del Soccorso* drückte sich in den Votivgaben aus, die im Zugang zur Kapelle auf der rechten Seite angebracht waren.⁶⁹⁴ „Vicino alla cappella Gregoriana - dove si vedono infiniti ex-voto appesi al muro - c'è fra l'altro un piccolo dipinto quadrato, piuttosto misero e mal fatto raffigurante la battaglia di Moncontour“⁶⁹⁵.

⁶⁸⁹ Torello, fol. 38r.

⁶⁹⁰ Kummer 1987, 264.

⁶⁹¹ Vgl. Kummer 1996, 333.

⁶⁹² Nach Kummer 1996, 337. Die Herleitungsversuche Ostrows („early christian revival“, Ostrow 1990, 254-261) beurteilt Kummer eher skeptisch, da in den Quellen von einem Bezug zur frühchristlichen Kunst nicht die Rede ist. In einem Brief an Papst Leo X. weist Raffael auf das Vorbild der Antike hin, wenn er bei der zeitgenössischen Architektur bemerkt: „li ornamenti non sono di materia tanto preziosa come li antichi“ (zit. bei Kummer 1996, 338, Anm.13). Denselben Gedanken greift auch Valentino am Ende seiner Beschreibung der Cappella Gregoriana auf: „Sacellum itaq[ue] hoc augustiss[imum] symmetria admirabile dispositione singulare, structuram ornatum cum antiquis comparandum Gregorius XIII P.O.M. dedicavit“ [*Papst Gregor XIII. hat somit diese erhabenste Kapelle von bewunderungswürdigem Ebenmaß und ausgezeichnete Anordnung/Disposition, den mit den antiken [Bauten] vergleichbar geschmückten Bau geweiht*] (Valentino 1583, 36). Auch Del Riccio sieht die Marmorinkrustation als Wiederbelebung eines antiken Brauchs, ohne dabei heidnische und christliche Antike gegeneinander abzugrenzen, er nennt sie in einem Atemzug: „molti tempj che erano fatti in honor de i falsi Dei [...] così fece il tempio ed chiesa di S. Agnese Martire il gran Costantino, ed altri tempj in Roma, che in vero non mi pare spesa buttata via, ma opera da un tal Imperator Christiano“ (fol. 107r).

⁶⁹³ Wolf 1991/92, besonders 320, 326-328.

⁶⁹⁴ Frizolius, 23: „Votivasq. aditu in dextro posuere tabellas“.

⁶⁹⁵ Michel de Montaigne in seinem Reisetagebuch 1580-1581, Hg. 1959, Bd. 2, 12-13.

Die Inszenierung des Bildes hatte vor den Veränderungen im Jahr 1647⁶⁹⁶ eine feierlich vornehme Wirkung, die für den Zeitgeschmack des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich zu einfach war. Die Sterne des Stoffes, der an Feiertagen über den Marmor gespannt wurde, die Engel und der Reichtum des Materials hüllten das Bild in eine übernatürliche Atmosphäre. Ohne die Intarsien⁶⁹⁷ konnte das Material des Marmors eher zur Wirkung kommen: Im Altarretabel gab es keinen starkfarbigen und keinen weißen Marmor. Der rötliche Alabaster umgab den durch schwarze Marmorleisten eingefassten Fluoritrahmen. Die Eigenschaften dieser eingelagerten Minerale führen zu dem Phänomen der Fluoreszenzstrahlung, sie reflektieren das Licht so, daß der Rahmen von innen her zu leuchten scheint, was bei Sonneneinstrahlung von Süden her eine besonders spektakuläre „Aura“ für das Bild ergibt. Neben den hell leuchtenden Rahmen in der Mitte treten die Lichtreflexe auf den „flügelschlagenden“ Bronzeengeln.

Nachdem Torello fast zwei Seiten lang die verschiedenen „sorte di pietre“⁶⁹⁸ beschrieben hat, beschreibt er die Wirkung des Bildes auch auf den „core di pietra“ des Menschen. Das von verschiedenen Steinsorten umgebene Bild erweicht das steinerne Herz des Menschen: „in mezzo vi hanno posto quella sacra e benedetta imagine di già detta, la quale stà con tanta maestà, et con tanta devotione, che sforza à chiunque la mira, se ben fussi un core di pietra à prostrarsi in terra et dire *Ave Regina Celorum, Ave domina Angelorum*“.⁶⁹⁹

⁶⁹⁶ Zu diesen Veränderungen vgl. Anmerkung 667.

⁶⁹⁷ Kleinteiligere Intarsien rahmten am Ende des 16. Jahrhunderts zum Beispiel die Bilder der *Madonna della Colonna* im Petersdom und die Mosaikikone in S. Paolo f.m.

⁶⁹⁸ Torello, fol. 36v-37r.

⁶⁹⁹ Torello, fol. 37r.

4 S. Maria ai Monti

4.1 Die Ereignisse

Das Bild der Madonna ai Monti erregte in den 1580er Jahren großes Aufsehen, nicht nur in der Stadt Rom, sondern auch in den angrenzenden Gebieten. Auch aus spanischem und französischem Machtbereich wurden als Dank für Gebetserhörungen „presenti segnalatissimi“⁷⁰⁰ gesandt.

Die Ereignisse begannen am 26. April 1580 mit der Entdeckung des Bildes in einem als Heuschöber benutzten ehemaligen Klostergebäude und dem ersten Heilungswunder.⁷⁰¹

Die Nachricht von dem neu entdeckten wundertätigen Bild verbreitete sich schnell sehr weit, da auch der Papst das Bild mehrmals aufsuchte. Die „Avvisi“ an den Duca von Urbino berichteten zum Beispiel in den Monaten April und Mai 1580 mehrmals über den Stand der Ereignisse.⁷⁰²

Die Madonna ai Monti erhielt sehr schnell ihren Platz im religiös geprägten privaten und öffentlichen Leben Roms. Mitglieder der Kurie begaben sich am 26.8.1581 zu dem Bild, um für die Genesung des Papstes von einer gefährlichen Krankheit zu danken.⁷⁰³ „Speciale devozione“ für das Marienbild zeigten auch Angeklagte, die bei einer Kriminaluntersuchung der Folter unterzogen wurden, diese aber unter Anrufung der Madonna ai Monti überstanden und so ihre Unschuld beweisen konnten.⁷⁰⁴

Anderen wurde als Strafe auferlegt, beim Bau der Kirche mitzuhelfen.⁷⁰⁵ Der römische Senat beschloß am 16. April 1583, den Tag des ersten Wunders als „giorno feriato“ zu begehen, an dem keine Sitzungen stattfinden durften und auf Kosten des Senats in der Kirche der Madonna ai Monti eine *Missa cantata* gefeiert wurde. Außerdem stiftete der Senat jedes Jahr aus diesem Anlaß einen silbernen Kelch und vier Fackeln („torce“).⁷⁰⁶

⁷⁰⁰ Pifferi, Hg. 1858, 26. Vgl. auch Ciappi 1596, 18; Hoffmann 1923, 196.

⁷⁰¹ Montenovesi 1952, 174, Anm. 3 bringt den Text einer bei Galletti überlieferten Grabinschrift aus dem Jahr 1557, die darauf hinweist, daß der Altar der Madonna ai Monti von einem hier begrabenen jungen Mädchen jährlich mit Blumen geschmückt wurde.

⁷⁰² BAV, Urb.lat. 1048, fol. 104r (30. April 1580), fol. 111r (7. Mai 1580), fol. 132v (14. Mai 1580), fol. 141v (21. Mai 1580); BAV, Urb.lat. 1049, fol. 373r (16. September 1581); vgl. Pastor, Bd. 9, 1958¹¹, 807.

⁷⁰³ Courtright 2003, 248, Anm. 52 zitiert BAV, Urb.lat. 1049, fol. 328r.

⁷⁰⁴ Masetti-Zannini 1973, 17-18 zitiert aus den Akten des römischen Kriminalgerichts der Jahre 1582-1583 (ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Costituti sec. XVI, vol. 309, fol.135r und vol. 312, fol. 35v, u.a.).

⁷⁰⁵ Masetti-Zannini 1973, 16 zitiert aus den Akten des römischen Kriminalgerichts (ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Costituti sec. XVI, vol. 316, fol.3rv vom 24. September 1582).

⁷⁰⁶ Hoffmann 1923, 196 (Quelle: Del Sodo, fol. 216, 217 und Gigli, fol.117v). Vgl. auch Panciroli 1600, 537: „Luogo è questo di gran veneratione non solo presso il Popolo Romano, ch’ogni anno ci offerisce un Calice, e torchi, ma

Papst Gregor XIII. zeigte von Anfang an Interesse an den Vorgängen, wozu er als Bischof von Rom nach den Bestimmungen des Tridentinischen Konzils auch verpflichtet war.⁷⁰⁷ Durch seine Bulle *In hoc praeaelso fastigio* vom 13. Mai 1580 ging das Bild in den Besitz der Erzbruderschaft der Katechumenen der Stadt Rom über: „cum enim propter varia miracula et signa quae ut pie creditur miserator et misericors Dominus operari atque edere dignatus est, meritis eiusdem Virginis Marie apud illius imaginem proxima in parietina unius fenilis [...] quam plures infirmi diversis languoribus gravati et alia miserabiles personae atque a Deo Christi fidelium multitudo devotionis et inpetrandarum ipsius Virginis intercessione spiritualium gratiarum munera ad ipsam Immaginem certatim confluentes plures elemosinas et oblationes quotidie conferant [...]. Motu proprio et ex certa scientia nostra de qua Apostolicae potestatis plenitudo Immaginem predictam nec non omnia et singula elemosynae oblationes redditus proventus res bona et legata apud eam et pro ea hactenus donata legata relicta et facta [...] dilectis filijs Archiconfraternitatis Cathecumenorum de Urbe perpetuo donamus concedimus et eligimus [...]“⁷⁰⁸ Gleichzeitig erhielt die Bruderschaft auch die Erlaubnis eine neue Kapelle oder Kirche zu errichten.⁷⁰⁹

Am 23. Juni 1580 legte Kardinal Sirleto, der Protektor der Bruderschaft der Katechumenen, den Grundstein.⁷¹⁰ Zunächst war eine provisorische Holzkappelle mit einem Altar um das Bild gebaut worden, damit dort die Messe gefeiert und abends die Litaneien gesungen werden konnten.⁷¹¹

dalle terre circonvicine ancora, come dimostra il gran numero de'voti, che hormai l'hà coperta tutta.“

⁷⁰⁷ Vgl. Anm. 503.

⁷⁰⁸ Vgl. den Text der Bulle im Libro delle Memorie (ASVR, PCCN, 171, fol. 122r-123r). Aus dem Libro delle Memorie (ASVR, PCCN, 171, fol. 35v) geht ebenfalls hervor, daß es drei Klöster bzw. eine weitere Bruderschaft gab, die versuchten, ihr Anrecht auf das Bild geltend zu machen: die Klarissen von S. Lorenzo in Paliserna (die bis in die Zeit von Papst Leo X. in den Gebäuden ihr Kloster hatten und sie dann an die Familie Attavanti verkauften, die sie zu verschiedenen Zwecken vermietete; vgl. Hoffmann 1923, 192), die Schwestern von San Sisto und S. Lucia in Selice und die Compagnia del SS. Sacramento di S. Quirico nelli Monti. Vor diesem Hintergrund wirkt die Inschriftentafel in der Fassade wie eine vom Papst verliehene „steinerne Besitzurkunde“, die wie die Bulle das Datum 1580 trägt und nicht wie normalerweise üblich das Datum der Vollendung des Kirchenbaues.

⁷⁰⁹ Ein Pilger namens Vincenzo Renzi hatte schon am 27.4.1580, einen Tag nach dem Wunder, einen Brief an Kardinal Sirleto verfaßt, in dem er ihn bat, dem Papst vorzuschlagen, das Bild den Katechumenen zu schenken, da diese arm und durch das Bild viele Almosen zu erwarten seien. Er verweist als Beispiel auf Pius IV. und das Bild der Bruderschaft der SS. Trinità dei Pellegrini (Briefe Sirleto: BAV, Vat.lat. 6139, fol. 551v).

⁷¹⁰ Vgl. ASVR, PCCN 76 (Istrumenti), fol. 741v. Eine andere Quelle (ASV, Miscellanea, Arm. VII, 63, fol.13v) veröffentlicht in Tiberia 1974, 111, App. VIII, 6.

⁷¹¹ Pifferi, Hg. 1858, 23-24.

Es herrschte großer Andrang, Spenden, darunter auch testamentarische Stiftungen, flossen reichlich.⁷¹² Die Wallfahrtskirche wurde zu einer wichtigen Einnahmequelle für die Judenmission.⁷¹³ Im „Inventario di robbe della S.^{ma} Immagine della M^a novamente apparsa in suburra“ vom 3. Mai 1580 werden mehrere „cassette di denari“ und „casse di cera“ aufgelistet. Die Fassadeninschrift vermerkt, daß die Kirche „ex elemosinis populo collatis“ errichtet worden sei. Auch zahlreiche Votivgaben als Dank für Gebetserhörungen wurden gestiftet, darunter eine „veste ricamata per ricoprirne la Immagine“⁷¹⁴, andere Votivgaben bestanden aus Gold oder Silber; außerdem waren in der ganzen Kirche Votivtafeln aufgehängt.⁷¹⁵

Mit Fra Santi wurden das Bild und die neue Kirche 1588 in die gedruckten Romführer aufgenommen.⁷¹⁶ In seiner Ausgabe der *Cose meravigliose* ist der Text zur Madonna ai Monti im Vergleich zu den anderen Kirchen sehr ausführlich. Die Ereignisse lagen zu diesem Zeitpunkt erst acht Jahre zurück und die Dekorationsarbeiten in der Kirche waren noch nicht abgeschlossen. Die Pilger, die lesen konnten, wurden durch den Führer auf das Bild hingewiesen, das außerdem auch in Kupferstichen verbreitet wurde, die man in Rom kaufen konnte: Dupérac bot in seinem Katalog von 1614 drei verschiedene Versionen des Bildes der Madonna ai Monti an.⁷¹⁷

Das Bild der Madonna ai Monti erhielt den aufwendigsten der erhaltenen Altäre der 1580er Jahre. Zum Ädikularetabel traten Skulpturen auf dem Giebel und Marmorintarsien auf den seitlichen Pilastern.

4.2 Der Auftraggeber Lodovico Bianchetti

Der Auftraggeber der *Cappella della Madonna*, wie Apsis, Vierung und Querarme zusammenfassend genannt wurden, war Lodovico Bianchetti. Er stammte aus einer alten Bologneser Adelsfamilie und war der ältere, aber „unbekanntere“ Bruder von Kardinal Lorenzo Bianchetti.⁷¹⁸

⁷¹² Hoffmann 1923, 197-198.

⁷¹³ Hoffmann 1923, 198.

⁷¹⁴ Pifferi, Hg. 1858, 31.

⁷¹⁵ Pifferi, Hg. 1858, 52 („tavolette per tutta la Chiesa appese“); so auch Mellini (BAV, Vat.lat. 11905, fol. 308r), der den Bereich hinter dem Altar beschreibt: „Il muro della Nicchia sotto la Cornice è coperto di voti [...]“.

⁷¹⁶ Fra Santi 1588, 33r-33v.

⁷¹⁷ In Dupérac, Hg. 1908, 59-66 ist veröffentlicht der „Indice e nota particolare di tutte le stampe di rame, che si trovano al presente, nella Stamperia di Andrea, e Michel Angelo di Vaccari in Roma“. S. 60, 64 und 65 ist die Madonna ai Monti aufgelistet, einmal in größerem Format und zwei kleine „santini“, wobei auf einem die Madonna von einem Blumenkranz umgeben ist. Es gibt auch ein „foglio di santini d'otto Madonne diverse“, zu denen auch die Madonna ai Monti gehört haben könnte.

⁷¹⁸ In den einschlägigen Lexika (Moroni, DBI) hat nur der Kardinal einen eigenen Eintrag.

Lodovico wurde am 14. Mai 1572 von Papst Gregor XIII., der wie er selbst aus Bologna stammte, zum *Maestro di Camera* (*Praefectus cubiculi Sanctitatis suae*) ernannt.⁷¹⁹ Damit hatte er ein wichtiges Amt inne und stand unter den Prälaten des päpstlichen Palastes an zweiter Stelle nach dem *Maggiordomo*.⁷²⁰ Er wohnte im Apostolischen Palast.⁷²¹ Zu seinen Aufgaben gehörten der Vorsitz bei den Zeremonien des päpstlichen Hofes in und außerhalb des Vatikans, ihm oblag auch die Einführung/ Zulassung zur päpstlichen Audienz und den päpstlichen Vorzimmern. Ihm war in einigen Bereichen die päpstliche *familia* unterstellt.⁷²² Lodovico war als Kanoniker Mitglied des Petersdomkapitels, was auch eine Einnahmequelle war.⁷²³ Vom 29. Juni 1575 bis 28. Mai 1585 war er „deputato della Fabbrica di S. Pietro“.⁷²⁴ Seine Karriere endete bevor er den Kardinalsrang oder ein anderes höheres Amt erreichen konnte, weil er schon am 16. April 1587 im Alter von 41 Jahren starb. Er wurde in S. Agostino beigesetzt.⁷²⁵

Die Vertrauensstellung Bianchettis, die in den ihm übertragenen Aufgaben sichtbar wird, spiegelte sich auch in seiner Rolle beim Kirchenbau der Madonna ai Monti wider.⁷²⁶ Er war der „Vertrauensmann des Papstes vor Ort“. Ihm wurde allerdings kein offizielles Amt übertragen wie Kardinal Sirleto, der mit der Aufsicht über den Kirchenbau beauftragt war, die dieser an Zacchini, Bosi und Gaspare Camolara delegierte.⁷²⁷

Zunächst war es der Wunsch des Papstes, das Bild in eine Kirche zu übertragen. Aber das Fresko war schon stellenweise mehr als

⁷¹⁹ Moroni, Bd. 41, 1846, 133. Normalerweise wird der *Maestro di Camera* durch ein „biglietto“ des Kardinalstaatssekretärs vom Papst ernannt. Daraufhin erhält er ein apostolisches Breve als Ernennungsurkunde und ist berechtigt in einem gevierten Wappen neben seinem eigenen das Familienwappen des Papstes zu führen. Meistens folgt später die Ernennung zum Kardinal oder *Maggiordomo*.

⁷²⁰ Zum Amt des *Maggiordomo* vgl. Moroni Bd. 41, 1846, 239-298.

⁷²¹ Die päpstlichen Urkunden bezeichnen ihn als „dilectum filium Ludovicum Blanchettum cubiculi nostri secreti magistrum et familiarem nostrum continuum comensalem“; vgl. zum Beispiel die „Donatio hereditatis“ in ASV, Miscellanea, Arm. 52, vol. 6, fol. 253r.

⁷²² Moroni, Bd. 41, 1846, 127.

⁷²³ Vgl. die Zahlungen für die Anwesenheit bei bestimmten Festen in ACSP, Censuale 85. Außerdem verlieh der Papst ihm zwei Kommenden: 1581 die Benediktiner-Kommende S. Leonardo in Salerno (ASV, Sec. brev. reg. 95, fol. 590r-591v) und 1582 das Kloster S. Maria de Ilie in Aquen. (Acquafredda in der Lombardei?) (ASV, Sec. brev. reg. 98). Darüber hinaus hatte Papst Gregor XIII. ihm 1578 Abtei S. Pietro di Ferentillo (Spoleto) verliehen (AFSP, Arm. 3, E, 181), deren Einnahmen er 1583 dem Jesuitennoviziat S. Andrea al Quirinale überschrieb (AFSP, Arm. 3, E, 181, Nr. 8, V).

⁷²⁴ Vgl. den Katalog im AFSP, ein Beispiel für seine Unterschrift als „deputato“ in AFSP, Arm. 53, C, 147, fol. 93v (1575).

⁷²⁵ Die Grabinschrift bei Forcella Bd. 5, 1874, 69, Nr. 204.

⁷²⁶ Das Amt des „maestro di camera“ wird bei Moroni Bd. 41, 1846, 127 als „onorevolissimo, distinto ed intimo uffizio“ bezeichnet.

⁷²⁷ Pifféri, Hg. 1858, 25.

zwei Finger breit von der Wand gelöst, was nach den befragten Architekten eine Übertragung unmöglich machte, weil das Bild sonst zu Staub zerfallen wäre.⁷²⁸ Der Papst wurde davon benachrichtigt, „ma questi ne volle essere anche più certo per mezzo del suo maestro di camera monsignor Bianchetto; e lo mandò per tal fine a vedere e informarsi“.⁷²⁹ Bianchetti war am 1. Mai vor Ort⁷³⁰ und aufgrund dessen, was er sah und hörte, gelangte auch er zu der Überzeugung, daß eine Übertragung des Freskos unmöglich war. „[...] e non solo assicurò quindi il popolo ancor'esso, che la santa pittura quivi si resterebbe, ma si votò e`medesimo alla Madonna santissima, che ove fosse fabricata in quel luogo una chiesa e`ne avrebbe fatto a sue spese l'altar maggiore, siccome attenne [avvenne?].“⁷³¹ Nachdem der Papst von Bianchetti über die genauen Umstände unterrichtet worden war, entschied er einige Tage später, daß eine neue Kirche gebaut werden sollte.

Bianchetti beteiligte sich nicht nur an der Finanzierung der künstlerischen Ausgestaltung der Kirche, sondern er unterstützte auch die Arbeit der Bruderschaft, indem er als „Taufpate“ für mindestens einen bekehrten Juden auftrat: Neben Geschenken war das üblicherweise mit der Verleihung seines eigenen Namens an den Neophyten verbunden. In den *Istrumenti* der Jahre 1584-1585 wird von der Schlichtung einer „controversia“ berichtet, an der ein „Ludovicus Blanchettus neophitus“ beteiligt war.⁷³² Genauso handelte auch Papst Gregor XIII., der einen „Ugo Boncompagni“ aus der Taufe hob und den Kirchenbau mit einer Geldspende unterstützte.⁷³³

Auch die Bruderschaft der Katechumenen benutzte die Vertrauensstellung Bianchettis beim Papst. Der Bittbrief, mit dem sie im März 1581 bei Gregor XIII. um eine Ablassverleihung für den Tag des ersten Wunders und alle Marienfesttage nachsuchte, war an den „Ill.mo e R.mo Mastro di Cam.ra di N. S.re“ gerichtet.⁷³⁴

Das Patronat Bianchettis umfaßte nicht nur den Altar, wie aus dem Text von Pifferi⁷³⁵ hervorgeht, sondern die gesamte Cappella della Madonna. Die Geschichte der Ausstattung ist nur an den in der *Cappella* angebrachten Wappen ablesbar.⁷³⁶ Die

⁷²⁸ Pifferi, Hg. 1858, 21.

⁷²⁹ Pifferi, Hg. 1858, 21.

⁷³⁰ Pifferi, Hg. 1858, 17.

⁷³¹ Pifferi, Hg. 1858, 22.

⁷³² ASVR, PCCN 78, fol. 51r und fol. 290r.

⁷³³ Hoffmann 1923, 159; vgl. auch das Papstwappen über der Cappella Sabbatini, der zweiten Kapelle auf der linken Seite.

⁷³⁴ ASV, Sec.brev. Indulg. perpetuae 16, fol. 155v.

⁷³⁵ Pifferi, Hg. 1858, 24 („Il Bianchetto ne fece secondo il voto l'altar maggiore“). Fra Santi 1588, 33v erwähnt außerdem noch die Balustrade: „[...] l'altare maggiore lo fece il Signor Lodovico Biancheti, già maestro de camera della felice memoria de Papa Gregorio XIII. con ornamento di colonne, & pietre meschie col suo balaustro intorno all'altare“.

⁷³⁶ Zum folgenden vgl. Kummer 1987, 243-244, 251, 265.

Rechnungsbücher aus den Jahren 1580-1586 sind verloren.⁷³⁷ Im Libro Mastro 1586-1614 gibt es keine Einträge zum Hauptaltar. Das bedeutet, daß er spätestens zu diesem Zeitpunkt [vor 1586] fertig gewesen sein muß. Da Lodovico Bianchetti 1587 verstarb, geht Kummer⁷³⁸ davon aus, daß spätestens 1585/86 der Plan für die Ausstattung der Vierung und des Transepts vorgelegen haben muß und man mit den Arbeiten begonnen hat.

Neben dem Hauptaltar tragen auch die Balustrade und Teile des Gewölbebereichs das Wappen von Lodovico.⁷³⁹ Nach dem Tod Lodovicos wurden die Arbeiten Ende 1588 vorübergehend eingestellt, „da der Maestro di Camera offenbar keine oder nur unzureichende Mittel für die Weiterführung des Dekorationsunternehmens hinterlassen hatte“⁷⁴⁰. Die Ausstattung wurde von seinem Bruder Kardinal Lorenzo Bianchetti nach ca. 10 Jahren Unterbrechung (nach 1596) vollendet, was am Kardinalswappen erkennbar ist, daß er erst seit diesem Zeitpunkt führt; das Wappen seines Bruders Lodovico dagegen ist mit einem Helm bekrönt.

Der Architekt der Kirche, Giacomo della Porta, ist auch der Entwerfer der Ausstattung.⁷⁴¹ Er hat im Auftrag von Lodovico Bianchetti den Hochaltar entworfen, nachdem er schon 1579 für denselben Auftraggeber den Altar für die auf eine Säule gemalte Madonna im Petersdom geschaffen hatte.⁷⁴²

4.3 Der Altar für das Gnadenbild

Der Hauptaltar der Madonna ai Monti entspricht dem Typ des Ädikulaaltars wie ihn Giacomo della Porta für ein wundertätiges Bild zum ersten Mal im Petersdom für die Madonna del Soccorso in der Cappella Gregoriana entwickelt hat und später auch für die Bilder der Madonna della Colonna, della Consolazione und dell'Orto verwendet. Der Ädikulaaltar in S. Maria ai Monti ist im architektonischen Aufbau einfacher. Es handelt sich um eine

⁷³⁷ Vgl. Tiberia 1974, 112, App. VIII, 8 und Kummer 1987, 248. Bis jetzt ist nicht bekannt, wo sich die privaten Dokumente der Brüder Bianchetti befinden - falls sie erhalten sind. Weder im ASV, der BAV oder dem Familienarchiv der Bianchetti im Archivio di Stato in Bologna noch im Archiv der Jesuiten in Rom (das Grab von Lorenzo befindet sich in Il Gesù) sind sie zu finden. Im Familienarchiv der Bianchetti im Archivio di Stato in Bologna (Archivio Bianchetti 25, fol. 25v-29v) gibt es eine Abschrift des Testamentes von Lorenzo Bianchetti vom 9. März 1609, das aber nichts Besonderes über die Madonna ai Monti berichtet.

⁷³⁸ Kummer 1987, 245.

⁷³⁹ Kummer 1987, 243-244. Zum Wappen von Lodovico vgl. Kummer 1987, 243, Anm. 620, eine Abb. bei Ciaconius 1677 (Vitae, Bd. 4, col. 304) und auch auf seinem Grab in Il Gesù.

⁷⁴⁰ Kummer 1987, 248.

⁷⁴¹ Vgl. die stilistische Analyse der Stuckdekoration bei Kummer 1987, 248-249.

⁷⁴² Zu diesem Altar vgl. oben den Abschnitt über die Madonna della Colonna (Kapitel 3.1.8).

Ädikula ohne Attikageschoß: zwei aus einer besonderen, rosafarbenen Variante des Portasanta-Marmors bestehende Säulen mit korinthischen Kapitellen tragen einen Dreiecksgiebel. Insgesamt aber ist der Altar aufwendiger und monumentaler gestaltet. Der Ohrenrahmen reicht bis unter das Giebelgesims und schließt somit die Kapitellzone ein. Der Reliefschmuck, der sich bei den anderen Altären an dieser Stelle befindet, wandert von dort in den Tympanon. Die Intarsien, die sonst innerhalb des Ohrenrahmens das Bild umgeben, befinden sich hier auf den seitlichen Pilastern. Die Pilaster haben bei diesem Altar auch eine tragende Funktion: Auf ihnen ruhen die seitlichen gesprengten Giebelstücke.

Der Reliefschmuck des Giebels ist von antiken Formen inspiriert, die vielleicht über Michelangelo vermittelt worden sind. Der Schmuck besteht aus einer mit einem glatten Blatt belegten Konsole in der Mitte des Giebels, an der mit breiten, flatternden Bändern zwei Lorbeer-Girlanden befestigt sind.⁷⁴³

Wie bei den anderen untersuchten Altären ist auch hier der Bereich innerhalb des Ohrenrahmens erneuert worden. Das Bild an sich nimmt nur etwa die Hälfte der Fläche ein. Es befindet sich heute in einem vergoldeten Holzrahmen, der durch die Inschrift in das Jahr 1849 datiert ist.⁷⁴⁴

Der Ort des Altars

Der Ädikulaaltar befand sich vor seiner Versetzung um 1950 vor dem Chorbogen.⁷⁴⁵ Für den Eintretenden bildete er, ihm mehr als heute optisch entgegenkommend, den ersten Orientierungspunkt, da ihm die Proportionen des Altars näher waren als die der steil emporsteigenden Architektur. „Der Altar unterstreicht als fassadenhafter Blickpunkt die Ausrichtung auf den Chor.“⁷⁴⁶ Gleichzeitig weist er auch, durch die Skulpturen verstärkt, nach oben in die Kuppel. Beide Tendenzen unterstützen die Verbindung des Kirchenschiffes mit dem zentralisierenden Teil des Kirchenhauptes. Die *Cappella della Madonna* bildet eine räumlich-architektonische und auch ikonographische Einheit, die sich als architektonisch abgesonderter „Raum für das Bild“ bestimmen läßt, auch wenn die gesamte Kirche für das Bild errichtet wurde. Der „Raum für das Bild“ wurde durch eine Balustrade abgegrenzt, die ursprünglich mit ihren Viertelkreisschwüngen rechts und links und

⁷⁴³ Bei Michelangelo findet sich das Motiv der zwei Girlanden, die in einem Giebel befestigt sind - allerdings befindet sich in der Mitte ein Widderschädel -, in seinen Entwürfen für die Petersdomfenster und die Fenster des Palazzo Farnese (Abb.103). Für Altäre ist dies ein ungewöhnliches Motiv. Wenn das Giebelfeld geschmückt ist, handelt es sich durchgehend um die Taube des Heiligen Geistes.

⁷⁴⁴ Die Inschrift lautet: DONUM EX VOTO PIETATE POPULI AN. 1849.

⁷⁴⁵ Vgl. den Grundriß in: Letarouilly, Nachdruck 1982, Pl. 27. Zum Datum der Versetzung Montenovesi 1952, 172.

⁷⁴⁶ Jürgens 1956, 49.

dem in der Mitte vorstoßenden Rechteck den Verlauf der Stufe vor dem Altar nachzeichnete. Die Öffnung in der Mitte befand sich genau unter der Kuppellaterne, d.h. die Balustrade grenzte den Raum des Bildes von dem des Langhauses ab⁷⁴⁷, die Kuppel schwebte beide Bereiche übergreifend darüber.

Die Rückseite

Die Rückseite des Altars ist heute nicht auf Sichtbarkeit berechnet. Das war sehr wahrscheinlich anders, als sich der Altar noch weiter von der Rückwand entfernt befand. Einen Hinweis darauf gibt Letarouilly⁷⁴⁸, der im Grundriß der Kirche auch auf der Rückseite eine Altarmensa einzeichnet. Das Altarretabel wird sehr viel weniger aufwendig gewesen sein als die Vorderseite, vielleicht war es wie in S. Maria in Aracoeli aus Holz.

Heute besteht die Rückseite des Altars aus verputztem Mauerwerk. Über den seitlichen Pilastern befinden sich nur grob bearbeitete Kapitelle; das Gesims oben auf der Rückseite ist mit drei Reihen von Ornamenten geschmückt (Eierstab, Blattfries und Perlstab). Das darunter liegende Konsolgesims ist um den ganzen Altar herumgeführt. Im Freiraum zwischen den Pilastern befindet sich das wundertätige Fresko, heute in einem Eisenrahmen, der neueren Datums zu sein scheint. Der Eisenrahmen steht frei auf zwei Sockeln. Außerdem ist die Verschlussvorrichtung zu sehen: Links unten gibt es eine Kurbel, mit der man ein Seil betätigen konnte, das oben über ein Rad führte und an dem das Verschlussbild befestigt war. Auch die seitlichen Holzleisten, von denen das Bild geführt wurde, sind zu erkennen. Insgesamt scheint der heutige Zustand der Verschlussvorrichtung neueren Datums zu sein, hat aber sehr wahrscheinlich eine ältere, gleichartige Konstruktion ersetzt.

Die Intarsien der seitlichen Pilaster

Die seitlichen Pilaster sind mit Intarsien verziert, deren Formen für diese Zeit ungewöhnlich sind; Pilaster oder hochrechteckige Wandstreifen, die in dieser Art verziert sind, gibt es sonst in Rom nicht. Die Ornamente sind aus ovalen und abgerundeten Formen aufgebaut, es gibt fast keine geraden Linien. Die Farbigkeit des Altars insgesamt wird von Rosa und Gelbtönen bestimmt, in den Intarsien treten schwarze, weiße und rote Töne hinzu. Die Intarsien sind in eine weiße Marmorplatte eingelegt, oben und unten bleiben die kleinen, zum Rechteck überleitenden Zwickel stehen und in der Fläche des gesamten Pilasters auch Stege, die die Einzelformen einfassen - außer in den Stücken an den Seiten des mittleren Ovals, die einen schwarzen Rahmen haben. Der Rahmen des

⁷⁴⁷ Im Gegensatz zur Madonna della Pace stand der Altar nicht mitten unter der Kuppel.

⁷⁴⁸ Letarouilly, Nachdruck 1982, Pl. 27.

Ovals bildet an den Seiten gleichzeitig die Abschlußleiste des Pilasters.

Es handelt sich um kunstvoll verflochtene, fließend verschränkte Formen, die im Gegensatz stehen zu den in rechteckige Abschnitte eingeschlossenen, einfacheren geometrischen Formen (Kreise, Ovale, Vierecke, Rauten, die nach dem Baukastenprinzip aneinandergelegt sind) wie sie zum Beispiel die seitlichen Pilaster des Altars in S. Susanna und die Wandverkleidung neben dem Altar in S. Maria in Vallicella und S. Maria in Trastevere zeigen.⁷⁴⁹

Eine weitere Lösung, die häufig auftaucht und von della Porta schon am Altar der Cappella Gregoriana verwendet wurde, besteht darin, den Pilaster so zu gestalten, daß einer tragenden Grundfläche nur in der Mitte und an den Enden eine geometrische Form aufgelegt wird. Verspieltere Formen findet man an Rahmungen von Gräbern, Bildern und Tischen⁷⁵⁰, die als Ornamentbänder ohne horizontale Unterteilungen aufgefaßt werden. Bei waagrecht liegenden Tischen oder einem um ein Zentrum herumgelegten Rahmen ist das einsichtiger als bei einem Pilaster, der die Funktion einer architektonischen Stütze hat. Den Ornamenten am verwandtesten ist denn auch (da ebenfalls von Giacomo della Porta) der Rahmen des Bildes der Madonna della Colonna im Petersdom (1607?) und der nach diesem Vorbild entstandene Rahmen des Bildes in S. Giovanni dei Fiorentini (1613-1614).

Die Intarsien des Altars in S. Maria ai Monti sind um den Mittelpunkt eines großen Ovals aus „alabastro fiorito“, sich achsensymmetrisch und spiegelsymmetrisch entsprechend angeordnet. Ein kleiner Kreis und seitliche Zwickel bilden den Übergang zu einem Formhybrid, das an beiden Enden wiederholt wird. Die Grundfläche dieser Form, die am äußeren Ende ihre Substanz zu verlieren und sich auf ein Rahmendasein zu beschränken scheint, besteht aus schwarzem Marmor. Die schwarze Form ist aber mehr als nur rahmende Grundfläche: Unter dem edelsteinartig eingelassenen roten Oval hätte sie die Form

⁷⁴⁹ Zur Entwicklung des Formenrepertoires in den römischen Kapellenausstattungen vgl. Di Castro 1994, 18-22. Auch wenn die Umrisse der Einzelformen „lebendiger“ werden (durch Einbuchtungen und Vorsprünge), bleiben sie doch insgesamt an einfachen geometrischen Formen orientiert. Spätantike Beispiele für dieses Formenrepertoire sind SS. Cosma e Damiano (vgl. die Zeichnung von Pirro Ligorio, Vat.lat. 3439) und die Formen des Opus sectile in S. Sabina und im Lateranbaptisterium.

⁷⁵⁰ Zu den in Rom in den 1570er und 1580er Jahren entstandenen Tischen vgl. die Beispiele im Kapitel *Tra Roma e Firenze: inizi cinquecenteschi dell'intarsio di pietre pregiate*, in: Giusti 1992, 9-33 (vgl. im vorliegenden Abbildungsteil Abb. 106, 107). Die ähnlichsten Pilaster in Rom finden sich im Petersdom in den Intarsien der sogenannten „navi piccole“ (ebenfalls von Giacomo della Porta, Abb.108). Auch hier gibt es keine horizontalen Linien und eine Doppeldeutigkeit von direkt nebeneinanderliegenden Formen ohne Rahmen. Allerdings sind sie nicht so stark miteinander verschränkt wie in S. Maria ai Monti.

einer Vase, wenn man den vom „Schild“ verdeckten Teil dazunehmen würde.⁷⁵¹ Da beide Formen (Vase und Schild) möglich sind und auch die schwarze Form sich vor einem gelben Hintergrund befindet, führt das zu dem optischen Effekt des Umspringens: Man sieht entweder die Schildform oder die auslaufende schwarze Form und den jeweils anderen Teil als Hintergrund.⁷⁵²

Das „Kapitell“ des Pilasters besteht wie in der Cappella della Madonna della Colonna im Petersdom aus einem weiß gerahmten roten Kreis, der in ein Quadrat eingeschrieben ist und von weißen Stegen in den vier Hauptrichtungen gehalten wird; die Zwickel sind schwarz.

Die Skulpturen auf dem Giebel

Zur besonders kostspieligen Ausgestaltung des Altars gehören auch drei Skulpturen: Die Figur des Auferstandenen, die auf einem Podest über der Mitte des Dreiecksgiebels steht, und daneben zwei anbetende Engel, die auf Podesten knien, die über den seitlichen Giebelstücken angebracht sind.

Für eine Figur des Auferstandenen über der Giebelmitte gibt es bei den römischen Altären keine Tradition. Das Motiv kommt seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts bei Grabmälern vor.⁷⁵³ Das Beispiel des Altars in der Madonna ai Monti hat auch keine Nachfolge gefunden. Die Skulptur entfaltet ihre volle Wirkung eigentlich auch nur, wenn der Altar relativ frei steht, was selten der Fall war. Meist stehen die Altäre vor der Wand oder auch in einer Wandnische.

Es gab allerdings einen weiteren Altar, der dem Altar in S. Maria ai Monti eng verwandt ist. Es handelt sich um den wahrscheinlich zum Heiligen Jahr 1575 vollendeten Sakramentsaltar im Lateran, der im Auftrag von Papst Gregor XIII. von Giovanni Battista della Porta ausgeführt wurde.⁷⁵⁴ Die Übereinstimmungen zwischen den beiden

⁷⁵¹ Zur antiken Herkunft dieses Ornamentes vgl. Di Castro 1994, 19. Ein Beispiel für seine Verwendung im Bereich der Marmorinkrustation ist die Basilika des Junius Bassus (S. Andrea in Catabarbara), die bis ins 17. Jahrhundert erhalten blieb; vgl. die Zeichnung von Giuliano da Sangallo, BAV, Barb.lat. 4424, fol. 33v (im vorliegenden Abbildungsteil Abb. 109).

⁷⁵² Diese optisch umspringenden Formen finden sich zum Beispiel in antiken schwarz-weißen Fußbodenmosaiken, wo sie allerdings gleichmäßig über ein Rechteck verteilt sind (vgl. die unter der Lateranbasilika entdeckten Mosaiken).

⁷⁵³ Als Beispiele seien genannt die zwei Grabmäler von Antonio Sansovino im Chor von S. Maria del Popolo (mit einer Sitzfigur des Erlösers), weiter die weibliche Personifikation über dem Grabmal von Papst Hadrian VI. in S. Maria dell'Anima (1526), dessen Projekt von Baldassare Peruzzi stammt. Eine Figur der Auferstandenen bildet auch den Abschluß des 1532 entstandenen Grabmals Margani in S. Maria in Aracoeli aus dem Umkreis von Jacopo Sansovino (vgl. die Abb. in: Strinati 1992, Tav. CCXXX).

⁷⁵⁴ Vgl. Ciappi 1996, Abb. 40. 1575 scheint der Altar vollendet gewesen zu sein, auch wenn es noch eine Zahlung am 21. März 1576 an „Gio. Batt.a della Porta et i sultori“ gibt, „per aver fatto doi angeli et un Cristo che

Altären sind zahlreich, es ist anzunehmen, daß auch der Entwurf für den Altar im Lateran von Giacomo della Porta stammte.⁷⁵⁵ Er scheint hier wie in anderen Fällen⁷⁵⁶ eine Zeichnung mehrmals verwendet zu haben. Der Raum vor dem Ädikulaaltar wurde in beiden Fällen von einer nach vorne halbkreisförmig ausschwingenden Balustrade abgegrenzt. Die zwei anbetenden Engel und der Auferstandene mit der Fahne finden sich in beiden Altären, im Lateran fehlen die seitlichen Giebelstücke und die Intarsienpilaster. In Details gibt es Unterschiede: Im Giebelfeld befindet sich die Taube des Heiligen Geistes, außerdem hält der Auferstandene die Fahne in der rechten Hand. Der Altar im Lateran wurde um 1600 zerstört.⁷⁵⁷

Da bis heute keine Quellen zum Hauptaltar von S. Maria ai Monti aufgetaucht sind und es auch keine guten Abbildungen der Skulpturen auf dem Giebel gibt, können nur Vermutungen angestellt werden, die durch eine genauere Untersuchung nachzuprüfen wären.

Da die beiden della Porta – Giacomo und Giovanni Battista – am Sakramentsaltar im Lateran zusammengearbeitet haben, kann vielleicht auch in der Madonna ai Monti eine Zusammenarbeit vermutet werden. Giovanni Battista wird in der Madonna ai Monti im Vertrag der Cappella Falconi erwähnt: Die Zeichnung des Altars stammt von ihm, und er ist auch der ausführende Bildhauer.⁷⁵⁸

Es bietet sich an, die Engel der Cappella Falconi mit denen auf dem Hauptaltar zu vergleichen. Sie entsprechen einem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom verbreiteten Typus von jugendlichen Engeln. Sie ähneln sich im Gesichtstypus, der im Werk della Portas auch in seinen Skulpturen am Heiligen Haus in Loreto zu finden ist, wie zum Beispiel bei der phrygischen, cumäischen und der persischen Sibylle.⁷⁵⁹ Die Engel in der Cappella Falconi sind allerdings unbekleidet, während die Engel auf dem Giebel des Hauptaltars ein langes Unter- und ein kürzeres

resuscita alla cappella del S. Sacramento in Santo Giovanni in Laterano“; zit. nach Marcucci 1991, 75 (ASR, Camerale I, Tesoreria segreta, regg. 1301-1304).

⁷⁵⁵ Zu Giacomo della Porta im Lateran vgl. Freiberg 1995, 42; Marcucci 1991, 75.

⁷⁵⁶ Vgl. die Altäre in S. Maria dell’Orto, S. Maria della Consolazione und die von Giacomo della Porta für den Petersdom entworfenen Altäre.

⁷⁵⁷ Vgl. Freiberg 1991, 77, Anm. 42; Brentano 1989, 185. Vielleicht sind die Skulpturen des Altars heute in der Cappella Colonna im Lateran erhalten (Abb.114).

⁷⁵⁸ Der Vertrag vom 27. November 1584 ist überliefert im ASVR, PCCN 78, fol. 167r,v.

⁷⁵⁹ Mit der persischen Sibylle haben die Engel auf dem Hauptaltar in der Madonna ai Monti den kugeligen Wangenansatz auf einem relativ breiten Hals gemeinsam. Weitere Gemeinsamkeiten sind die Auffassung der Gewänder, die auch bei der Sibylle von Cuma das Standmotiv „retten“. Der Künstler hat auch hier keine Scheu vor repetitiven Faltenkaskaden, in die er die große Stoffülle gliedert.

Obergewand mit einem voluminösen, mäanderförmig bewegten Faltensaum tragen.⁷⁶⁰ Die sich spiegelsymmetrisch entsprechenden Engel blicken in anbetender Haltung auf Christus. Auf Altargiebeln findet man jugendliche Engel eher selten. In den 1580er Jahren befinden sich dort meist Putten, die ein Kreuz in der Mitte anbeten, so auf zahlreichen Grabmälern.⁷⁶¹

Die Figur des Auferstandenen in der Mitte entfaltet ihre Wirkung vor allem durch das Gewand, das frei schwebend, ohne daß Christus es mit der Hand festhalten würde, spiralförmig um den Körper geschwungen ist. Das Gewand nimmt der Figur sogar Volumen weg, insofern als das linke Bein, das überdies das Standbein ist, vor dem Gewand nur als Relief ausgebildet ist.

Das Gewand hat zudem für den Aufbau der Figur wesentliche Bedeutung: Es schwingt nach unten breit aus, so daß es durch die Ausfüllung des Leerraums zwischen den Beinen der Figur einen sicheren Stand und eine pyramidale Basis verleiht. Es verleiht der Statue auf der linken Körperseite Kompaktheit, da es hier den Durchbruch zwischen Körper und nach hinten gehaltenem Oberarm füllt.

Die unten herabfallende Innenseite des Gewandes ist durch schmale Stegfalten gegliedert, die links parallel zum Bein verlaufen und neben dem rechten Bein einen größeren Knick entstehen lassen.⁷⁶² Das Gewand schafft so einen Ausgleich zum rechten, erhobenen Arm; ansonsten würde die Figur optisch „kippen“. Auch für die rechte Körperseite hat das Gewand Bedeutung, da es den Hüftschwung nach links verdeckt, den das Standmotiv erfordern würde. Durch das unruhige Zick-Zack der Falten bildet das Gewand ein Gegengewicht. In der Vorderansicht ist das Gewand anliegend und verrät die Körpermodellierung und die unklare Anatomie.⁷⁶³

Letztendlich „rettet“ das Gewand die ungeschickt aufgebaute Figur. Das Gesicht des Auferstandenen entspricht dem Typ, den auch Jacopo Sansovino für den heiligen Jakobus in S. Maria in Monserrato verwendet. Der extrem langovale Kopftyp ist in den Werken Giovanni Battista della Portas vergleichbar mit dem des heiligen Dominikus in S. Maria Maggiore und auch mit dem Christus der Schlüsselübergabe in S. Pudenziana.⁷⁶⁴

⁷⁶⁰ Wie zum Beispiel auch die Engel des Sakramentsaltars in S. Maria Maggiore und im Lateranquerschiff.

⁷⁶¹ S. Maria Maggiore, Denkmal von Papst Nikolaus IV.; vgl. die Abb. aus Ciacconius in: Roma di Sisto V 1993, S. 403.

⁷⁶² Diese schmalen Faltenstege des von innen gesehenen Gewandes sieht man auch im Mantel des heiligen Dominikus in der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore, der auch von Giovanni Battista della Porta stammt. Außerdem haben die Skulpturen die Parallelfalten über dem linken Arm und den bewegten Faltensaum gemeinsam.

⁷⁶³ Das linke Bein ist unklar angesetzt und das rechte Bein ist länger als das linke.

⁷⁶⁴ Hier findet sich auch dieselbe Gestaltung der Haare, die wirken, als wären sie auf dem Kopf durch einen Hut angedrückt worden.

Der Kopf folgt nicht der Dynamik der restlichen Figur, sondern scheint steif, gerade aufgesetzt. Die Hände sind ausdrucksstärker als das Gesicht.

Der Körper des Auferstandenen ist in eine räumlich weit ausholende Diagonale eingeschrieben, die in Armen und Beinen von rechts vorne nach links hinten verläuft, das heißt die rechte Körperseite ist nach vorne ausgerichtet, die linke nach hinten. Seinen Grund mag dies darin haben, daß der Auferstandene mit der rechten Hand, die dem Eintretenden entgegen gehalten wird, den Segen erteilt. Die Figur weicht vom klassischeren Aufbau ab, wo jeweils Bein und Schulter der beiden Körperhälften über Kreuz nach vorne bzw. hinten ausgerichtet sind. Der Altar erhält durch die Skulpturen auf dem Giebel einen zweiten ikonographischen Schwerpunkt, neben das wundertätige Bild tritt die Figur des Auferstandenen.

4.4 Zusammenfassung:

Der Altar in der Kirche der Madonna ai Monti ist der am reichsten ausgestattete Altar, den Giacomo della Porta für ein wundertätiges Bild entworfen hat. Er gehört zum Typ der Ädikulaaltäre, die sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch aufgrund des Einflusses von Giacomo della Porta in Rom durchsetzen. Die reiche Ausstattung des Altars spiegelt die Berühmtheit des Bildes wider, das in den 1580er Jahren als neues wunderwirkendes Bild die größte Bedeutung hat.

5 S. Giovanni Decollato

Das Bild der *Madonna della Misericordia* befand sich im Besitz der Bruderschaft von S. Giovanni Decollato e della Misericordia, die sich um die zur Hinrichtung Verurteilten kümmerte - um das Heil ihrer Seelen und die Bestattung ihrer Leiber.⁷⁶⁵ Der Patron der Bruderschaft, zu der nur Florentiner Zutritt hatten, war der heilige Johannes der Täufer. Aber auch die Marienverehrung hatte in der Tätigkeit der Bruderschaft ihren festen Platz: Gebete zu Maria waren Bestandteil ihrer Zusammenkünfte, deren Protokolle im „Giornale“ zu finden sind. Der Text des Protokolls beginnt fast immer gleich: „Fu la nostra solita tornata. Si dissi l’offizio della Mad.a [oder auch „l’offizio dei morti per l’anima“ einer bestimmten Person]“.⁷⁶⁶ Der Abschluß der Versammlungen bestand üblicherweise in einem kurzen Gebet an die Madonna. Der Schlußsatz des Protokolls lautet meist: „si fece la solita rassegna e salutata la Mad.a ciascu.o fu licenziato“. An Marienfeiertagen wurde die Messe am Marienaltar gefeiert, über dem sich das Gnadenbild befand.⁷⁶⁷

5.1 Das Gnadenbild

Das Bild wurde unter dem Titel *Mater Misericordiae*, der über dem Bild zu lesen ist, verehrt. Unter dem Aspekt der *Misericordias* (Barmherzigkeit) übten die Mitglieder der Bruderschaft ihre Tätigkeit aus: Der abgekürzte Name der Bruderschaft ist *Confraternitas Misericordiae*⁷⁶⁸ und die Vorrede der Statuten beginnt mit den Worten: „Beati misericordes quoniam ipsi misericordiam consequetur. Ispirati ed ammaestrati dalle sopradette parole di Gesù Cristo, alcuni buoni e fedeli Cristiani della Nazione Fiorentina abitanti in Roma [...]“.⁷⁶⁹ Über dem Hauptportal und dem Seiteneingang stehen die Worte „Per Misericordia“, über dem Seitenportal das Emblem der Bruderschaft: eine Schale mit dem Kopf Johannes des Täufers und der Umschrift „Arciconfraternitas Misericordiae“. Das Ziel, die Seelen der zum Tode Verurteilten zu retten, nahm sich die Barmherzigkeit Jesu gegenüber dem „guten Schächer“ zum Vorbild und galt als ein Werk der Caritas.

⁷⁶⁵ Vgl. die Bulle *Inter desiderabilia cordis nostri* von Papst Innozenz VIII. (päpstliche Anerkennung) vom 23. August 1490, abgedruckt in: Bullarium Romanum, Bd. 5, 1860, 343-346.

⁷⁶⁶ Vgl., ASR, CSGD, busta 6,13 (Giornale 1582-1585), z. B. fol. 3v, 5r, 6r, 7r, 9r, 10r, 13r etc.

⁷⁶⁷ Vgl. zum Beispiel für den 15. August 1583: „Poi in Chiesa all’altare della Madonna si celebrò la Messa [...]“.

⁷⁶⁸ Vgl. das Motu Proprio von Papst Pius V. (1569), abgedruckt in: Bullarium Romanum, Bd. 7, 1862, 769.

⁷⁶⁹ ASR, Statuti 169/1, ohne Paginierung, Proemio; vgl. dazu Di Sivo 2000, 184.

Aus diesem Blickwinkel wurde vielleicht auch die Ikonographie des Bildes, das die *Madonna lactans* zeigt, als besonders passend empfunden, weil sie in ihrer Darstellung an die Personifikation der Caritas erinnert, die die Mitglieder der Bruderschaft aufgerufen waren selbst zu üben.⁷⁷⁰ Außerdem erinnert die das Kind nährenden Gottesmutter auch an ihren Auftrag bei Gott: nämlich durch ihre Fürsprache als Mutter, Gott dazu zu bewegen, *Misericordia* zu üben.

In den *Guide* wird das Bild nicht erwähnt, es gibt hier keine „Überlieferung“. Bombelli⁷⁷¹ erst verweist auf Dokumente zur Geschichte der Verehrung des Bildes, die zur Krönung benötigt wurden und dem Petersdomkapitel vorgelegt wurden.

Die Statuten der Bruderschaft wurden 1581 geändert. Es ist nicht bekannt, ob die Statuten die Verehrung des Bildes genauer regeln oder auch einen Hinweis auf die Geschichte des Bildes enthalten.⁷⁷² In der päpstlichen Anerkennungsbulle für die Bruderschaft aus dem Jahr 1490 wird kein Bild erwähnt, auch im *Motu Proprio* der Bestätigung durch Papst Pius V. ist nicht die Rede von einem Marienbild.⁷⁷³

Das Bild, ein leicht konkav gewölbtes Fresko aus dem 14. Jahrhundert⁷⁷⁴, wurde in den zwischen circa 1538 bis 1552 errichteten Kirchenneubau übertragen und in der ersten Kapelle auf der linken Seite über einem Altar angebracht. Vermutlich stammt das Fresko aus der alten Kirche S. Maria della Fossa, die sich vor dem Neubau an derselben Stelle befand und schon der Bruderschaft gehörte.⁷⁷⁵ Es gibt keine Zeugnisse.

5.2 Der Marmorrahmen

Der Neubau blieb zunächst abgesehen von dem Altarbild Vasaris undekoriert.⁷⁷⁶ Das Kirchenschiff wird von drei flachen Altarnischen auf jeder Seite begleitet, deren Ausstattung aus den Jahren 1580 bis 1588 stammt.⁷⁷⁷ Auftraggeber der Ausstattung und somit

⁷⁷⁰ Vgl. Weisz 1991, 224. Im Oratorium von S. Giovanni Decollato gibt es eine Darstellung der ein Kind stillenden Caritas.

⁷⁷¹ Bombelli 1792, 26: „Nella erezion della nuova chiesa si smarrirono gli antichi voti offerti a questa immagine: Ma i lodati Confratelli raccolsero per quanto venne lor fatto, parecchi documenti di grazie impetrate da` Supplicanti a piè di quella loro Imagine“.

⁷⁷² Ein Exemplar der Statuten soll sich im Archiv der Bruderschaft befinden, das aber wegen Restaurierungsarbeiten bis auf weiteres geschlossen ist.

⁷⁷³ Vgl. Anm.765, das *Motu Proprio* von Papst Pius V. ist abgedruckt in: *Bullarium Romanum*, Bd. 7, 1862, 768-772.

⁷⁷⁴ Vgl. Toesca 1972, 35.

⁷⁷⁵ Vgl. Roma di Sisto V 1992, 205.

⁷⁷⁶ Kummer 1987, 280.

⁷⁷⁷ Zur Ausstattung der 1580er Jahre vgl. Kummer 1987, 280-281. Für die Kapelle des Bildes sind in der Literatur keine Quellen bekannt. Weisz, der sich am ausführlichsten mit den Quellen beschäftigt hat, bringt auch in seinen Veröffentlichungen (1983, 1984, 1991) keine Quellen zum Marienbild und der Ausstattung der Kapelle, in dem es sich befindet. Im Archiv der Bruderschaft

wahrscheinlich auch der Rahmung des Marienfreskos war die Bruderschaft.⁷⁷⁸

Das Bild wurde in einem verschließbaren Wandtabernakel untergebracht - kein Seitenaltar der Kirche hat Säulen. Man entschied sich für eine weniger kostenaufwendige Lösung wie sie in S. Marcello (vgl. Kapitel 2.2) erhalten ist, sonst aber in den 1580er Jahren nicht vorkommt, da in den erhaltenen Beispielen die Bilder sich immer auf einem Ädikulaaltar mit Marmorsäulen befinden. In S. Giovanni Decollato sparte man sich die Kosten für die Säulen, vielleicht auch weil ein Maler zur Verfügung stand - Jacopo Zucchi, der seit 1584 Mitglied der Bruderschaft war und den man mit der Ausmalung der Kapellenrückwand beauftragte.⁷⁷⁹

Zucchi ist durch Baglione⁷⁸⁰ als Künstler der Fresken belegt, aber vielleicht hat er auch ähnlich wie in einer Entwurfszeichnung für eine andere Kapelle auch den Rahmen für das Altarbild gestaltet.⁷⁸¹

Das Bild befindet sich in einem schwarzen profilierten Rahmen und wird von zwei Rahmen aus bunten Marmorarten (Portasanta und Alabastro fiorito) umgeben, die wiederum weiß gerahmt sind. Oben ist eine Platte aus Verde antico eingelassen. Der Segmentbogengiebel wird von vier Konsolen aus gelbem Marmor getragen. Der Reliefschmuck besteht aus zwei geflügelten Engelköpfen und mehreren Voluten.

Bombelli⁷⁸² berichtet von zwei „cortine di metallo dorato“, mit denen das Bild verschlossen werden konnte und auf denen der Titel Madonna della Misericordia zu lesen war. Heute noch erkennbar sind die Scharniere im schwarzen Rahmen, an denen die Flügel befestigt waren. Die Flügel hat man dagegen abgenommen.

5.3 Die ikonographische Umgebung: Fresken

Die Fresken von Jacopo Zucchi⁷⁸³ greifen ein älteres Schema auf wie in S. Marcello, wo Perino del Vaga zunächst zwei große Figuren an den Seiten des Bildtabernakels gemalt hat. In S. Giovanni Decollato handelt es sich um Figuren aus dem Alten

fehlen die *Libri di Entrata e Uscita* zwischen 1579 und 1597 (laut Repertorio degli Archivi 1985, 295). Vielleicht könnte man über die „Credenza F: Rubricella Generale di tutto cio che si contiene nei giornali del proveditore“ (vgl. Weisz 1984, 145, Anm. 10) im Archiv der Bruderschaft fündig werden. Das Archiv ist allerdings bis auf weiteres geschlossen.

⁷⁷⁸ Neben dem Bild wurde auch ein altes Kreuz in die neue Kirche übertragen, so daß wie in anderen Kirchen sich auch hier eine Parallele zwischen Marienbild und Kreuz ergibt.

⁷⁷⁹ Roma di Sisto V 1992, 205. Vielleicht hat man in dieser Tatsache auch einen Terminus post quem zu sehen und kann die Ausführung der Fresken in die Jahre 1584/1585 datieren.

⁷⁸⁰ Baglione 1642, Hg. 1995, 46.

⁷⁸¹ Vgl. die Zeichnung bei Pillsbury 1974, Abb. 24.

⁷⁸² Bombelli 1792, 26.

⁷⁸³ Zu den Fresken vgl. Roma di Sisto V 1992, 205; Giammarini 1990; Pillsbury 1974, 443.

Testament (König David und Salomo) mit Texten, die sich auf die Inkarnation beziehen. Über dem verehrten Fresko die Darstellung der Aufnahme Mariens in den Himmel, an den Seiten Engel mit Attributen, darüber die Krönung Mariens - wie sie häufig über Gnadenbildern vorkommt. Von Zucchi stammen auch die zwei Evangelisten an den Seiten des Fensters; sie gehören zu einem Zyklus, der die ganze Kirche umläuft.

6 S. Maria in Trastevere

6.1 Die Ikone: Überlieferung und Ort der Aufbewahrung

Die bis heute ans Tageslicht gekommene schriftliche Überlieferung zur Madonna della Clemenza setzt erst relativ spät ein, sieht man einmal von der Erwähnung eines Bildes im sogenannten *Salzburger Itinerar* ab, das in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts entstanden ist: „Basilica que appellatur S. Maria Trans Tiberim, ibi est imago Sanctae Mariae quae per se facta est“.⁷⁸⁴ Es ist nicht sicher, daß damit die heute erhaltene Ikone gemeint ist, ein Indiz für einen Zusammenhang könnte man in dem lateinischen Text auf dem Rahmen der Ikone sehen, dessen „ipse factys est“, - das im *Itinerar* zu „per se facta est“ wird -, könnte man auf das Bild bezogen haben und nicht auf Gott. Die Übersetzung der Inschrift nach Bertelli dagegen lautet „poiché Dio stesso si fece dal tuo utero, ...i principi degli angeli ristanno e stupiscono di Te che porti in grembo il Nato“.⁷⁸⁵

Zuerst bemühte sich ein polnischer Kanoniker der Basilika – Thomas Treter - um die Aufzeichnung der Überlieferung.⁷⁸⁶ Als Quelle verweist er auf ein *Libro de Consecratione huius ecclesiae*, das heute verschollen ist. In einem von ihm selbst geschriebenen Lektionar und auf einem ebenfalls eigenhändig mit Miniaturen versehenen Pergamentblatt aus dem Jahr 1579 beschreibt er neben der Geschichte der Basilika auch die Geschichte des Marienbildes⁷⁸⁷: Die Madonna des Bildes wird *de Clementia* genannt, *weil sie allen, die sie an diesem Ort anrufen, immer äußerst milde war* („clementissima semper fuit“) *und sich gewürdigt hat, bei diesem ihrem heiligen Bild mehrere Wunder für das römische Volk zu wirken*⁷⁸⁸. Der Text enthält anschließend die Aufzählung von drei Wundern: bei einer Hungersnot, einem Friedensschluß zwischen den Bewohnern diesseits und jenseits des Tibers und der Heilung eines Mädchens aus Trastevere. Der Bericht über den Friedensschluß erwähnt die Fürsprache der

⁷⁸⁴ Zit. nach Andalaro 1972-73, 141. Das Bild in Trastevere ist das einzige, das im *Salzburger Itinerar* erwähnt wird.

⁷⁸⁵ Bertelli 1961, 34.

⁷⁸⁶ Die bei Friedel 1978, 92 erwähnte Bestätigung der „wundertätigen Verdienste dieser Ikone“ in zwei päpstlichen Breven von 1575 und 1579 gibt es nicht. Friedel stützt sich auf Bertelli 1961, 24 der sich 1977, 106 selbst korrigiert. Das richtige Datum für beide Quellen ist 1579, allerdings wird hier nur die „Cappellam Beatae Mariae“ erwähnt. Erst das Pergamentblatt mit der Geschichte der Kirche und das Lektionar der Kirche erwähnen das wundertätige Bild. Das erste päpstliche Dokument, in dem das Bild erwähnt wird, ist die Übertragungsbulle von 1593.

⁷⁸⁷ Das Lektionar befindet sich in der BNCR, Codex V.E. 1107; das Pergamentblatt im ASVR, Arciconfraternità del SS. Sacramento in S. Maria in Trastevere.

⁷⁸⁸ Eigene Übersetzung nach dem Text des Pergamentblattes.

heiligen Cäcilia: Das Bild wurde in die Zeit dieser Heiligen datiert, in der auch Papst Calixtus (217-222), der Erbauer der ersten Kirche an dieser Stelle, gelebt hat. Demzufolge wurde der kniende Stifter auf der Ikone mit diesem Papst identifiziert. In den römischen Guiden wurde das Bild zum ersten Mal im Jahr 1600 bei Panciroli erwähnt, der dieselben Informationen, die das Pergamentblatt enthält, von den Kanonikern der Kirche erhalten hat.⁷⁸⁹

Das Bild befand sich vor der Übertragung in die Cappella Altemps in einer vergitterten Kapelle im linken Seitenschiff, die dem heiligen Stephanus geweiht war.⁷⁹⁰

Das Breve der Translatio (15. Februar 1593) von Papst Clemens VIII., der die Kirche bei einer *visita* persönlich besucht hatte, weist auf den Zustand der Kapelle hin, die *klein* („parva“) war und wo das Bild *nicht in genügend geziemender Weise* („non satis decenter“) aufbewahrt wurde.⁷⁹¹

1583 scheint es die erste Initiative zur Neugestaltung der Kapelle gegeben zu haben. In den *Acta et decreta capituli* ist unter dem Datum vom 23. April der Beschluß des Kapitels aufgezeichnet, der Petition von Pompeo Ruggero zu entsprechen und ihm die Kapelle oder den Ort, an dem er sie bauen soll, zu überlassen, damit er dort das Bild anbringt, ausreichend schmückt und ausstattet. Die Entscheidung scheint aber nicht endgültig zu sein, da sofort die Einschränkung gemacht wird, daß Kardinal Altemps, der Titulkardinal, falls er eine Kapelle bauen will, eher Wohltäter der Kirche sein soll als irgendein anderer.⁷⁹²

Im darauffolgenden Jahr 1584 begannen tatsächlich die Bauarbeiten für eine neue Kapelle unter dem Patronat des Kardinals. In der Übertragungsbulle von 1593 heißt es: *Da Kardinal Altemps aus Verehrung für dieses heiligste Bild in der Kirche eine neue sehr reich ausgestattete Kapelle gebaut hat* („ad sacellum per eum constructum“), wünsche der Papst, daß die Übertragung in einer feierlichen Prozession geschehen solle. Für die Teilnahme an der Prozession oder einen Besuch bei dem Bild am gleichen oder am nächsten Tag gewährt er einen vollkommenen Ablass zu den üblichen Bedingungen und mit der Auflage in bestimmten Anliegen zu beten: „pro Sanctae Romanae Ecclesiae felici statu, haeresum extirpatione, ac inter christianos principes fruenda pace“.⁷⁹³

⁷⁸⁹ Panciroli 1600, 590-591 („si conserva un'Imagine della Madonna detta della Clementia, la quale non solo è illustre per i miracoli, ma per antichità, havendomi riferito li Canonici di questa Chiesa, che S. Cecilia ci veniva à far oratione, essendo anch'ella stata in quei tempi, che si de- / dicò questo luogo alla vergine, & havendo qui vicino la sua casa“).

⁷⁹⁰ Pergamentblatt 1579 und Breve der Translatio vom 15. Februar 1593, gedruckt in Moretti 1752 (De S. Callisto), 177-178; Auszüge auch bei Friedel 1978, 122, Quelle Nr. 181.

⁷⁹¹ Moretti 1752, 178.

⁷⁹² ASVR, Capitolo di S. Maria in Trastevere, palchetto 249-269, Nr. 34, fol. 11v.

⁷⁹³ Moretti 1752, 178.

Die feierliche Übertragung fand am 17. März 1593 statt⁷⁹⁴, drei Jahre nach der Vollendung der Kapelle, entweder weil in der gesamten Kirche noch weiterhin Bauarbeiten stattfanden⁷⁹⁵ oder weil der Kardinal erst zu diesem Zeitpunkt die Erlaubnis zur Translation erhielt.

6.2 Die Cappella Altemps

Der kurze Abriß der Baugeschichte stützt sich auf den 1978 veröffentlichten Aufsatz von Friedel, der die Quellen aus dem Rechnungsband „Spese, lavori e stime per la Cappella di Trastevere dal 1579 al 1585“ ausgewertet hat.⁷⁹⁶

Die Maurerarbeiten dauerten von 1584-1587. Der in den Quellen erwähnte Architekt ist Martino Longhi d.Ä., der wahrscheinlich durch Kardinal Altemps nach Rom kam und seit 1575 päpstlicher Architekt war.⁷⁹⁷ Von April 1587 bis Ende 1589 arbeitete Pompeo dell'Abate an der Stuckdekoration. Im Januar 1588 begannen die Vergolder mit Vergoldung der Stukkaturen. Zu diesem Zeitpunkt wurde auch Pasquale Cati, der bis Ende 1589 in der Kapelle tätig war, erstmals für die Ausmalung bezahlt.⁷⁹⁸ Die Fresken an den Wänden werden – im Gegensatz zu denen an der Decke – in den Quellen nicht erwähnt und sind wohl erst nach 1589 entstanden.⁷⁹⁹

Das linke Fresko mit der Darstellung des Konzils ist signiert: Auf der linken Seite am unteren Rand ist der Name CATI in den Putz geritzt. Der davor in Schwarz aufgemalte Name Pascale hat sich als spätere Hinzufügung erwiesen und wurde bei der letzten Restaurierung Ende der 1990er Jahre entfernt.⁸⁰⁰

Cati gehörte zu den wenigen Künstlern, die nicht in den großen Arbeitsgemeinschaften tätig waren, die die Projekte von Papst Sixtus V. realisierten.⁸⁰¹ Er erhielt seine Ausbildung in den 1570er Jahren in Rom und ist 1577 zum ersten Mal dokumentiert, als er in die Accademia di San Luca aufgenommen wurde. Bei der Kapelle

⁷⁹⁴ Es gibt eine Beschreibung der Übertragung im *Diario* des Gianpaolo Muccanzi, dem *Maestro di Ceremonie* des Papstes. Sie ist abgedruckt bei Moretti 1752, 59 und Amato 1988, 28, Nr.1.

⁷⁹⁵ Friedel 1978, 93.

⁷⁹⁶ Der Band gelangte 1986 aus dem Hohenemser Palastarchiv in das Vorarlberger Landesarchiv.

⁷⁹⁷ Friedel 1978, 92, Anm. 11: erste Zahlung 17. Mai 1585; letzte Zahlung 9. November 1589. Die Maurerarbeiten im Bereich der eigentlichen Kapelle dürften schon im April 1587 abgeschlossen gewesen sein, da zu diesem Zeitpunkt mit der Stuckausstattung begonnen wurde. Zu der Kapelle gehört eine Sakristei, und eine *camera scura* für die Reliquien, wo man eventuell noch länger gearbeitet hat.

⁷⁹⁸ Der Vertrag bei Bertolotti 1885, 60-61 und Zerbi Fanna 1987, 68. Cati verpflichtet sich, die Ausmalung in 18 Monaten zu vollenden.

⁷⁹⁹ Friedel 1978, 93.

⁸⁰⁰ Strinati 2001, 64, Anm. 3.

⁸⁰¹ Strinati 2001, 64, Anm. 2.

von Kardinal Altemps handelt es sich um den ersten wichtigen Auftrag, der ihm allein übertragen wurde.⁸⁰²

Im Vertrag mit Cati⁸⁰³ vom 23. Januar 1588 wird deutlich, daß der Künstler unter Aufsicht arbeiten soll: Er soll zuerst die Zeichnungen und die großen Kartone anfertigen. Diese soll er den *deputati* der Kapelle zeigen; dann soll er so viele Bilder malen wie ihm vom Kapitel und dem Architekten Martino Longhi in Auftrag gegeben werden. Er verpflichtet sich: „a fare in detti quadri tutte quelle historie della Madonna...della grandezza proportione e quantità e con quel numero di figure per ogni quadro che gli sara detto et parimento la figura con il modo misura grandezza situationi colori et friso [?] gli sara mostrato“.⁸⁰⁴ Wenn sie nicht gefallen, ist er verpflichtet, sie zu verändern oder neu zu malen.

Die Schätzung des Wertes der Arbeiten liegt auf der Seite des Kardinals bei den Kanonikern und M. Martino [Longhi], auf der Seite des Malers bei Girolamo Muziano und Tommaso Siciliano.

Der Name TreTERS wird hier nicht erwähnt, er ist aber bei den Kanonikern miteingeschlossen; außerdem war er von Kardinal Altemps mit der Aufsicht über die Arbeiten in der Kirche beauftragt.⁸⁰⁵

6.3 Der Auftraggeber Kardinal Altemps und sein Berater, der Kanoniker Thomas Treter

Die Inschrift im Fries der Kapelle lautet, beginnend an der Wand links vom Eingang:

MARCUS SITICUS EX COMITIB[us]. AB ALTEMPS S[acrae]. R[omanae]. E[cclesiae]. PRES[byter]. CARD[inalis]. TI[tulus]. HUIUS BASIL[icae] / GLORIOSISSIMAE VIRGINI DEIPARAE DE CLEMENTIA / SACELLUM HOC PROPRIIS SUMPTIB[us]. AB FUNDAMEN[tis]. EREXIT ORNAVIT DOTAVITQUE / ANNO AB FELICISSIMO EIUS PARTU MDLXXXIX.

Die Inschrift beantwortet je auf einer Wand kurz und knapp die Fragen: Wer war der Auftraggeber? Wem ist die Kapelle geweiht? Was enthält die Stiftung des Auftraggebers? Wann wurde die Kapelle fertig? Einzelheiten über die Hintergründe kamen erst im Laufe der Zeit ans Licht.⁸⁰⁶

⁸⁰² Zerbi Fanna 1987, 61 und 67.

⁸⁰³ Teilweise veröffentlicht in Bertolotti 1885, 60-61; Zerbi Fanna 1987, 68 bringt eine weitere Stelle, die Bertolotti ausgelassen hat.

⁸⁰⁴ Zitiert nach Zerbi Fanna 1987, 68.

⁸⁰⁵ Friedel 1978, 115, Nr. 155. Für die Schätzung der Arbeiten von Cati (3. Januar 1590) ist Treter zusammen mit Martino Longhi zuständig. In einer nicht datierten Quelle (Friedel 1978, 115, Nr. 33) wird dagegen ein Kanoniker namens Diego d'Avila als „capo fabrica“ bezeichnet. Vielleicht hat auch hier - wie bei seiner Stelle als Kapitelsekretär - Treter seinen Vorgänger abgelöst, weil Kardinal Altemps das wünschte.

⁸⁰⁶ Friedel 1978, Bertelli 1977; die eucharistischen Aspekte des Kapellenprogramms werden hier zum ersten Mal analysiert.

Das angegebene Datum ist das Jahr der Fertigstellung der Kapelle 1589. Statt des üblichen „Anno Domini“ oder „Anno Salutis“ wird die Datierung mit den Worten „felicissimo eius partu“ auf die Geburt Christi bezogen. Mit „eius“ ist Maria gemeint, das Ereignis wird aus der Perspektive von Maria gesehen. Es gab aber auch noch nach diesem Datum noch einzelne Zahlungen, zum Beispiel wurde Stefano del Zoppo am 22. Juni 1592 für „lavori di scalpello“ an Fußboden und Balustrade bezahlt.⁸⁰⁷

Der Auftraggeber der Kapelle ist Graf Marcus Sittich von Hohenems (latinisiert Altemps), der als Neffe von Papst Pius IV. (1559-1565) in Rom Karriere machte.⁸⁰⁸ Er wurde im Herbst 1560 zum Kardinal ernannt, im Oktober 1561 Bischof von Konstanz und nahm ab November als Legat am Konzil von Trient teil.⁸⁰⁹ Seit dem 5. Dezember 1580 war er Titulkardinal der Kirche S. Maria in Trastevere, vier Jahre später begannen die Bauarbeiten in der Kirche und in seiner Kapelle. In der Inschrift nicht erwähnt wird eine Person, die an der Gestaltung des Programms der Kapelle maßgeblichen Anteil hatte: der polnische Kanoniker Thomas Treter, der dem Kapitel der Basilika angehörte.⁸¹⁰

Die Wertschätzung des Kardinals für seine Titulkirche und den Kanoniker Treter kommt in dem Dokument vom September 1583 zum Ausdruck, mit dem Altemps in seiner Autorität als Titulkardinal Veränderungen im Kapitel vornimmt. Zu Beginn weist er auf den „singularem affectum devotionis“ hin, den er für seine Titulkirche hat, besonders wegen des Marienbildes, das hier aufbewahrt werde.⁸¹¹ Durch das Dokument setzt er den Sekretär des Kapitels ab und überträgt dessen Aufgabe, die er einer „persona idonea“ anvertrauen möchte, an Treter. Er charakterisiert ihn folgendermaßen: „[...] dilectum nobis in christo filium Thomam Treterum eiusdem ecclesia Canonicum, vita sanctitate, doctrina, moribus aliisque multiplicum virtutum donis ornatum atque

⁸⁰⁷ Torresi 1975-76, 166.

⁸⁰⁸ Vgl. die Charakterisierung der Familie Hohenems bei Pastor, Bd. 7, 1957³, 84: „Diese Krieger von deutscher Landsknechtsart waren gleich nach der Wahl Pius IV. nach Rom geeilt, um dort als päpstliche Nepoten ihr Glück zu machen. Es waren stattliche Männer, [...] aber die Italiener spotteten über sie wegen ihrer mangelhaften Bildung und rohen Unbehilflichkeit“. Pius IV. ist auch der Onkel von Karl Borromeo, der aber ganz andere geistige Voraussetzungen mitbringt.

⁸⁰⁹ Friedel 1978, 91 (mit Literaturangaben).

⁸¹⁰ Zuerst entdeckt von Bertelli 1977; vgl. auch Chrzanowski 1984.

⁸¹¹ ASVR, Capitolo di S. Maria in Trastevere, palchetto 249-269, Nr. 34 (Acta et decreta capituli S. Mariae Transtyberim ab anno 1583 usque ad annum 1599), fol. 1v: „Nos Marcus Siticus tituli S. Mariae Transtyberim SRE Presbyter/ cardinalis ab Altaemps nuncupatus cupientes ut Ecclesia S. Mariae/ Transtyberim qua Titulus nostri Cardinalatus existit, et ad quam propter eius/ antiquitatem et sanctorum reliquiarum in ea reconditarum memoriam, et praecipue/ propter imaginem Gloriosissima Dei genitricis Mariae de Clementia in ea existentem singularem gerimus devotionis affectum“ (Abschrift der Ernennungsurkunde: fol. 1v - 2r).

decorum, ac in servitio dictae ecclesiae assiduum, nec non elucidantis eiusdem ecclesiae antiquitatibus et reliquijs aliisque rebus insignibus admodum studiosum atque curiosum“.⁸¹² Diese „historische Neugier“ Treters, die sich in den von ihm abgeschriebenen bzw. verfaßten Dokumenten ausdrückt, machte ihn zur geeigneten Person für den Entwurf des Kapellenprogramms und vielleicht auch zur treibenden Kraft, die auf den Auftraggeber eingewirkt hat.

Thomas Treter verdankt seine Stellung als Kanoniker dem Vorgänger von Kardinal Altemps als Titelnkardinal, dem Polen Stanislaus Hosius. Der 1547 in einer Buchbinder-Familie geborene Treter war Hosius wegen seiner Intelligenz aufgefallen und wurde deswegen von ihm nach Braunsberg zu den Jesuiten zum Studium geschickt. 1569 kam er zusammen mit Kardinal Hosius als dessen Sekretär nach Rom. Er wurde zudem Kanoniker in S. Maria in Trastevere. Insgesamt hielt Treter sich 24 Jahre in Rom auf - von 1586-93 war er Sondergesandter des polnischen Hofes - 1593 kehrte er nach Ermland zurück und nahm ein Kanonikat in Frombork an, wo er nach seinem Tod 1610 begraben wurde.⁸¹³

Der polnische Kanoniker war schriftstellerisch und künstlerisch tätig.⁸¹⁴ Er war Hosius sehr verbunden und schrieb das *Theatrum virtutum Divi Stanislai Hosii* über das Leben und die Tugenden von Kardinal Hosius, das aus 100 Stichen mit dazugehörigen lateinischen Oden besteht. Eine besondere Vorliebe hegte er für symbolisch-allegorische Darstellungen in großen Dimensionen, die zum Teil extrem kompliziert sind.⁸¹⁵ Außerdem bemühte er sich um die schon erwähnte Aufzeichnung der historischen Überlieferung seiner Kirche.⁸¹⁶ Ein mit Miniaturen verziertes Pergamentblatt gibt den Text der Bulle von Gregor XIII. wieder, mit der die Bruderschaft des Allerheiligsten Altarssakramentes Vergünstigungen erhielt und offiziell eingerichtet wurde. Die Bulle und die Geschichte der Kirche sind signiert THO TRETERUS POLONUS HUIUS ECCLESIAE CANONICUS/ F[ecit] POSUITQUE ANNO DOMINI MDLXXIX. Das „Fecit“ weist darauf hin, daß er diese Dokumente selbst angefertigt, das heißt geschrieben und mit Miniaturen verziert hat, das *posuit*

⁸¹² ASVR, Capitolo di S. Maria in Trastevere, palchetto 249-269, Nr. 34 (Acta et decreta capituli S. Mariae Transtyberim ab anno 1583 usque ad annum 1599), fol. 2r.

⁸¹³ Vgl. Chrzanowski 1984, 249-250.

⁸¹⁴ Er hat mehrere historische Werke und auch Meditationen verfaßt. Die Stiche zu seinen Schriften verfertigte er teilweise selbst, das Bild über dem Alencon-Grab in S. Maria in Trastevere stammt von ihm und auch die Tugenden über dem Grab von Stanislaus Hosius, vgl. Chrzanowski 1984, 253-254.

⁸¹⁵ Vgl. Chrzanowski 1984, 251-252 zu den Stichen *Typus Ecclesiae Catholicae* von 1573, *Christus crucifixus* von 1574 und *Roma sancta* von 1575.

⁸¹⁶ Bertelli 1977, 98.

mag darauf hinweisen, daß das Dokument öffentlich in der Kirche aufgehängt war.

Treter darf als Entwerfer des Programms gelten. Bei den detaillierten Vorschriften für die einzelnen Figuren in den Fresken und seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit könnte man vermuten, daß Treter neben den mündlichen oder schriftlichen Erklärungen auch Zeichnungen angefertigt hat. Seine herausragende Rolle fand ihren Ausdruck auch darin, daß am linken Rand des rechten Wandfreskos sein Porträt zu sehen ist - mit der typischen Zeige-/Redegeste, die auch der Auftraggeber der Florentiner Domkuppel Borghini macht.⁸¹⁷ Zum Zeitpunkt der Ausführung des Freskos ist er knapp über 40 Jahre alt, was dem Porträt entspricht, das mit einem weiteren bei Chrzanowski abgebildeten vergleichbar ist.⁸¹⁸ Vor ihm steht Hosius, dessen Darstellung dem Porträt an seinem Grab auf der anderen Seite des Chores von S. Maria in Trastevere entspricht. Grund für die Darstellung mag die Beziehung TreTERS zu seinem von ihm verehrten Freund und Förderer gewesen sein.

6.4 Die Ikone und die Sakramentsbruderschaft

Der Inschrift im Fries der Altarwand nach ist die Kapelle der *allerglorreichsten Jungfrau und Gottesmutter de Clementia* geweiht, das heißt der neue Raum wurde für das alte Bild errichtet. Es wurde auf dem Altar angebracht und die Wölbung der Kapelle mit einem Marienlebenzyklus versehen.

Die Kapelle hat aber noch zwei weitere Funktionen: Es handelt sich um die Grabkapelle der Familie Altemps in Rom. Unter dem Boden der Kapelle befindet sich eine Gruft, in der auch der Auftraggeber begraben wurde.

Die zweite Funktion ist heute in Vergessenheit geraten, hat aber die Ausstattung der Kapelle beeinflusst. In älteren Quellen, z. B. Bagliones *Vite* trägt die Kapelle in dem Bericht über das Leben Martino Longhis den Titel des Allerheiligsten Sakramentes.⁸¹⁹ Sie war der „cura“ einer *Compagnia del santissimo Sacramento*⁸²⁰ anvertraut und diente ihr für die Liturgie und ihre Zusammenkünfte, worauf neben den Quellen auch die heute noch erhaltenen an den Wänden herumgeführten Bänke hinweisen.

Das Kapitel von S. Maria in Trastevere stellte der nach dem Tridentinum errichteten Sakramentsbruderschaft⁸²¹ eine Kapelle

⁸¹⁷ Verdon 1996, 17.

⁸¹⁸ Chrzanowski 1984, Abb. 124.

⁸¹⁹ Baglione 1642, Hg. 1995, 68: „alla Madonna di Trastevere fece la nobil cappella del Santissimo Sacramento co sua sagrestia“.

⁸²⁰ Pancioli 1600, 590.

⁸²¹ Nach dem Repertorio degli archivi 1985, 379 wurde sie 1564 von Pius IV. errichtet. Die „Appunti storici“ im ASVR sprechen von 1576 bzw. 1578 (ASVR, Archivio del Capitolo di S. Maria in Trastevere, palchetto 249-269, Nr. 429: Appunti storici). Die Zahl der Sakramentsbruderschaften stieg im 16. Jahrhundert sehr stark an, vgl. Barbiero 1957, 938. In Rom gab es bis 1539 drei Bruderschaften. Die wichtigste und 1539 von Papst Paul III.

zur Verfügung, und zwar die, in der sich das Marienbild befand.⁸²² Somit war die Bruderschaft auch mit dem Kult des Bildes beauftragt: Die Bulle *Cupientes pro muneris nobis* vom 3.1.1579 enthält die Bestimmung, daß jeden Samstag vor dem Bild das *Salve Regina* gesungen werden sollte.⁸²³ Die Mitglieder erhielten einen Ablass, wenn sie die Eucharistie verehrten oder in der Messe empfangen („sumpserint“) und *den Altar des allerheiligsten Sakramentes und die Kapelle der Madonna della Clemenza besuchten* („altare Sanctissimum Sacramentum et Capellam beatae Mariae devote visitaverint“).

Die von Treter noch im gleichen Jahr 1579 abgeschriebene Bulle, deren Text er mit einem Rahmen von Miniaturen versehen hat, zeigt oben in der Mitte den Kelch mit der Hostie und unten die Darstellung der Madonna mit dem Kind wie auf der Ikone, die auch auf dem Emblem der Bruderschaft zu sehen sind. Das Emblem zeigt dazu die Monstranz über einem Altar, unter dem eine Ölquelle entspringt.⁸²⁴

Die Urkunde der *concessione* der Kapelle enthält weitere Einzelheiten über die Benutzung der Kapelle durch die Sakramentsbruderschaft.⁸²⁵ Die Mitglieder können sich in der Kapelle für die „divini uffizi“ versammeln, unter folgenden Bedingungen: Sie müssen zwei Messen pro Woche dort feiern lassen, montags für die Verstorbenen und samstags zu Ehren der Madonna, für die brennende Lampe sorgen und das Wachs für die Kerzen, die für die Liturgie gebraucht werden, zur Verfügung stellen (nicht nur in dieser Kapelle sondern auch am Hauptaltar). Wenn sie genug Einkünfte haben, müssen sie auch für die Paramente sorgen und einen *chierico* für den Dienst in der Kapelle unterhalten. Ihnen wird untersagt in der Kapelle ohne Erlaubnis des Kapitels bauliche Veränderungen vorzunehmen, einzige Ausnahme ist das Grab von

anerkannte war die Bruderschaft von S. Maria sopra Minerva. Über die Bruderschaft in S. Maria in Trastevere ist nur wenig bekannt. Aus dem Jahr 1624 ist eine Liste mit den Unterschriften von 80 Mitgliedern der Confraternità erhalten, die sich verpflichten, die im Rahmen der „Visita Apostolica“ erlassenen Bestimmungen einzuhalten (ASVR, Capitolo, Nr. 430).

⁸²² ASVR, Archivio del Capitolo di S. Maria in Trastevere, palchetto 249-269, Nr. 429/1, ohne Pag. Die „Appunti storici“ zitieren aus der *concessione* der Kapelle am 29. Juni 1578. Die Bruderschaft traf sich bis 1675 in der Cappella Altemps, dann im Oratorio di Vicolo del Piede, das der *Maria SS. della Clemenza* geweiht war (Martini 1963, 358-360).

⁸²³ Treter's Abschrift der Bulle befindet sich im ASVR, eine Abbildung in Bertelli 1977, Abb. 77.

⁸²⁴ Martini 1963, Abb. S. 359. Der Überlieferung nach entsprang an der Stelle der Kirche zur Zeit der Geburt Jesu eine Ölquelle, was neben dem teilweisen Einsturz des Friedentempels auf dem Forum Romanum und der Vision von Kaiser Augustus auf dem Kapitol als übernatürliches Zeichen und Hinweis auf die Geburt Christi gedeutet wurde.

⁸²⁵ ASVR, Archivio del Capitolo di S. Maria in Trastevere, palchetto 249-269, Nr. 429/1, ohne Pag.: Appunti storici.

Pompeo Ruggieri, der als *deputato* die Bruderschaft vor dem Kapitel vertritt.

Auch wenn das Objekt ihrer besonderen Verehrung die Eucharistie ist, gehörte die Marienverehrung im allgemeinen zu den Kernpunkten der Statuten der Sakramentsbruderschaften; Maria wurde zu Beginn der Statuten immer angerufen.⁸²⁶ In den Statuten um 1600 sind die Mitglieder zur Begleitung des Sakramentes bei den Krankenbesuchen, einer Prozession an jedem zweiten Sonntag des Monats und der Begleitung der Verstorbenen beim Begräbnis verpflichtet.⁸²⁷

Um 1620 mußten den Mitgliedern der Bruderschaft ihre Verpflichtungen erneut eingeschärft werden, da es darüber zu Meinungsverschiedenheiten mit dem Kapitel gekommen war. Hier wird deutlich, daß das Singen des Salve Regina auch eine Kostenfrage war, denn die dafür zu engagierenden Sänger mußten mit „una o due Libbre di Pepe per sabato“ bezahlt werden. Eine Verpflichtung, der sich die Bruderschaft gerne entledigt hätte: „e se detta compagnia dice, che detta imagine della Ssma Vergine gli e stata levata dal CardL. Altemps, e trasferitaLa nella sua cappella, e che non ci anno più che fare, si risponde che non è vero, ma lo dicono per solevarsi dalle spese, perche quando la S. M. di Papa Clemente VIII concesse a detto Cardinale di poter trasferire detta Imagine Ssma nella sua Cappella non perciò ve/runo che vi aveva in detta capella il ius, anzi lo mantenne come nella Bolla di detto Papa per detta traslazione si può vedere, e specialmente in favore di detta compagnia vi si dicono queste precise parole: Et Confratres Confraternitatis ejusdem Ssmi Sacramenti ibidem instituta curam illius habere. Dal che si vede che non gli è stata levata la cura di detta cappella, e l'immagine come dicono.“⁸²⁸

Dieser Konflikt zeigt, daß die Bruderschaft ungefähr drei Jahrzehnte nach der feierlichen Übertragung des Bildes es nicht mehr als ihren Aufgaben entsprechend ansah, für eine besondere Verehrung des Bildes zu sorgen.

Die Geschichte der Bruderschaft und die späteren Konflikte sollten hier dargestellt werden, weil schon in der Ausstattungsphase der Kapelle die doppelte Aufgabe der Bruderschaft und der Kapelle, die die Eucharistie und das Bild auf dem Altar aufnimmt, im Programm zu bemerken ist, das sich zum Teil auf Maria und zum Teil auf die Eucharistie bezieht.

Laut Panciroli sind die Charakteristika des Marienbildes von S. Maria in Trastevere sein Alter und seine Wundertätigkeit.⁸²⁹ Die

⁸²⁶ Barbiero 1957, 941.

⁸²⁷ ASVR, Archivio del Capitolo di S. Maria in Trastevere, palchetto 249-269, Nr. 429/1 ohne Pag.

⁸²⁸ ASVR, Archivio del Capitolo di S. Maria in Trastevere, palchetto 249-269, Nr. 429/2 (Vertenze e convenzione col capitolo circa gli obblighi e le varie funzioni della confraternità), fol. 186v-187r.

⁸²⁹ Panciroli 1600, 590.

Wundertätigkeit des Bildes ist ein Aspekt der Legitimation der Bilder im allgemeinen, aber kein Thema, das explizit in der Kapelle aufgenommen wird. Für das Argument des Alters der bildlichen Darstellung wird die Figur des heiligen Lukas in den Deckenfresken herangezogen, der beim Malen eines Marienbildes gezeigt wird. Der heilige Lukas ist von der Seite gezeigt, mit einer Handhaltung, bei der nur der Zeigefinger über den Pinsel gelegt wird. Das Bild, das er gerade malt, ist eine Madonna mit Kind im Stil des 16. Jahrhunderts: Das Kind umarmt die Madonna und ist fast gänzlich von rückwärts gesehen, lediglich der zurückfallende Kopf ist im Profil zu erkennen⁸³⁰, ganz im Gegensatz zur Frontalität des Altarbildes. Aus dem Bücherstapel rechts unten schaut ein Zettel hervor, dessen Schriftzeichen nicht lesbar sind. Da bei keiner anderen der Evangelistendarstellungen Schriftzeichen zu sehen sind, könnte man vermuten, daß hier Bild und Schrift nebeneinander stehen, mit der Absicht, auf die Funktion der Vermittlung der Botschaft des Evangeliums hinzuweisen, die beiden gemeinsam ist.

In der Kapelle gibt es eine weitere Darstellung eines Marienbildes, das ebenfalls nicht den Typ des alten Bildes übernimmt. Sie befindet sich im Hintergrund auf dem rechten Wandfresko, wo Maria mit dem segnenden Kind auf dem Schoß auf einem Altarbild dargestellt ist.

6.5 Der Altar und seine Ornamentik

Der Altar des Marienbildes gehört zum klassischen Typ des Ädikularetabels mit Vollsäulen, der am Ende des 16. Jahrhunderts „alle anderen architektonischen Altartypen weitgehend verdrängt“ hat.⁸³¹

Die wie die übrigen Seiten durch Pilaster gegliederte Westwand der Kapelle wird durch eine rechteckige Nische von 6,50m Breite und 1m Tiefe erweitert, die „risalitförmig über die gesamte Höhe des Baus aus der Flucht heraustritt“.⁸³² So wird für den Altar und sein Bild ein eigener Raumabschnitt geschaffen.

Die Nische umschließt den Altar so eng, daß der Giebel an die Decke anstößt und die Dekoration (Gemälde, Stuck) in ihrer Sichtbarkeit beeinträchtigt wird.

Die mehrschichtige Struktur des Altarretabels beginnt auf einer Ebene hinter der Kapellenwand (15cm). Die Ädikula wird von Vollsäulen getragen, die mit einem kleinen Abstand (9cm auf der Höhe der Plinthe) vor den dahinter liegenden Pilastern stehen und deren Kapitelle auf allen vier Seiten voll ausgearbeitet sind. Die Pilaster hinter den Säulen haben eine geringere Tiefe (9cm) als die sich nochmals seitlich davon anschließenden ohne Basis gearbeiteten Pilaster. Die breite Giebelunterseite ist in zwei Reihen

⁸³⁰ Vgl. zum Beispiel die Madonna della Scala von Michelangelo.

⁸³¹ Jürgens 1956, 24.

⁸³² Friedel 1978, 99 (Die Kapelle hat eine Größe von 8,90x9,60m).

von jeweils drei Kompartimenten geteilt, die beiden mittleren sind breiter (was dem Rhythmus der Wandgliederung entspricht) und auf dem vorderen ist ein geflügelter Engelkopf angebracht.

Die Altarnische ist im Gegensatz zur weißen Architektur der Kapelle reich farbig ausgestattet: Die Rückwand neben dem Altar ist mit Marmorintarsien⁸³³ versehen, die Seitenwände mit je einem Gemälde und Stuckornamenten, die Symbole aus der Lauretanischen Litanei zeigen.

Der Altar selbst besteht zum Teil aus weißem Marmor (Basis der Säulen, Architrav und Giebelgesims). Die Pilaster hinter den freistehenden Säulen sind aus dunkelgrauem Marmor und die seitlich angefügten Lisenen aus einem dunkleren Rot-Ton. Die Säulen mit einer starken Entasis, der Fries und die dreieckige Giebelfläche sind aus rosafarbigem Marmor mit weißen und dunkelroten Einsprengseln (Rossa di Verona) gefertigt, was insgesamt einen vorherrschend weiß-roten Farbklang ergibt.

Kapitellzone und Basis sind fein gearbeitet. Bei der Basis sind dem üblichen Wulst-Kehle-Wulst-Schema, dem Schema von Vitruvs attischer Basis, noch zwei weitere flachere Wülste über den breiteren hinzugefügt. Die korinthischen Kapitelle zeigen reiches Blattwerk, das sich vom Kapitellkelch abhebt, durchbrochen und hinterschnitten ist. Die Blume, die sich üblicherweise in der Mitte vor dem Abakus befindet, ist durch einen geflügelten Engelkopf ersetzt. Die Kapitellzone ist durchgehend gearbeitet, wobei die Kapitelle der Pilaster, die an die Wand anschließen, nur zur Hälfte zu sehen sind, das heißt auch von dem geflügelten Engelkopf ist dort nur ein Flügel sichtbar.

Der Altar scheint vor dem 5. April 1589 vollendet gewesen zu sein, da für dieses Datum die Schätzung der Kosten für die Arbeit des maestro Domenico Pozzo da Coltre überliefert ist, der für „la mettitura...delli due scalon...le due colonne Lalta l'una p[almi] 12 [=2,68m] et dui contropilastri et due membretti et suo architravo“ 60 Scudi erhält.⁸³⁴

Eine weitere Schätzung vom 28. November 1593 für die „Mettitura dei mischi al'altare nella Capella sotto l'immagine della S. Madonna“ könnte sich auf den ursprünglichen Altarstipes beziehen⁸³⁵ oder auf die beiden dunkelroten Marmorplatten unterhalb des Bildes, wo sich der auf dem rückwärtigen Teil der ursprünglich niedrigeren Mensa aufgestellte Tabernakel befand.

Die Ädikula steht vor dem Rahmen des Altarretabels, in das die Ikone eingelassen ist. Die Rahmung an sich unterscheidet sich

⁸³³ Es sind die für diese Zeit typischen geometrischen Motive (Ovale, Rechtecke, deren Umrisse durch runde Einschnitte belebt sind), die aus verschiedenen Marmorsorten zusammengesetzt sind.

⁸³⁴ Friedel 1978, 118, Quelle Nr. 162 (Anm. 19: „Das bezieht sich wohl auf den Altar der Kapelle“).

⁸³⁵ So Friedel 1978, 102. Die Quelle ist bei ihm unter Nr. 165 auf Seite 119 veröffentlicht.

nicht von der eines „normalen“ (nicht wundertätigen) Altarbildes. Sie besteht aus dunkelgrauem Marmor und umfaßt die gesamte Fläche in der Höhe der Säulen. Unterhalb des Bildes ist lediglich ein von unten her vorkragendes weißes Gesims eingefügt. Eine Verschließbarkeit des Bildes wird in keiner Quelle erwähnt.⁸³⁶

Vergleicht man den Altar mit anderen Altären, die in den 1580er oder Anfang der 1590er Jahre errichtet wurden, findet man ähnliche Charakteristiken auch in anderen Fällen, das heißt bei Altarretabeln, in denen ein „normales“, zeitgenössisches Bild angebracht ist. Der Altar ist nicht spezifisch für ein wundertätiges Gnadenbild.

Charakteristisch für den Altar der Cappella Altemps sind die Vollsäulen, die mit Abstand vor der Wand stehen - bei größeren und reicher ausgestatteten Altären der Normalfall. Einen Altarraum, der als Anbau über die Außenwand hervortritt findet man häufiger im Transept (zum Beispiel S. Maria in Vallicella, S. Susanna) oder in der Cappella Olgiate in S. Prassede, die wie die Cappella Altemps von Martino Longhi entworfen wurde.⁸³⁷

Die Ornamentik

Die Ornamentik des Konsolgesimses ist „sprechend“, aber sie „redet“ nicht über das Bild, sondern über die Feier der Eucharistie vor diesem Bild, das als Altarbild seine spezielle Würde erhält. Der Altar verweist in seiner Ikonographie auf die Eucharistie und nicht auf das Bild, das allein durch die Tatsache, daß es sich auf dem Altar befindet, im Sinne der Gegenreformation bestätigt wird.

Das Konsolgesims aus weißem Marmor, das an allen drei Unterseiten des Dreiecksgiebels entlanggeführt und bis zum Anstoß an die Wand fortgesetzt wird, entlehnt ein aus der Antike übernommenes Motiv: Normalerweise ist das Konsolgesims mit Blumen in den Zwischenräumen verziert - wie zum Beispiel die Rahmung des Mittelbildes in den Deckenfresken; selten findet man etwas anderes, unter Umständen Motive aus dem Wappen des Auftraggebers wie an verschiedenen römischen Palästen. (Das Wappen des Auftraggebers ist an diesem Altar an den zwei hohen Postamenten angebracht.)

Die Ornamente zwischen den Konsolen sind - mit Ausnahme der Engelköpfe (insgesamt 13) und der Rosen (sie tauchen zweimal auf) - nur einmal vertreten und ihre Zusammenstellung ergibt die vollständige Ausstattung eines Altars für die Feier der Messe, inklusive der Insignien des Papstes und eines Bischofs. Insgesamt

⁸³⁶ Im Rahmen gibt es oben auf gleicher Höhe zwei Ausbrüche, die von Scharnieren für Flügel stammen könnten. Möglich wäre aber auch, daß sie von der Befestigung einer Silbertafel stammen, mit der das Bild seit dem 18. Jahrhundert verdeckt wurde (Abb. mit der Silberverkleidung in Bertelli 1977, Abb. 64).

⁸³⁷ Er ist allerdings nicht so tief, die Säulen liegen mit ihrer Mitte in der Ebene der Kapellenwand.

sind es 17 verschiedene Darstellungen in Relief. Zum großen Teil sind es Gegenstände, die sich normalerweise während der Eucharistiefeyer auf dem Altar befinden: Altarkreuz mit Ständer, zwei Altarleuchter, ein Buch mit der Inschrift LIB[er] GENERATIO[nis] IESV CHRISTI (der Beginn des Matthäusevangeliums) auf einem Lesepult, dahinter ein weiteres Buch. Zu den für die verschiedenen Zeremonien bei der heiligen Messe benötigten Gegenständen gehören Weihwasserkessel und Weihwasserwedel (Aspergill), Rauchfaß und Schiffchen (Weihrauchbehälter), ein Kelch mit Kelchtüchlein und Korporale, Lavabokanne und Schüssel, zwei Meßkännchen und Kännchenschüssel, Altarglößchen und je zwei brennende schmale Kerzen und ein Standrauchfaß⁸³⁸. Die zwei Ziborien mit einem Ziboriumvelum⁸³⁹ dienten der Aufbewahrung der Eucharistie außerhalb der Messe. An liturgischen Insignien sind zu sehen: eine Mitra, zwei Stabkreuze mit einem bzw. mit drei Querbalken, eine Tiara, ein Bischofsstab und eine mit Kreuzen versehene Stola (Pallium?).

Die „sprechende“ Altarornamentik scheint eine Erfindung von Martino Longhi d. Ä. zu sein und taucht in seinem Werk häufiger, sonst eher selten auf.⁸⁴⁰

Unter dem Altarbild befand sich ein großer Tabernakel. Aus den Schätzungen der Arbeiten vom 12. September 1592 kann man den Tabernakel in etwa rekonstruieren.⁸⁴¹ Es handelte sich um einen über der Altarmensa stehenden zweigeschossigen Bau mit kleinen Säulen, Gebälk und sechs kleinen Nischen. Er bestand aus Holz und war teilweise ultramarinblau bemalt (mit eingeritztem Blattwerk) und vergoldet. Der Fries enthielt eine nicht überlieferte Inschrift. Dargestellt war die Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes unter dem Kreuz, darüber das Bild Gottvaters und darunter vier Sibyllen. Weiter ist in der Quelle von Engeln (? in Quelle nicht lesbar, Anm. Friedel) mit den Leidenswerkzeugen („della passione

⁸³⁸ Borromeo, Hg. 1952, 160: „il tripode per bruciare l'incenso quando si celebrano i Vesperi e le Messe solenni“; Braun 1924, 609.

⁸³⁹ Braun 1924, 217-218: „eine Hülle für das Ziborium, in dem die Eucharistie aufbewahrt wird (im Tabernakel) [...] Borromäus schreibt als erster ausdrücklich ein Velum für Ziborien vor“.

⁸⁴⁰ Der Altargiebel der Cappella Olgiati in S. Prassede zeigt dieselben Ornamente, während der Altar der Cappella della Presentazione in S. Maria in Vallicella Motive aus der Lauretanischen Litanei enthält. Der Altar wurde zwischen Juni 1589 und Dezember 1591 nach einem Entwurf von Martino Longhi errichtet, Auftraggeber war der Bischof von Todi, Angelo Cesi (vgl. Barbieri 1995, 116-117; Kummer 1987, 162-163). Ein weiteres Beispiel ist der Altar des heiligen Laurentius in S. Susanna (1590-1592), dessen Blumen im Konsolgesims mit Symbolen aus dem Wappen des Auftraggebers (Camilla Peretti, die Schwester von Papst Sixtus V.) verziert sind. Vermutlich stammt der Entwurf von Domenico Fontana.

⁸⁴¹ Veröffentlicht bei Friedel 1978, 121, Quelle Nr. 173 (Bemalung und Vergoldung) und Nr. 180 (Schreinerarbeiten); zum Tabernakel vgl. Friedel 1978, 102.

in mano sopra detto Tabernacolo“) und weiteren vier Figuren darunter die Rede.⁸⁴²

Der Holztabernakel war in schlechtem Zustand und wurde deshalb 1711 durch den heute noch erhaltenen Tabernakel aus Marmor ersetzt.⁸⁴³

Die von Friedel veröffentlichten Quellen enthalten keinen Namen. Torresi erwähnt eine Quelle, in der von einem „Paolo Bolognese battiloro“ die Rede ist, der für „opere in bronzo e del ciborio“ bezahlt wird.⁸⁴⁴ Vielleicht ist hier der Name des Vergolders überliefert.

6.6 Die liturgischen Geräte in der Stuckornamentik der Kapelle und ihre Bedeutung

Nicht nur der Altar wurde mit „redenden“ Bild-Ornamenten geschmückt, sondern auch der Eingangsbogen und die Altarnische sowie das Konsolgesims der Kapelle und die verkröpfte Attika-Zone. Deren breites Stuckband gehört eigentlich schon zur Wölbung, die Kapelle erscheint höher als sie in Wirklichkeit ist.⁸⁴⁵

Die Arbeiten, zu denen auch gehörte „haver incollato di stucco finto di marmo l'architrave, fregio e Cornice con sua intagli troffeie (Zeichen) et littere dal fregio“⁸⁴⁶, waren nach einer im Band der *Spese* erhaltenen Quelle vom 17.4.1591 zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen, da damals deren Wert von Flaminio Ponzio und Onorio Longhi geschätzt wurde.

Die Ornamentik entstammt drei verschiedenen Themenbereichen: liturgisches Gerät⁸⁴⁷, Leidenswerkzeuge und Mariensymbole.

Gewichtet man die einzelnen Elemente ihrer Häufigkeit nach, stehen die liturgischen Geräte an erster Stelle. In den versenkten, stuckgerahmten Feldern der Attika-Zone sind liturgische Geräte und Bücher wie Stilleben aufgebaut: Kelche, Patene, Kerzen, Kerzenleuchter, Bischofsstab und Mitra, Meßkännchen,

⁸⁴² Heute befinden sich im ehemaligen Kapitelsaal Teile einer Kuppel, die sieben Engel mit den Leidenswerkzeugen zeigt, dazu die vier Evangelisten (Coccia, 1980, Kartei der sovrintendenza im Palazzo Venezia, Nr. 26/00186.227-00186.230; dort als „ex custodia delle reliquie“ bezeichnet). Vielleicht handelt es sich um Reste des Tabernakels?

⁸⁴³ Friedel 1978, 123, Quelle 186. Es wurde nur der Tabernakel erneuert und nicht der ganze Altar (wie Zerbi Fanna 1987, 68 schreibt), der in das Ende des 16. Jahrhunderts gehört.

⁸⁴⁴ Torresi 1975-76, 167.

⁸⁴⁵ Als einziger äußert sich Friedel 1978, 102 zu den Ornamenten. Er unterscheidet mariologische Zeichen und sakrales Gerät; die Leidenswerkzeuge auf der Unterseite des Gebälks erklärt er mit dem Hinweis auf eine „Passionslitanei“. „Die einzelnen Ikonogramme werden fortlaufend wiederholt und beschränken sich auf zeichenhafte Bedeutung“ (Friedel 1978, 102). Die Ornamentik des Altars wurde bis jetzt noch nicht beachtet.

⁸⁴⁶ Veröff. bei Torresi 1975-76, 163.

⁸⁴⁷ Der Einfachheit halber wird hier der Ausdruck „liturgisches Gerät“ benutzt. Strenggenommen handelt es sich um *vasa sacra*, *vasa non sacra* und liturgische Kleidung.

Ostensorien⁸⁴⁸, Kelche mit Deckel (Ziborien), Weihwasserkessel, Monstranzen. Die Darstellungen entsprechen dem, was nach der Aufzählung im zweiten Band der *Instructiones* von Carlo Borromeo zur Ausstattung einer Kirche gehörte.⁸⁴⁹

Zwischen den beiden letzten Pilastern der Seitenwände vor der Altarwand ist im Bereich der Kapitellzone eine Girlande angebracht, über der Kelch und Patene zu sehen sind, die „heiligsten Geräte“, da sie dazu bestimmt sind, den Leib und das Blut des Herrn bei der Messe aufzunehmen.

Die liturgischen Geräte enthalten zwei Hinweise, die zusammenhängen: Der Kardinal verband mit dem Bau der Kapelle auch deren Ausstattung mit sakralem Gerät, liturgischen Büchern und Paramenten sowie die Stiftung von mehreren Priesterstellen, worauf auch das „dotavit“ in der Kapelleninschrift hinweist.⁸⁵⁰

Altemps erreichte durch ein Breve von Papst Clemens VIII., daß die „collazione de sud. Benefiziati“ vollständig dem Titelnkardinal übertragen wurde und die Verleihung von Benefizien nicht mehr vom Kardinalvikar von Rom (damals Rusticucci) abhängig war.⁸⁵¹

Er ließ auch Sakristeischränke und einen geschnitzten Kredenzaltar anfertigen.

Die in den Stuckreliefs dargestellten liturgischen Geräte gehören in das 16. Jahrhundert, es könnte sich um damals wirklich vorhandene Objekte handeln. Sie sind allerdings nicht erhalten, außer vielleicht in einigen Teilen, die im 18. Jahrhundert in neue Reliquiare eingesetzt wurden.⁸⁵²

Zweitens ist hier ein Hinweis auf die Messe und das Sakrament der Eucharistie enthalten, gegen die Angriffe der Reformatoren wird die Rechtmäßigkeit der Verwendung der liturgischen Geräte und somit der verschiedenen symbolischen Handlungen bei der Messe unterstrichen. Dieses Anliegen ist auch in den Dekreten des Konzils von Trient zu erkennen. In den Sitzungen von Juli bis

⁸⁴⁸ Schaugefäße in Gestalt eines runden von Säulchen getragenen Baldachins (vgl. Braun 1940, 305).

⁸⁴⁹ Vgl. Borromeo, Hg. 1952, 132-162. Bildliche Darstellungen und genaue Erklärungen enthält das 168seitige, 1590 in München unter dem Titel „Kirchengeschmuck“ erschienene Werk von Jacob Müller, der auch detailliert die Vorbereitung der liturgischen Geräte für die Messe beschreibt, vgl. auf S. 60-61 die Zubereitung des Kelchs mit verschiedenen Tüchlein und dem Korporaltäschchen, dazu Abb. S. 63.

⁸⁵⁰ Moretti 1752, 39: „ministrorum ecclesiae numerum, Sacerdotis pluribus apud sacellum S. Mariae institutis, amplioem reddidit: sacrario pretiosa contulit dona“.

⁸⁵¹ Ramoino, fol. 193v-194r.

⁸⁵² Vgl. die Kartei der Denkmalbehörde im Palazzo Venezia, Nr. 26/00180214 und 26/00180219, die zwei Reliquiare zeigen, deren Mittelteil aus dem 16. Jahrhundert stammt. Charakteristisch ist der hochrechteckige Mittelteil, der von kleinen „Balustern“ gebildet wird und verglast war. Diese Form mit den „colonnine“ empfiehlt Borromeo in seinen *Instructiones fabricae* für die Ostensorien (vgl. Borromeo, Hg. 1952, 150). Auch in der Stuckornamentik ist ein solcher Gegenstand zu sehen (Katalog der Denkmalbehörde im Palazzo Venezia, Foto C 16143 R).

September 1562 wurden die Messen zu Ehren der Heiligen, der Kanon, die Zeremonien, die Privatmesse, die Beimischung des Wassers zum Wein verteidigt.⁸⁵³ „Die Hälfte der Canones hatte strenggenommen keinen dogmatischen Inhalt, sondern verteidigte die liturgische Form der Messe, das Festhalten an den Meßriten“⁸⁵⁴ und somit den liturgischen Gegenständen.

Die Hinzufügung des Wassers zum Wein zum Beispiel wurde von den Reformatoren als unbiblisch angegriffen. In der Kapelle wurde dies dagegen - dem Tridentinum entsprechend - durch die Darstellung der Meßkännchen, die Wasser bzw. Wein enthielten, im Bild verteidigt.⁸⁵⁵

Diese „Verteidigungsabsicht“ hat wahrscheinlich auch zur Aufnahme des siebenarmigen Leuchters in das Ornamentrepertoire geführt. Er ist seit dem Mittelalter auch in der christlichen Liturgie zu finden, war aber nicht so verbreitet. Für die Verteidigung der liturgischen Geräte kann man hier aber eine Stelle aus dem Alten Testament anführen, die deren Herstellung als göttlichen Auftrag rechtfertigt. Der Aufbau des Leuchters in der Darstellung in Stuck entspricht genau den Vorschriften des Textes Exodus 25,31-40: Er enthält „pflanzliche“ (der Text fordert Kelche, Knospen und Blüten) Bestandteile und jeweils drei „Kelche“ auf jedem Arm des Leuchters. Gerahmt werden die Felder mit den siebenarmigen Leuchtern von einem Kandelaber auf jeder Seite, ihrem neutestamentlichen Gegenstück.

Calvin griff in seinem Traktat über die Messe diese Art der Argumentation an: „Gewiß, die Opfer im Alten Testament wurden mit mancherlei Ausschmückungen und Zeremonien vollzogen.“ Dort aber habe alles einen Sinn gehabt, dagegen warf er den „Meßlern“ vor, daß sie sich zu unrecht „zur Verteidigung ihrer Zeremonien auf das Vorbild des Alten Testaments berufen“. Der Unterschied besteht nach Calvin darin, daß nur im Alten Testament ein Befehl des Herrn dahinter stehe, in der katholischen Kirche dagegen seien „ihre Zeremonien bloß von Menschen gesetzt“. Calvin hält die „Überfülle ohne Ziel und Maß“ in den Zeremonien für unerträglich, denn sie habe „tausendfachen Aberglauben erzeugt und das Volk, statt es zu erbauen, gewissermaßen dumm gemacht“.⁸⁵⁶

Die Passionswerkzeuge im Konsolgesims der Kapelle verweisen auf das Leiden Christi und sein Opfer am Kreuz, das in der Messe vergegenwärtigt wird: Der Kelch - der auch zu den Passionswerkzeugen gehören kann - ist hier durch Kelchtüchlein

⁸⁵³ Jedin, Bd. 4.1, 1975, 187.

⁸⁵⁴ Jedin, Bd. 4.1, 1975, 188.

⁸⁵⁵ Auch der spätere Catechismus Romanus spricht von „viele[n] und zwar höchst herrliche[n] und feierliche[n] Gebräuche[n], von denen keiner für überflüssig oder bedeutungslos zu halten ist“ (Catechismus Romanus 2.4.81).

⁸⁵⁶ Calvin, Hg. 1994, 483.

und Korporale zur Messe vorbereitet, auch Weihrauchschiffchen und Standrauchfaß gehören zu den liturgischen Gegenständen, die hier eingefügt sind. Die Bedeutung der Ornamentik findet eine Entsprechung in der Darstellung der Personifikation des Glaubens im Fresko auf der linken Kapellenwand.⁸⁵⁷

Es bleibt noch der Verweis auf Maria: Marianische Symbole finden sich im Bereich des Eingangsbogens der Kapelle, außen als gemaltes Mosaik, in der Laibung wie in der Altarnische in Stuck. In den Laibungen sind die Symbole in Rahmen eingefügt und übereinander angeordnet, wobei viermal die gleichen Symbole mit kleineren Abwandlungen wiederholt werden: an der Stelle des Mondes steht die Sonne, statt des Palmzweiges ist es ein Olivenzweig. Auf vier größeren Tafeln über und unter den seitlichen Prophetendarstellungen in der Altarnische sind weitere Symbole angeordnet. Unten jeweils eines, ein Brunnen und ein Rundtempel, oben sind jeweils vier bis fünf Symbole vereinigt. Es handelt sich um die herkömmlichen Symbole aus der Lauretanischen Litanei. Für eine Marienkapelle nehmen sie hier eher wenig Raum ein.

6.7 Die Ikone im Programm der Kapelle

Die Darstellung des Tridentinischen Konzils und die Allegorien auf dem linken Wandfresko

Das Fresko auf der linken Wand zerfällt inhaltlich in zwei Teile. Es zeigt im Hintergrund eine historische Szene, während die Szene im Vordergrund allegorisch zu verstehen ist. Die obere Hälfte des Freskos „hält sich auffällig genau an die historischen Gegebenheiten [...] höchstwahrscheinlich ist die letzte Sitzung des Konzils von Trient im Dezember 1563 dargestellt“.⁸⁵⁸ Darauf verweisen die zwei im März 1563 verstorbenen und deshalb vor der Tür stehenden Legaten Gonzaga und Seripando. In der Literatur zur Kapelle ging man eigentlich immer davon aus, daß der Grund für die Wahl der Darstellung einer der letzten Sitzungen die Bestätigung der Bilderverehrung auf der letzten Sitzung im Dezember 1563 war⁸⁵⁹, quasi als Legitimierung für die Anbringung der alten Ikone auf einem neuen Altar.⁸⁶⁰

⁸⁵⁷ In der Kapelle von Kardinal Altemps gibt es eine Bestätigung der Interpretation der Ornamentik im Freskenprogramm der Kapelle in der Personifikation des Glaubens auf dem linken Wandfresko (vgl. unten S. 193). Es wäre zu untersuchen, ob hinter der kombinierten Verwendung von Leidenswerkzeugen und sakralem Gerät nicht auch an anderen Objekten mehr als dekorative Absichten zu sehen sind. Zum Beispiel im Lateran, in der unter Pius IV. begonnenen Holzdecke und dem Fries der Benediktionsloggia von Sixtus V.

⁸⁵⁸ Friedel 1978, 108; vgl. Bertelli 1977, 90.

⁸⁵⁹ So Bertelli 1977, 90; Friedel 1978, 108; Strinati 1998, 120.

⁸⁶⁰ T. Strinati deutet die Geste von Papst Pius IV. auf dem über dem Altar angebrachten Ölgemälde in dieser Weise: mit der rechten Hand zeige er auf

Das Fresko setzt im Vordergrund allerdings einen anderen Akzent, der bis jetzt noch nicht gesehen wurde. Zum einen ist für die Interpretation von zwei der 15 allegorischen Frauenfiguren ein Stich aus Treters *Theatrum virtutum* hilfreich: Stich Nr. 58, der die Anwesenheit von Kardinal Hosius auf dem Konzil beschreibt.⁸⁶¹

Dieser ist in gleicher Weise zweigeteilt wie das Fresko, allerdings sind die allegorischen Figuren beschriftet und machen somit eine eindeutige Identifikation möglich. Der Frauenfigur mit dem Attribut des Adlers, der thronenden Figur in der Mitte, den Büchern und dem Globus auf der linken Seite kann man durch den Stich und die zugehörige Ode eine eindeutige Bedeutung zuweisen. Zweitens gibt es im Fresko einen Hinweis auf die Lehre von der Eucharistie, die ebenfalls in den letzten Sitzungen des Tridentinums behandelt wurde.

Die Frauen auf der linken Seite sind aufgrund ihrer traditionellen Attribute als Darstellungen der vier Kardinaltugenden und der drei theologischen Tugenden zu identifizieren.⁸⁶² Die Dreiergruppe links besteht aus Stärke, Maß und Gerechtigkeit. Es schließen sich daneben von oben nach unten Klugheit, Hoffnung und Caritas an, rechts im Vordergrund die Religion mit zwei Gesetzestafeln.

Die Personifikation, die einen Adler in die Höhe hält, dem scheinbar die Federn ausfallen, ist ungewöhnlich.⁸⁶³ In Treters Stich Nr. 58 ist er beschriftet mit „reformatio“. Die Ode erklärt dazu: *So war das Konzil beschaffen: [Der Heilige Geist] erneuert der Kirche die Jugend nach der Art des Adlers.*⁸⁶⁴ Diese Vorstellung, die von Treter stammt, stützt sich auf Psalm 103,5 „wie dem Adler wird dir die Jugend erneuert“. Augustinus⁸⁶⁵ beschreibt diese Erneuerung in seinem Psalmenkommentar. Nach einer antiken Vorstellung kann der Adler keine Nahrung mehr aufnehmen, weil sein Schnabel mit der Zeit zu lang geworden ist. Er wetzt ihn an einem Felsen und alles wird wieder hergestellt. „Erit post senectutem tamquam

das Tridentinische Konzil, mit der linken auf das Marienbild unter ihm auf dem Altar (Strinati 1998, 124).

⁸⁶¹ Chrzanowski 1984 stellt die Verbindung zwischen dem Fresko mit der Konzilsdarstellung in Trastevere und dem Stich Nr. 58 aus dem *Theatrum virtutum* her, aber er analysiert vor allem die Manuskripte Treters und sagt nichts zu Einzelheiten der Fresken, die vor der Restaurierung schlecht zu erkennen waren; vgl. seine Abb. 64. (Ich danke Wojtek Wozny und P. Kupka für die Übersetzung.)

⁸⁶² Vgl. dazu Friedel 1978, 112. Daß der Glaube durch zwei Frauen (mit Kelch bzw. Kreuz) dargestellt wird, hat nach Friedel seinen Grund darin, daß die eine den eucharistischen, die andere den martyrologischen Aspekt des Glaubens zeigt. Der Adler ist für ihn ein Verweis auf eine nicht genauer definierte „maiestas“, der Phönix verweise auf die „aeternitas“.

⁸⁶³ Traditionellerweise wird der Adler am ehesten als Hinweis auf die Auferstehung verwendet, so vielleicht auch am Tabernakel für die Eucharistie von Mino da Fiesole in derselben Kirche, S. Maria in Trastevere.

⁸⁶⁴ „iuventam more aquilae innovans [...] Concilii fuit hoc“ (Hg. 1938, Nr. 58, ohne Paginierung).

⁸⁶⁵ Migne, Band 40, 1459.

iuvenis aquila; redit vigor omnium membrorum, nitor plumarum, gubernacula pennarum, volat eccelsa sicut antea, fit in ea quaedam resurrectio“.⁸⁶⁶ Im Fresko wird der Adler so dargestellt, daß ihm die „alten“ Federn ausfallen; gleichzeitig blickt er in die Höhe auf die Konzilsversammlung und stellt so die Verbindung her zur Bedeutung der *reformatio* als Erneuerung der Kirche durch das Konzil. Die Einberufung des Konzils geschah laut Bulle vom 13. Dezember 1545 ausdrücklich „ad reformationem cleri et populi christiani“.⁸⁶⁷ Außerdem erließ das Konzil auch eine Reihe sogenannter „Reformdekrete“, die Mißbräuche beseitigen sollten. Der Globus ist beschriftet mit „oecumenica“, was im ursprünglichen Sinn die gesamte bewohnte Erde meint und nach Augustinus *das auf der ganzen weiten Welt ausgebreitete rechtgläubige Volk*.⁸⁶⁸ In der Ode Nr. 58 heißt es: *Der Erdkreis bestätigt unversehrt rein die Dekrete und segenspendenden Bestimmungen, die die verehrten Väter und der einmütige Wille unter der Führung des Heiligen Geistes beschlossen haben*, der Globus ist somit ein Hinweis auf die Verbreitung der Rechtgläubigkeit über die ganze Erde. Den Büchern ist die Beschriftung „antiquitas“ zugeordnet, die in der Ode der „novitas“ der Häresie gegenübergestellt wird, das heißt die Bücher sind ebenfalls ein Hinweis auf die wahre, überlieferte Lehre.

Die Personifikation des Glaubens (mit einem Exkurs zur Lehre über die Eucharistie und die Angriffe der Reformatoren)

Mit der Aufteilung der Personifikation des Glaubens auf zwei Figuren ist der Glaube an eine bestimmte Wahrheit verdeutlicht, nämlich der „richtige“ Glaube an die Eucharistie und die katholische Auffassung von der Meßfeier, die von den Reformatoren in Frage gestellt wurden.

Die Lehre über die Eucharistie nahm in den Beratungen des Konzils einen großen Raum ein.⁸⁶⁹ Drei Sitzungen betrafen dieses Thema: die 13. (11. Oktober 1551), 21. (16. Juli 1562) und die 22. (17. September 1562), die auch zur auf dem Fresko dargestellten Schlußphase gehören.

Die Kirche verteidigte gegen die radikalen und im Ton scharfen Angriffe der protestantischen Reform die traditionelle Lehre.⁸⁷⁰ Die

⁸⁶⁶ Migne, Band 40, 1459.

⁸⁶⁷ Vgl. Jedin 1951, Bd. 1, 252, 404.

⁸⁶⁸ Vgl. Augustinus, Kommentar zu Psalm 149.

⁸⁶⁹ Vgl. dazu De Rosa 2002; Jedin, Bd. 4.1, 1975, 174-209.

⁸⁷⁰ „Aberglaube, abscheuliche Abgötterei, Betrug, Untreue zu Christus, Gottlosigkeit“ (vgl. Calvin, Hg. 1994, 489) waren einige der Vorwürfe von protestantischer Seite aus. Der *Kleine Abendmahlstraktat* von Calvin legt nicht nur die protestantische Sichtweise dar, sondern verurteilt auch Anbetung und Prozessionen als abergläubische Tradition, die „Messe der Papisten“ bezeichnet er als „teuflische Erfindung, Affenspiel, als ob das Abendmahl eine Art Zauberkunststück wäre“ (Hg. 1994, 487). Die Angriffe auf die Anbetung und Prozessionen mit der Eucharistie wurden auf der 13.

Beziehung zwischen dem Opfer des Kreuzes und der Messe mußte geklärt werden. Das geschah in der 22. Sitzung.⁸⁷¹ Der verabschiedeten Definition nach ist es ein und dasselbe Opfer und dieselbe Opfergabe, die von Christus eingesetzt (Kapitel 1) unter den Gestalten von Brot und Wein dargebracht wird. Der Unterschied besteht nur in der Art und Weise der Darbringung, blutig („cruente“) am Kreuz und unblutig („incruente“) in der Messe. „Et quoniam in divino hoc sacrificio, quod in Missa peragitur, idem ille Christus continetur et incruente immolatur, qui in ara crucis semel se ipsum cruente obtulit: docet sancta Synodus, sacrificium istud vere propitiatorum esse“. Und zur Opfergabe: „Una enim eademque est hostia, idem nunc offerens sacerdotum ministerio, qui se ipsum tunc in cruce obtulit, sola offerendi ratione diversa“.⁸⁷² Diese Lehre wird im Fresko in den beiden Figuren des Glaubens ausgedrückt: Die eine hält in der Hand den Kelch mit einer Hostie darüber, die andere das Kreuz als Hinweis auf das gleiche Opfer in der Messe und am Kreuz, wie es die Definition des Konzils darlegte. Auf der Hostie über dem Kelch ist nicht nur der Gekreuzigte dargestellt, sondern auch Maria und Johannes unter dem Kreuz: Ihre Anwesenheit unterstreicht die Identität des historischen Ereignisses mit der Vergegenwärtigung in der Messe. Im übrigen befand sich eine Kreuzigungsdarstellung auch auf dem Tabernakel unter dem Altarbild.

Unterstützt wird diese Aussage durch die Darstellung von zwei weiteren Hostien. Die wahre Gegenwart des geopferten Christus in der Hostie wird durch die Anbringung von zwei Hostien auf dem Kreuzstab der „Sedis Apostolicae Auctoritas“⁸⁷³ ausgedrückt. Die Eucharistie auf dem Kreuz bedeutet Christus am Kreuz, das heißt sie vertritt im Bild die Stelle des Gekreuzigten, der in der Hostie gegenwärtig ist.

Auch diese Hostien, die ebenfalls nicht nur weiß sind - als Verweis auf das Akzidenz des Brotes, das bei der Transsubstantiation erhalten bleibt -, tragen ein Bild-Zeichen. Auf der Hostie oben ist ein Lamm dargestellt. Gemeint ist das neue Pascha-Lamm, auf das auch in der Lehre über das Meßopfer hingewiesen wurde.⁸⁷⁴ Die Hostie unten zeigt das Emblem der Jesuiten IHS mit dem Kreuz darüber und drei Nägeln darunter, ein Motiv, das mit dem Namen

Sitzung des Tridentinums verurteilt (Dekret über das Sakrament der Eucharistie, Kanon Nr. 6, Denzinger 1991, 1656).

⁸⁷¹ Lehre über das Meßopfer, Kapitel 2 (Denzinger 1991, 1743).

⁸⁷² Denzinger 1991, 1743.

⁸⁷³ Zu dieser in der Mitte sitzenden Personifikation vgl. unten S. 195.

⁸⁷⁴ Denzinger 1991, 1741 mit Verweis auf Exodus 12: „novum instituit Pascha, se ipsum ab Ecclesia per sacerdotes sub signis visibilibus immolandum in memoriam transitus sui ex hoc mundo ad patrem, quando per sanguinis effusionem nos redemit“. Außerdem ist das Agnus Dei Bestandteil der Messe.

Jesu auf den Erlöser selbst verweist und wie das Lamm auch tatsächlich bei der Herstellung der Hostien verwendet wurde.⁸⁷⁵

Alle Reformatoren wiesen die als *Opfer* (Vergegenwärtigung des Opfers Christi auf Golgotha) verstandene katholische Messe zurück. Berühmt geworden sind die scharfen Worte Luthers in den Schmalkaldischen Artikeln von 1537/38: „Dieser Artikel von der Messe wirds ganz und gar sein in Concilio, denn wenn es möglich wäre, daß sie uns alle anderen Artikel nachgeben, so können sie doch diesen Artikel nicht nachgeben, wie der Campegius zu Augsburg gesagt: er wolle sich eher in Stücke reißen lassen, ehe er wolle die Messe fahren lassen. So werde ich mich auch mit Gottes Hilfe eher lassen zu Asche machen, ehe ich einen Meßknecht mit seinem Werk lasse meinem Heilande Jesu Christi gleich oder höher sein. Also sind und bleiben wir ewiglich geschieden und wider einander. Sie föhlens wohl: wenn die Messe fällt, so liegt das Papsttum. Ehe sie das lassen geschehen, so töten sie uns alle.“⁸⁷⁶

„Wenn die Messe fällt, so liegt das Papsttum.“ Die zentrale Gruppe im Fresko wirkt wie eine verneinende Antwort darauf: Der wahre Glaube an die Messe stützt die Personifikation der „Sedis Apostolicae auctoritas“, das bedeutet, daß „die Messe *steht*, das Papsttum und die Kirche (Petersdomkuppel) *stehen*“.

Auf der gleichen Höhe wie die beiden Figuren des Glaubens steht eine weitere Frauengestalt, deren einzige „Attribute“ ihre Geste und ihr Blick sind: Sie weist mit der rechten Hand auf ihr Herz und hat den Blick auf den Glauben gerichtet. Die linke Hand ruht auf dem Modell der Petersdomkuppel. Bei der Geste der rechten Hand handelt es sich um ein weiteres Attribut, das gelegentlich den Glauben auszeichnen kann.⁸⁷⁷ Der Phönix dahinter könnte zu ihr gehören: Er ist traditionell ein Hinweis auf das ewige Leben, das sich der Glaube hier durch die Annahme des Opfers der Eucharistie aneignet. In der Definition des Tridentinischen Konzils über die Lehre der Eucharistie kommt dieser Aspekt zum Ausdruck: Die Eucharistie ist „geistliche Speise für die Lebenden“ und gleichzeitig „Unterpfand unserer künftigen Herrlichkeit“.⁸⁷⁸

Die Sedis Apostolicae Auctoritas

Ein Bezugspunkt zur Marienfigur auf dem Altarbild besteht in der Darstellung der zentralen Personifikation, die von Friedel als

⁸⁷⁵ Vgl. zum Beispiel die Darstellung der Hostien auf dem Bild „Der heilige Karl reicht den Pestkranken die Kommunion“ von Tanzio da Varallo in Domodossola, SS. Gervasio e Protaso aus dem 17. Jahrhundert (Abb. S. 252 in Carlo Borromeo 1997).

⁸⁷⁶ Zitiert nach Iserloh 1952, 11 (Luther, WA 50, 204).

⁸⁷⁷ Als Beispiel sei hingewiesen auf die Darstellung des Glaubens in der Florentiner Domkuppel.

⁸⁷⁸ Denzinger 1991, 1638 und Denzinger 1991, 1727 mit Zitaten aus Kapitel 6 des Johannesevangeliums „Wer dieses Brot ißt, wird in Ewigkeit leben“ (Joh. 6,58).

„Synkretion von Ecclesia und Papsttum“⁸⁷⁹ bezeichnet wird. Im zwischen 1579 (Tod von Hosius) und 1588 (Datum des Druckes der Texte) entstandenen *Theatrum virtutum* wird sie als „Sedis Apostolicae Auctoritas“ [Autorität des Apostolischen Stuhls] bezeichnet, die wohl auch im Fresko gemeint ist. Gemeinsam ist den Figuren von Stich und Fresko das thronende Sitzen, die Kleidung mit der über der Brust gekreuzten Stola und dem Pluviale. Das helle Gewand der Kirche wird in der Ode interpretiert als das glänzende Gewand der gereinigten Kirche.⁸⁸⁰

Interessant sind die Veränderungen, die an der Darstellung des Stiches vorgenommen werden, um Personifikation und Marienikone einander anzugleichen und den römisch-päpstlichen Aspekt deutlicher hervorzuheben. Zum einen wird die Personifikation abgewandelt: Auf dem Stich handelt es sich um einen bärtigen Mann, der eine Mitra trägt und in der rechten Hand ein Stabkreuz mit nur einem Querbalken hält, das er wie die Personifikation des Freskos dazu benutzt, die Häresie niederzustrecken. Auf dem Fresko handelt es sich aber um eine weibliche Personifikation, die mit der Tiara und dem Papstkreuz (mit drei Querbalken) versehen ist. Das entspricht der Marienikone, die die Gottesmutter mit dem Papstkreuz und den knienden Papst mit der Tiara zeigt. Die Form des Kreuzes hat man aus dem alten Bild übernommen, aber um in dem Attribut der Tiara eine Übereinstimmung herzustellen, ging man sogar soweit, das alte Bild zu verändern, indem man dort dem knienden Stifterpapst in dieser Zeit (Ende 16. Jahrhundert) eine Tiara aufsetzte.⁸⁸¹

Die Personifikation der *Autorität des Apostolischen Stuhls* legt außerdem ihre linke Hand auf ein der Petersdomkuppel ähnliches Modell. Der Schlußstein der Kuppel wurde im Jahr 1590 eingefügt, zur Zeit der Entstehung des Freskos war ihre Fertigstellung mindestens absehbar. Die Kuppel unterstreicht ihrerseits den römisch-päpstlichen Aspekt der zentralen Personifikation.

Die Anerkennung der Konzilsdekrete auf dem rechten Wandfresko

Auf dem rechten Wandfresko anerkennt Pius IV. die Konzilsdekrete mit der Bulle *Benedictus Deus* vom 26. Januar 1564 und empfängt die Legaten Morone und Simonetta, die sie ihm überreichen. Die

⁸⁷⁹ Friedel 1978, 112. Er geht davon aus, daß hier Papsttum und Konzil gegeneinander ausgespielt werden sollen, aber im Angesicht des gemeinsamen Gegners (die Reformatoren) scheint der Gegensatz in dieser Zeit eher zurückzutreten. Die *Sedis Apostolicae Auctoritas* setzt sich aus Papst und Konzil zusammen.

⁸⁸⁰ „Morum, repurgans sordida, splendido/ Ecclesiam velans amictu“ (Treter, Hg. 1998, ohne Paginierung).

⁸⁸¹ Bei der letzten Restaurierung wurde diese Hinzufügung wieder entfernt, ist aber in geringen Resten noch erkennbar. Eine Abb. des Bildes vor der Restaurierung bei Cecchelli 1933, Abb. 30.

Bestätigungsbulle vom 30. Juni 1564 wurde auf den Tag der mündlichen Bestätigung im Januar zurückdatiert.⁸⁸²

Auch auf diesem Fresko zeigt der Hintergrund eine zweite Szene, für die verschiedene Vorschläge gemacht wurden: eine Versammlung von Bischöfen, vielleicht die Synode vom September 1568, in der die Veröffentlichung der Konzilsakten bestätigt wurde, die mit einer von Mark Sittich Altemps unterzeichneten Einleitung versehen war⁸⁸³ oder als Verlesung der Konzilsdekrete vor einem bischöflichen Auditorium in Rom.⁸⁸⁴

Es gibt eine weitere Möglichkeit, die zwar auch nicht bewiesen werden kann, aber etwas an Wahrscheinlichkeit für sich hat. Bei den „Bischöfen“ könnte es sich um Kardinäle handeln und die Szene eine Sitzung der Konzilskongregation darstellen, die 1564 eingerichtet wurde und in der Altemps ab Oktober 1565 ununterbrochen bis zu seinem Tod 1595 Mitglied war; auch die Kardinäle Borromeo und Hosius gehörten ihr an. Die Kongregation (*Sacra Congregatio Cardinalium super executione decretorum Concilii Tridentini interpretum*) befaßte sich mit der Durchführung und der Auslegung der Reformdekrete des Tridentinums und hatte eigene Entscheidungskompetenz, im Zweifelsfall war dem Papst die Entscheidung vorbehalten. Es handelte sich um eine Kommission von 12-26 Kardinälen, die sich in regelmäßigen Abständen trafen.⁸⁸⁵ Die Kongregation wurde von Sixtus V. reorganisiert und traf sich seit 1586/88 zweimal im Monat samstags mit dem Papst entweder im Vatikan oder im Quirinal.⁸⁸⁶ Solch eine Sitzung könnte hier dargestellt sein, der Raum kann wegen seiner Fenster kein größerer Sakralraum sein, aber vielleicht ein Raum im Vatikanischen Palast oder im Quirinal.

Auffällig ist, daß hier die Kardinäle alle die Mitra tragen, im Gegensatz zu den übrigen Darstellungen. Das Marienbild in einer rechteckigen, von einer Ädikula gerahmten Einfassung über dem Altar, auf dem sich zwei Kerzenleuchter, ein Kreuz, eine Buchstütze und ein Weihrauchgefäß befinden, könnte auf das Gebet verweisen, das Bestandteil der Sitzungen war.⁸⁸⁷

⁸⁸² Jedin 1975, 231.

⁸⁸³ Bertelli 1977, 90. Die Konzilsakten sind allerdings erst im 19. Jahrhundert veröffentlicht worden. Die erste amtliche Ausgabe der Konzilsdekrete dagegen erschien am 18. März 1564, besorgt von Paolo Manuzio (vgl. Jedin 1975, 228).

⁸⁸⁴ Friedel 1978, 114.

⁸⁸⁵ Vgl. dazu Varsanyi 1964, 76-77: Zunächst traf diese Kongregation sich einmal in der Woche bei Kardinal Morone oder einem anderen der älteren Kurienkardinäle, unter Gregor XIII. tagte sie zweimal wöchentlich abwechselnd im Haus von Kardinal Morone oder dem Kardinal von S. Croce. Vgl. auch die Tafel XXVI bei Aleandri Barletta 1964, die das Deckblatt des 1564 gedruckten Motu Proprio zeigt, mit dem die Kongregation eingerichtet wurde.

⁸⁸⁶ Varsanyi 1964, 130.

⁸⁸⁷ Laut Varsanyi 1964, 131 wurde nach den Vollversammlungen das Gebet „Adsumus, Domine, Sancti Spiritus...“ rezitiert. Das Ceremoniale schreibt

Da das Fresko auf der linken Seite keine direkten Hinweise auf die Bilderverehrung enthält, könnten vermutlich auf der rechten Seite die Äußerungen zur Kunst untergebracht sein. Ein Hinweis in dieser Richtung gibt der Altar mit dem Marienbild im Hintergrund, das Porträt von Michelangelo⁸⁸⁸ im Vordergrund, dazu die Porträts der am Kapellenprojekt Beteiligten: der Auftraggeber der Kapelle (Altemps), der Erfinder des Programms (Treter), vielleicht auch der Maler der Fresken (Cati).

Michelangelo wird von der Gruppe der „Bewaffneten“ durch eine Balustrade getrennt, auf die er sich stützt und die nur in so wenigen Teilen sichtbar ist, daß man sie leicht übersieht. Auch die unscharf abgegrenzten Falten seiner Kleidung könnten ein Hinweis darauf sein, daß er einer anderen Realitätsebene angehört als die dargestellte historische Szene. Zum einen könnte der Grund für die Darstellung Michelangelos ein „omaggio da parte di un allievo“⁸⁸⁹ [das heißt von Cati] sein, andererseits war Pius IV. der letzte päpstliche Auftraggeber von Michelangelo, so daß es hier auch einen historischen Zusammenhang gibt.⁸⁹⁰

Im einzelnen ist es mir nicht gelungen, die Bedeutung der allegorischen Figuren zu entziffern, was auch schwierig sein dürfte, wenn Treter sich einer unkonventionellen Ikonographie bedient wie auf der linken Seite, wo mit dem Adler die *Reformatio* der Kirche durch das Konzil gemeint ist.

Seine Vorliebe für komplizierte und nicht durch die Tradition allgemeinverständlich gewordene Allegorien lassen es wahrscheinlich werden, daß auch hinter Staffagefiguren eine Bedeutung steckt: im Hintergrund ein Greis, der blind ist oder ein „zweites Gesicht“ hat⁸⁹¹, drei Männer, die auf einen weiteren sehen, der rechts von ihnen steht und einen nicht identifizierten Gegenstand in der Hand hält. Den Kopfbedeckungen nach könnten sie ins Italien des 16. Jahrhunderts gehören, vielleicht handelt es sich um ein Selbstporträt Catis? Auch die *Ignudi* in den Fensterlaibungen, von denen einer zu zeichnen oder zu malen scheint, könnten eine Aussage zur Kunst enthalten.

Die Bewaffneten im Vordergrund

Am linken Rand des Freskos befinden sich drei Figuren, die weltlich gekleidet und mit Schwertern bewaffnet sind. Zwei dieser Vordergrundfiguren tragen die zeitgenössische Kleidung des 16.

das Tragen der Mitra auch vor beim Stundengebet, auf dem Konzil und bei feierlichen Pontifikalhandlungen des Papstes (vgl. Braun 1907, 429-430).

⁸⁸⁸ Identifiziert von Strinati 1998.

⁸⁸⁹ Strinati 1998, 122-123. Die Plastizität der Figuren und die Lebhaftigkeit der Farben in den Fresken Catis verweisen auf Michelangelo.

⁸⁹⁰ Strinati 1998, 124.

⁸⁹¹ Vielleicht steht seine nachdenkende Haltung für die Verstandestätigkeit? Eine vergleichbare Figur gibt es in den Apsisfresken von SS. Quattro Coronati; dort handelt es sich um einen Philosophen, vgl. Neuburger 1986, 217.

Jahrhunderts. Die Stäbe, auf die sie sich stützen, könnten ein Hinweis auf ihre zivile Gewalt sein. Vermutlich handelt es sich hier um mehr als die für den Inhalt des Freskos irrelevanten Figuren, die im Manierismus üblicherweise den Vordergrund bevölkern. Die in Rückenansicht gezeigte Figur, die sich auf ein Schwert stützt, könnte als Symbol für die weltliche Gewalt gemeint sein.⁸⁹² Die hinweisende Geste mag im Sinn von Unterstützung zu deuten sein. Auch auf dem Konzil anwesende Vertreter der weltlichen Fürsten erklärten am 6. Dezember 1563 durch Unterschrift die Annahme der Dekrete: dazu gehörten Vertreter von Kaiser Ferdinand I.⁸⁹³, der Könige von Polen und Portugal, der Herzöge von Savoyen und Florenz, der Republik Venedig und der katholischen Schweizer Kantone.

„Für die volle Durchführung der Trienter Disziplinarbeschlüsse war bei der engen Verbindung von Staat und Kirche die Stellung der Regierungen von größter Bedeutung.“⁸⁹⁴ Der Auftraggeber der Kapelle, Kardinal Mark Sittich Altemps, wünschte sich „die Unterstützung durch den weltlichen Arm, damit nicht die zu reformierenden Priester sich durch ihre Verwandten den Schutz der weltlichen Behörden gegen ihren Bischof verschaffen könnten“.⁸⁹⁵ Vermutlich handelt es sich um Porträts: Die nach hinten weisende zweite Figur hat Ähnlichkeit mit den Porträts von Karl V. Er hat in der Geschichte des Konzils und im Kampf gegen die Häresien eine wichtige Rolle gespielt: Er siegte im Schmalkaldischen Krieg 1546/47 über die protestantischen Reichsstände. Schon am 5. April 1536 war beim Einzug Karls V. am Eingang der Peterskirche zu lesen: „semper viva defensor de la fe christiana“ - der Kaiser als *Defensor fidei*.⁸⁹⁶ Bei der Figur in Rüstung könnte es sich um einen Herzog handeln, vielleicht Herzog Albrecht von Bayern oder Herzog August von Sachsen, auf die der Papst durch Legaten einzuwirken versuchte.⁸⁹⁷

Die Marienfresken der Kapelle

Die Kapelle ist dem Prototyp der Ikone, der Gottesmutter Maria, geweiht. Ihre Person wird in den Deckenfresken hervorgehoben, die in 17 Feldern Szenen aus ihrem Leben zeigen. Die Szenen entsprechen dem in dieser Zeit üblichen Programm, das

⁸⁹² Vgl. den Stich Nr. 64 im *Theatrum virtutum*.

⁸⁹³ Pastor, Bd. 7, 1957¹³, 363 (auch wenn Kaiser Ferdinand II. dann die Publikation derjenigen Reformbeschlüsse unterließ, die in die Befugnisse der Staatsgewalt einzugreifen schienen). Der Vertreter des Kaisers ist auch auf dem Fresko der Sitzung des Tridentinum zu sehen: Er sitzt vorne auf einem Stuhl (vgl. den bei Friedel 1978, 110 abgebildeten Stich).

⁸⁹⁴ Pastor, Bd. 7, 1957¹³, 361; zum Beispiel überzeugte Canisius Kaiser Ferdinand I. davon, das Drucken und Verkaufen häretischer Bücher verbieten zu lassen.

⁸⁹⁵ Zitiert nach Pastor, Bd. 7, 1957¹³, 362, Anm.6.

⁸⁹⁶ Vgl. von Einem 1960, 18.

⁸⁹⁷ Pastor, Bd. 7, 1957¹³, 376.

Begebenheiten miteinbezieht, die der apokryphen Überlieferung entstammen - insgesamt 4 der 17 Szenen (zum Beispiel die Begegnung mit dem Auferstandenen). Eine nicht so häufige, aber für die Rolle Mariens besonders kennzeichnende Darstellung ist die Hochzeit von Kana. Hier steht Maria neben Christus im Vordergrund⁸⁹⁸ und betont ihre Vermittlerrolle zwischen den Gläubigen und Christus. „Was er euch sagt, das tut“ und gleichzeitig tut Christus auch das, was Maria ihm sagt. Diese Christus zugewandte Haltung Mariens wird in den Fresken an mehreren Stellen deutlich, vor allem bei der Kreuzigung, in der Maria mit verlorenem Profil auf das Kreuz blickt. Die Frontalität Mariens im Gnadenbild wird in den Fresken nicht zitiert (es handelt sich ja auch um historisch erzählende Bilder), das einzige Bild, auf dem man Maria frontal ins Gesicht sehen kann, ist das Fresko, auf dem ihr Tod dargestellt ist.

Das Programm der Kapelle ist nicht beschränkt auf Maria, sondern ein Geflecht von in dieser Zeit umstrittenen Themen: die Lehre von der päpstlichen Autorität und der Kirche, das Sakrament der Eucharistie.

6.8 Die Kapelle als Dokument der Gegenreformation

Die Auseinandersetzung mit den Reformatoren spiegelt sich an mehreren Stellen in der Kapelle wider. Die Porträts von Papst Pius IV., Kardinal Altemps und anderen sind als Zeugen und Mitgestalter des Tridentinischen Konzils und der Gegenreformation in der Kapelle durch ihre Porträts verewigt.

Die Cappella Altemps ist nach Bertelli „la prima della Controriforma dedicata a un’antica immagine di Maria“⁸⁹⁹ und die erste ganz „ideologische“ Kapelle der Gegenreformation, konsequent im ikonographischen Programm und in der Entscheidung, sie einem alten Marienbild zu weihen.⁹⁰⁰

Die Reformatoren sahen ihren „geistigen“ Kult im Gegensatz zur „fleischlichen“ Liturgie der katholischen Kirche: Der Geist wurde dem „Aberglauben“ der Gesten (Kreuzzeichen), der Gegenstände (Kerzen) und der liturgischen Gewänder und Geräte entgegengesetzt; die äußeren und symbolischen Manifestationen der alten Liturgie wurden als Götzendienst angesehen; auch der Grund für die Ablehnung der Bilder lag in dieser anders verstandenen „Geistigkeit“.⁹⁰¹

Die Kapelle dokumentiert das Konzil nicht nur durch die Darstellung einer Sitzung, sondern setzt selbst dessen Beschlüsse in die Tat um. Mit der Kapelle steht ein neuer Raum zur Verfügung, der mit

⁸⁹⁸ In Abkehr vom manieristischen Prinzip, den Vordergrund mit Assistenzfiguren auszufüllen und die Hauptpersonen im Hintergrund zu zeigen.

⁸⁹⁹ Bertelli 1977, 97.

⁹⁰⁰ Nach Bertelli 1977, 104.

⁹⁰¹ Nach Millet 1992, 85.

liturgischen Geräten und Paramenten ausgestattet ist, in dem Messen gefeiert werden, Priester angestellt sind, ein marianisches Gnadenbild verehrt und die Eucharistie in einem Tabernakel aufbewahrt wird, und Prozessionen mit der Eucharistie veranstaltet werden. Außerdem wird dort für die heilige römische Kirche und die Ausrottung der Häresie gebetet. Das Gebet in diesen Anliegen ist Bedingung zur Gewinnung des Ablasses und wird in der Bulle von Gregor XIII. (1579)⁹⁰² und auch im Breve zur Translation des Bildes von Clemens XIII. (1593)⁹⁰³ erwähnt. Dies entspricht der dem Konzil in der Einberufungsbulle *Laetare Jerusalem* (30. November 1544) gestellten Aufgabe, „das christliche Volk zu reformieren, die Zwietracht im Glauben zu beseitigen und unter den Völkern des christlichen Abendlandes den Frieden herzustellen“.⁹⁰⁴

Die Notwendigkeit, mit der römischen Kirche übereinzustimmen, wird in der Inschrift des Grabes von Kardinal Hosius deutlich, das vielleicht auch Treter entworfen hat: CATHOLICUS NON EST QUI A ROMANA ECCLESIA IN FIDEI DOCTRINA DISCORDAT.

Neben dem Hinweis auf die Reform der katholischen Kirche im Symbol des Adlers enthält die Kapelle polemische Akzente, die auf den Sieg über die neuen Häresien hinweisen.⁹⁰⁵

Dies geschieht in der Kapelle an zwei Stellen: einmal durch das Niederstechen einer Ungeziefer (Skorpione, Schlangen, Drachen) verbreitenden Personifikation und zum anderen, weniger brutal, bei den Schriftgelehrten, die im Tempel mit Jesus diskutieren.

Die Personifikation der „haeretica novitas“ ist auch auf dem Stich Nr. 58 in Treters *Theatrum virtutum* zu finden. Hier wie auf dem Fresko hält die am Boden liegende Frau, die vom Stab der *Sedis Apostolicae Auctoritas* getroffen wird, eine Fledermaus in der rechten Hand. In der zum Stich gehörigen Ode wird das folgendermaßen erklärt: *[Die Autorität des Apostolischen Stuhls] tötet zugleich mit den gottlosen Neuheiten die Häresie, die ganz entblößt der Ehrbarkeit nackt daliegt und Wut verspritzt [...] nach der verworfenen Art der Fledermaus irrt sie umher, sich in der Dunkelheit versteckt haltend.*⁹⁰⁶

Einen zweiten Anlaß, um den Reformatoren ihren „geistigen Ort“ zuzuweisen, bietet die Szene des zwölfjährigen Jesus im Tempel, die zu den Deckenfresken gehört. Im Zentrum inmitten der Schriftgelehrten - als „Nur-Schrift-Gelehrte“ (nach ihrem Motto *sola scriptura*) - gibt es zwei Porträts mit Kopfbedeckungen, wie sie

⁹⁰² Bertelli 1977, Abb. 77.

⁹⁰³ Moretti 1752, 178.

⁹⁰⁴ Jedin Bd. 4.2, 1975, 242.

⁹⁰⁵ Treter hat eine Vorliebe für solche polemischen, hier noch vergleichsweise harmlosen Darstellungen. Auf dem von ihm entworfenen und 1573 ausgeführten Stich *Typus Ecclesiae Catholicae* ertrinken die Reformatoren in dem „Meer der Sünde“, das die „Insel der Kirche“ umgibt (vgl. dazu Chrzanowski 1984, 251).

⁹⁰⁶ Eigene Übersetzung nach dem 1998 herausgegebenen Text von Treters *Theatrum virtutum*, Ode Nr. 58, 4. Strophe.

ähnlich im 16. Jahrhundert in Deutschland getragen wurden: ein flaches Barett, eines davon mit einer über die Ohren reichenden Kappe.⁹⁰⁷ Ein Vergleich der Darstellungen mit den überlieferten Porträts zeigt, daß es sich bei dem vorderen um eine Profilansicht von Luther handelt, dahinter ist Calvin mit dem für ihn charakteristischen Bart zu sehen. Die Reformatoren befinden sich unter denen, die sich gegen Christus stellen (was Reformatoren und Katholiken sich in dieser Zeit gegenseitig vorwarfen). Christus aber besiegt die Schriftgelehrten, im Bild überragt er sie und weist nach oben auf seinen Vater.

6.9 Zusammenfassung

Die historischen Hintergründe der Inszenierung des Gnadenbildes wurden ausführlich dargelegt, weil sie die Akzente erklären, die in der Kapelle gesetzt werden. „Gesteigerte Verehrung“ und „Inszenierungsrausch“ in bezug auf das Marienbild kann man hier nicht erkennen. Der *gigantische Rahmen um das hochverehrte Bild*⁹⁰⁸ verweist nur an eher untergeordneter Stelle auf das Bild zurück: im Wandfresko rechts (?), im Deckenfresko des Apostels Lukas, in der Personifikation der *sedis Apostolicae auctoritas*. Die Verehrung und die Geschichte der Ikone wird nicht an erster Stelle thematisiert. *De facto* ist die Ikone ein - sicher auch verehrtes - Altarbild, vor dem die Eucharistie gefeiert wurde. Letztere steht im Programm der Kapelle im Vordergrund. Auch das Tridentinische Konzil selbst war für die Lehre der Eucharistie wesentlich wichtiger als für die Rechtfertigung der Bilderverehrung.⁹⁰⁹ Kardinal Hosius, der Förderer von Treter, hat durch seine Werke besonders die Lehre über das Meßopfer beeinflußt und wahrscheinlich auch Treter von der Wichtigkeit des Themas überzeugt.

Daß die Decke einen Marienlebenzyklus zeigt, ist auch bei anderen Maria geweihten Kirchen und Kapellen der Fall, die kein wundertätiges Bild enthalten. Das Bild wurde sicher verehrt, wie man den Äußerungen von Kardinal Altemps entnehmen kann, aber daß eine Bruderschaft zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Zuständigkeit für die Sorge um ein wundertätiges Bild loswerden will, paßt eigentlich nicht so zur Vorstellung, die man heute im allgemeinen von der damaligen Frömmigkeit im Zusammenhang mit wundertätigen Bildern hat.

⁹⁰⁷ Normalerweise werden die Ohren durch das Barett, das im 16. Jahrhundert zur Tracht des Stadtbürgers gehörte, bedeckt. Hier sehen sie trotzdem durch zwei Schlitze hervor, was den Porträtierten etwas lächerlich erscheinen läßt.

⁹⁰⁸ Strinati 1998, 120 („gigantesca cornice intorno alla veneratissima icona“).

⁹⁰⁹ Vgl. auch die Darstellung des Konzils im Palazzo Farnese in Caprarola (von Taddeo Zuccari, 1563-1565), bei der die Eucharistie im Zentrum steht (Abb. 174 in Faldi 1981).

7 II Gesù

7.1 Das Bild

Die Überlieferung aus der Anfangszeit des Jesuitenordens schweigt über das Bild. Die einzige Aussage macht Fra Santi im Jahr der Vollendung der Kapelle der Madonna della Strada, 1588: In der Kapelle befinden sich Gemälde mit Szenen aus dem Leben der „Madonna, à cui detta capella è dedicata: essendo collocato sopra l'altare quell'antica imagine d'essa Beata Vergine, ch'era nella Chiesa vecchia“.⁹¹⁰

Nach Panciroli haben die Jesuiten das Bild *bewahrt* („conservato“), *damit in der Kirche II Gesù die Erinnerung* („memoria“) *an dieselbe Jungfrau Maria* („della stessa Vergine“) *erhalten blieb*.⁹¹¹

Die über hundert Jahre später in der rechten Wand des Durchgangs zum Chor angebrachte Inschrift berichtet, daß Ignatius und der dritte Ordensgeneral Francisco Borja vor dem Bild in der alten Kirche die Messe gefeiert haben, außerdem sei das Bild 1575 übertragen worden. Das Bild scheint allerdings nie feierlich übertragen worden zu sein, und im Jahr 1575 war die Architektur der Kapelle noch nicht einmal begonnen.⁹¹²

Aus der Tatsache, daß der heilige Ignatius hier die Messe gefeiert hat, wird in der späteren Überlieferung abgeleitet, daß Ignatius das Marienbild besonders verehrt habe, was möglich ist, aber nicht durch Quellen belegt werden kann.⁹¹³

Das Mariengnadenbild ist kürzlich restauriert worden. Die Entfernung der Übermalungen brachte ein Fresko aus dem Anfang desw 14. Jahrhunderts zum Vorschein.⁹¹⁴

Bekanntheit und Verehrung des Bildes

In der frühen Graphik, die das Leben des heiligen Ignatius zum Thema hat, spielt das Bild der Madonna della Strada keine Rolle.⁹¹⁵

Die Marienverehrung gehört zur Spiritualität der Jesuiten⁹¹⁶, aber auch hier gibt es keine Dokumente, die das Bild der Madonna della

⁹¹⁰ Fra Santi 1588, 35r.

⁹¹¹ Panciroli 1600, 329.

⁹¹² Es gibt keine Quellen, die von einer feierlichen Übertragung sprechen. Hier handelt es sich eher um eine nachträgliche Konstruktion der Vorgänge, bei der man sich der Jahreszahl in der Dedikationsinschrift der Kirche von Alessandro Farnese bedient.

⁹¹³ Tacchi Venturi 1951, 19-20.

⁹¹⁴ Zahlungsanweisungen aus den 1830er Jahren weisen darauf hin, daß das Fresko auf einer Schieferplatte angebracht wurde: Es gibt Zahlungen „per aver distaccato dal muro l'immagine della Madonna e posta sopra una lavagna e suo telario“ (ARSI, Chiesa del Gesù, busta XXVI, Nr. 1109).

⁹¹⁵ Auch Maria an sich wird selten dargestellt. Es gibt eine Serie des heiligen Ignatius, der vor dem Kreuz betet. Die La Storta-Vision ist die am häufigsten dargestellte Szene; vgl. dazu König-Nordhoff 1982.

Strada besonders auszeichnen. Es wird eher das Bild der Madonna von S. Maria Maggiore bevorzugt: Die Jesuiten erhalten 1569 die Erlaubnis dieses Bild zu kopieren und zu verbreiten, das heißt nicht ihr „eigenes“, sondern das Lukasbild von S. Maria Maggiore. Dies mag damit zusammenhängen, daß das Fest der Madonna della Neve 1568 in den römischen Kalender aufgenommen wurde und damit als liturgischer Festtag anerkannt war.

Der Jesuit Giuseppe Valeriano fertigte mehrere Kopien von verschiedenen anderen Marienbildern an.⁹¹⁷ Auch der Jesuit Wilhelm Gumpfenberg, der im 17. Jahrhundert einen *Atlas Marianus* verfaßte, in dem wundertätige Bilder aufgezählt werden, erwähnt in der ersten Version nur drei römische Bilder: S. Maria Maggiore, S. Maria del Popolo und S. Alessio. In der 1672 erschienenen Bearbeitung ist die Zahl der Bilder auf insgesamt 1200 angewachsen, darunter 45 römische. Das Bild aus Il Gesù ist jetzt auch verzeichnet, allerdings verwechselt er die Geschichte des Bildes mit dem von S. Maria in Via.⁹¹⁸ Er erzählt, mit Panciroli als Quellenangabe, die Frühgeschichte dieses Bildes und fährt dann fort, daß diese Kirche, d. h. S. Maria in Via und nicht S. Maria della Strada, den Jesuiten anvertraut worden sei.⁹¹⁹ Es mag Gumpfenberg irritiert haben, daß das Bild der Madonna della Strada in den offiziellen Romguiden keine eigene Geschichte hat. Auch in den anderen Quellen wird man nicht fündig. Raffaele Sindone verzichtet in seiner Aufzählung der gekrönten Marienbilder auf eine genauere Untersuchung, da das Bild von Francesco Sforza persönlich gekrönt wurde und noch nicht im Auftrag des Petersdomkapitels.⁹²⁰ Bombelli verweist auf Bonucci als seine Quelle, der eines seiner Betrachtungsbücher mit Meditationen für

⁹¹⁶ In den Satzungen (Text B; Hg. 1998) werden die Jesuiten angehalten das Offizium der Muttergottes und den Rosenkranz zu beten (vgl. Nr. 342f, 344, 345) und auch in den Gelübdeformeln wird Maria erwähnt („ich verspreche dem allmächtigen Gott vor seiner jungfräulichen Mutter“; vgl. Nr. 527, 532, 535, 540).

⁹¹⁷ Vgl. Pirri 1970, XL: Hauptaltar der Jesuitenkirche in Palencia und jeweils eine „Madonna di San Luca“ für Sevilla, Marchena und Granada.

⁹¹⁸ Was sicherlich mit den Namen zusammenhängt (lat. „via“ entspricht it. „strada“). Wenn es allerdings eine eigene, weiter verbreitete Überlieferung für das Bild der Madonna della Strada gegeben hätte, wäre ihm das sicherlich nicht passiert.

⁹¹⁹ Gumpfenberg 1672, 456-458, Nr. 350.

⁹²⁰ Sindone 1756, fol. 53v: „Senza prendersi la briga di ragionare della Coronazione della sacra Immagine [...] del Gesù [...] e senza andare investigando l'antico sito, ove la medesima Immagine era collocata, vale a dire la chiesa di Maria volgarmente chiamata della Strada [...] passeremo a descrivere la coronazione della Madonna santissima del Rosario [...]“. Aus dem Text wird deutlich, daß es schon Sindone besondere Mühe gekostet hätte, etwas über die Geschichte des Bildes herauszufinden, und außerdem scheint es auch keine einhellige Meinung über den Ort der Vorgängerkirche gegeben zu haben. Erhalten ist lediglich die Empfangsbestätigung für die Kronen der Madonna und des Jesuskindes (BAV, ACSP, Madonne coronate, Bd. 1, fol. 57r).

jeden Tag dem Marienbild von Il Gesù widmet und ihm eine kurze Geschichte des Bildes voranstellt: Als Hinweis auf das Alter des Bildes wird eine Stelle aus einer in der Vatikanischen Bibliothek aufbewahrten Chronik zitiert, die berichtet, daß die Kirche um 425 von einem Julio de Astallis gegründet worden sei, anschließend folgt der Hinweis auf den heiligen Ignatius, der hier gewirkt habe.⁹²¹ Das heißt für die über tausend Jahre, die dazwischen liegen sollen, gibt es keine Nachrichten. Über eine besondere Verehrung des Bildes vor der Übertragung nach Il Gesù sind keine Quellen erhalten.

Erinnerung an „S. Maria della Strada“

Der Vorgängerbau von Il Gesù war eine Marienkirche, die verschiedene Beinamen hatte: Auf dem Bufalini-Plan wird sie mit S. Maria Alteriorum bezeichnet, nach der Familie Altieri, die ihren Familienpalast in der Nähe und auch Grabstätten in der Kirche hatte.⁹²² Daneben sind auch die Namen S. Maria de Astallis (nach einer anderen römischen Familie mit einem Palast in der Nähe) und S. Maria della Strada belegt.⁹²³

Die Ausgangssituation für die Neuinszenierung des Bildes besteht nicht (nur) darin, daß man für ein verehrtes Bild einen neuen Kontext schaffen möchte, sondern die Jesuiten treten hier zunächst als „Zerstörer“ einer Kirche auf, die zudem der heilige Ignatius durch seine Gegenwart beehrt hatte. Das heißt, es ist nicht der Wunsch nach einem neuen Kontext, der die Neuinszenierung veranlaßt, sondern es gilt, überhaupt einen Kontext für das alte Bild zu schaffen, da dessen alter Kontext für den Neubau der Kirche zerstört werden mußte. Was zerstört wurde, mußte ersetzt werden. Dabei scheint verschleiert worden zu sein, daß es an einem anderen Ort ersetzt wurde, es gab jedenfalls keine feierliche Translation. Dabei ersetzte die Kapelle der Madonna della Strada konkret die Kirche, nicht nur abstrakt das Patrozinium. Das Bild wird zu einem Zeichen, das auf die Vergangenheit hinweist: die alte Kirche und die Anwesenheit des heiligen Ignatius. Es enthält nicht nur den Verweis auf die Dargestellten, die Madonna mit Kind, sondern auch den Hinweis auf nicht mehr Existierendes (die alte Kirche der Madonna della Strada), das in kostbarer Form neu gegenwärtig gesetzt wird.

Eigentlich war zum Zeitpunkt des Neubaus der Kirche das Patrozinium der Madonna della Strada schon übertragen worden: Die Kirche war durch ein Breve von Paul III. (5. April 1549) als Filialkirche von S. Marco aufgehoben; an ihrer Stelle sollte in S. Marco ein Altar mit einer Kaplanei errichtet werden, das heißt auch die Einkünfte wurden hierhin übertragen. Der Papst überließ den

⁹²¹ Bombelli 1792, 27-30; Bonucci 1708, Vorrede ohne Paginierung.

⁹²² Vgl. Tacchi Venturi 1951, 19; Pechiai 1952, 8.

⁹²³ Der erste Beleg, den Hülsen für den Namen S. Maria della Strada gefunden hat, stammt aus dem Jahr 1288 (Hülsen 1927, 313).

Jesuiten die alte Kirche ohne einschränkende Bedingungen.⁹²⁴ Allerdings ist bis zur Ausführung des Dekrets noch einige Zeit vergangen, es wurde 1552 durch den Titelnkardinal von S. Marco, Francesco Pisani, erneuert.⁹²⁵ 1561 wurde die von der Familie de Grassi 1483 gegründete Kapelle zu Ehren der Madonna della Strada nach S. Marco übertragen und de Grassi verlor das Recht des Begräbnisses in S. Maria della Strada.⁹²⁶ De Grassi ließ für die neue Kapelle eine Kopie des Bildes anfertigen.⁹²⁷

Es handelt sich um einen kirchenrechtlichen Vorgang, der auch den Weg für einen Neubau der Kirche unter einem anderen Patrozinium frei macht. Hier scheint auch der Grund für die Übertragung des Bildes zu liegen: Rechtlich gesehen war die Weihe einer Kapelle an die Madonna della Strada nicht mehr nötig, aber es sollte gezeigt werden, daß das Alte aus „Pietät“ und als Erinnerung an den heiligen Ignatius erhalten wird. Auch in der neuen Kapelle von Il Gesù dient das Bild als Altarbild, vor dem die Messe gefeiert werden kann, wie es die heiligen Ignatius und Francisco Borja in der alten Kirche getan haben.

Dahinter steht die Aussage: Hier befindet sich jetzt S. Maria della Strada.⁹²⁸ Die Jesuiten wählen das Bild als materiellen Bestandteil der alten Kirche (Hauptbild) für das erste Nebenpatrozinium der neuen Kirche, das heißt an vornehmster Stelle rechts vom Hauptaltar (von dort aus gesehen).

Das Bild behält den Titel der Madonna della Strada und wird nicht als „Regina Societatis Jesu“ (Anrufung am Ende der Lauretanischen Litanei bei den Jesuiten) verehrt oder einer Marianischen Kongregation zugeordnet. Für die Marianische Kongregation der Studenten der Gregoriana wird eine Kopie des Bildes von S. Maria Maggiore angefertigt. Die Jesuiten legen aber in der Kapelle der Madonna della Strada an den Festtagen der

⁹²⁴ Franzini 1600, 65: „fu da Papa Paolo III. concessa alla compagnia di Gesu, e trasferita la cura insieme con l'entrata alla Chiesa vicina di san Marco“.

⁹²⁵ Dengel 1913, 84.

⁹²⁶ Dengel 1913, 84 (Ort: „ad quartum a sinistra“). Der Altar ist heute nicht mehr erhalten, vgl. die Inschrift im Portikus von S. Marco, dazu Hülsen 1927, 315. Armellini 1942, 568 interpretiert die Inschrift so, als wäre das Bild der Madonna della Strada während der Bauzeit der Kirche Il Gesù in S. Marco gewesen. Was auch der Fall gewesen sein könnte, davon ist aber in der Inschrift nicht die Rede.

⁹²⁷ ARSI, Chiesa del Gesù, busta I, Nr. 191 (1561): „il quadro della Madonna della Strada con il Signore in braccio fu fatto rifare“.

⁹²⁸ Es entsteht die Überlieferung, daß sich die Kapelle am gleichen Ort befindet wie das Bild des Vorgängerbaus. Dagegen ist anzunehmen, daß es sich an der Stelle befand, wo heute die *Cappella dell'Assunta* ist (Versammlungsraum der *Congregazione dei Nobili*), im *Collegio dei Gesuiti*. Dort gibt es einen schmalen Gang, der auf eine ältere Mauer Rücksicht nimmt, die zur Kirche S. Maria della Strada gehört haben könnte (vgl. Schwager 2002, 273, Abb. A zur Lage der beiden Kirchen).

Darstellung im Tempel (2. Februar) und der Aufnahme Mariens in den Himmel (15. August) die Gelübde ab.⁹²⁹

7.2 Die Cappella della Madonna della Strada

Das Neubau-Unternehmen der Kirche stellte sich als schwierig heraus, was man auch daran sieht, daß es insgesamt drei Grundsteinlegungen gab, da die Familien Astalli, Altieri und Muti sich „den Expansionsbestrebungen des Ordenshauses“⁹³⁰ widersetzen.

1568 wurde schließlich mit der Grundlegung der Mauern der neuen Kirche begonnen, seit 1575 gab es eine provisorische Abdeckung des Langhauses, Transept und Apsis fehlten noch.⁹³¹

Im Frühling 1584 begann die Vorbereitung der Materialien für die Kapelle der Madonna della Strada.⁹³² Die Bauzeit betrug etwa vier Jahre. Die Architektur der Kapelle war 1588 vollendet, Fra Santi⁹³³ bezeichnet die Kapelle zu dieser Zeit als „quasi finita“, das Bild befand sich bereits über dem Altar. Der ausführende Steinmetz, Bartolomeo Bassi, arbeitete nach der Zeichnung von Giuseppe Valeriano, wie es im Vertrag von 1584 heißt.⁹³⁴ Valeriano hat somit als Architekt der Kapelle zu gelten.⁹³⁵

Die Kapelle der Madonna della Strada befindet sich links vom Chor im Anschluß an das Querschiff. Sie ist über kreisförmigem Grundriß mit vier in den Hauptachsen angefügten kurzen Kreuzarmen errichtet, von denen zwei, vom Chor bzw. vom Querhaus her, als Eingänge dienen. Die Arme bilden die Form eines lateinischen Kreuzes, da der Arm vom Querschiff her länger ist als die anderen. Der Kuppelraum wird von acht Wandsäulen umgeben (je 2 aus der gleichen Marmorsorte) und ist mit kostbarem Marmor und Gemälden ausgekleidet.⁹³⁶

Der Altar befindet sich gegenüber dem Hauptzugang vom Querschiff aus. Der Kreuzarm, in dem sich der Altar befindet, ist architektonisch nicht eigens hervorgehoben, sondern wie die anderen von zwei Säulen eingefasst. Die Zentraltendenz des über kreisförmigem Grundriß errichteten Hauptraumes bleibt vorherrschend.

⁹²⁹ Bresciani 1889, 23.

⁹³⁰ Bösel 1985, 161; zu den Grundsteinlegungen ebd. 160-164.

⁹³¹ Pechiai 1952, 75.

⁹³² ARSI, Chiesa del Gesù, busta I, Nr. 66; Pechiai 1952, 89.

⁹³³ Fra Santi 1588, 35r.

⁹³⁴ ARSI, Chiesa del Gesù, busta I, Nr. 67, abgedruckt in: Di Castro 1994, 111-113.

⁹³⁵ Galassi Paluzzi 1924 (mit Zitaten aus den Dokumenten). Vorher galt Giacomo della Porta als Architekt der Kapelle.

⁹³⁶ Die *Cappella di San Francesco* entstand vor 1600 in weitgehend analoger Gestalt, zu ihr hat sich in Modena eine Originalzeichnung erhalten; vgl. Bösel 1985, 169 (Modena, Biblioteca Estense, Raccolta Campori, y I.1.50, fol. 8).

7.3 Rekonstruktion des Altars

Aufgrund des Vertrages zwischen den Stifterinnen, drei adligen und miteinander verwandten bzw. verschwägerten Frauen (Porzia Orsini di Anguillara, Beatrice Caetani, Giovanna Caetani) und dem *scarpellino* Bartolomeo Bassi ist es möglich, sich eine Vorstellung vom Aussehen des Altars in seiner Entstehungszeit zu machen.⁹³⁷

Er ist fast vollständig erhalten, aber heute teilweise durch später Hinzugefügtes verdeckt.⁹³⁸

Die Altarädikula selbst besteht aus zwei Vollsäulen, denen dahinter, wie im Vertrag gefordert, zwei Pilaster aus der gleichen Marmorart (Portasanta) entsprechen. Die Säulen tragen einen segmentbogenförmigen Giebel, Architrav und Giebelfront sind aus farbigem Marmor, der Rest weiß.

Der Giebel macht von seinen Proportionen her einen „mächtigen“ Eindruck; er ragt weit hervor und stößt, was den Eindruck noch verstärkt, an die ovale Öffnung der flachen Decke.

Das Bildfeld des Altares wird durch einen Ohrenrahmen eingefasst⁹³⁹. Die Rahmung des Feldes ist wie bei den Ädikulen im Pantheon unten offen und nicht ganz um das zentrale Feld herumgeführt. Valeriano entscheidet sich allerdings abweichend vom Pantheon für einen Ohrenrahmen. Der einzige Reliefschmuck des Altares ist ein Feston, der den über den anderen Bildern in der Kapelle angebrachten entspricht und wie teilweise auch dort (in

⁹³⁷ Vgl. Anm. 469. Der Vertrag ist zum Teil auch veröffentlicht in: Pecchiai 1952, 90-91, Anm. 4. Es gab seit dem 5. Oktober 1584 „diversi patti e conventioni“ zwischen den beiden Seiten, die am 1.12.1584 durch P. Ovidius Erasmus notariell festgehalten wurden.

⁹³⁸ Dazu gehört die unmittelbare Umgebung des Bildes, die durch eine moderne weiße Platte verdeckt und von der Seite her beleuchtet wird. Auch Verglasung, Bronzerahmen, vier Engel und die große Krone sind jüngeren Datums. Der Bereich unterhalb des Marienbildes wird außerdem von einem Bild des heiligen Joseph von Francesco Podesti (1800-1895) verdeckt. Veränderungen der Kapelle sind belegt für 1708 (mit Spenden des Königs von Portugal und anderen „devoti“) und für 1839 (ARSI, Chiesa del Gesù, volumi, 2044, S. 64: ein neuer vergoldeter Metallrahmen für das Bild). Außerdem wurden die Balustraden von Eingang und Altar 1868 erneuert (ARSI, Chiesa del Gesù, busta IV, Nr. 732; Pecchiai 1952, 267). Die grünen Farbreste am Altar stammen von der Angleichung an den grünen Marmor, der zur Neugestaltung der Wände verwendet wurde. 1932 wurde die Altarmensa, einschließlich der Altarstufe und des Antependiums, erneuert (ARSI, Chiesa del Gesù, busta XXXIV, Nr. 1272). [Die Beschreibung am Beginn der Fußnote bezieht sich auf den Zustand vor der Restaurierung. Im Anschluß an die Restaurierung wurde das Marienbild direkt vor dem Ohrenrahmen angebracht, geschützt von einem Plexiglas. Das Gemälde des heiligen Joseph wurde entfernt. Die Marmorverkleidung der rundbogigen Nische, in der sich ein Reliquiar mit dem Stück eines Schleiers der Muttergottes befindet, scheint im Rahmen der Veränderungen des 19. Jahrhunderts geschaffen worden zu sein.] Das Reliquiar wird im Zentralkatalog der Denkmalbehörde im Palazzo Venezia in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts datiert.

⁹³⁹ Die Größe des Ohrenrahmens beträgt 2,07m x 0,94m (König-Nordhoff 1982, 186, Anm. 722).

Hauptzugang und linkem Kreuzarm) die Rahmung des Bildes überschneidet. Über dem Feston ist auf dem Altar nicht die IHS-Scheibe - wie über den Fresken in den Diagonalen des Zentralraumes -, sondern ein geflügelter Engelkopf befestigt.

Im oberen Drittel des Bildfeldes ist das alte Marienbild mit Abstand zum weiter vorne liegenden Rahmen, noch hinter der Ebene der Kapellenwand, angebracht.⁹⁴⁰

Im Vertrag mit den Auftraggeberinnen werden Marmorintarsien aus fünf verschiedenen Sorten aufgezählt, dazu schwarzer Marmor und einige weiße Zierleisten.⁹⁴¹ Außer der Nische war wahrscheinlich auch die Kapellenwand an den Seiten des Altars mit Marmorintarsien geschmückt.⁹⁴²

Die Altarnische ist auch durch den Lichteinfall ausgezeichnet. Über dem Altar befindet sich eine ovale Öffnung, die durch eine (allerdings erneuerte) Glasscheibe mit der Darstellung der Taube des Heiligen Geistes verschlossen wird. Normalerweise verändern sich heute die Lichtverhältnisse in der Kapelle dadurch nicht, bei einem bestimmtem Sonnenstand mag ein besonderer Effekt eintreten. Das natürliche Licht würde dann durch die Taube des Heiligen Geistes das Bild wie Maria bei der Verkündigung „überschatten“.

Die Seitenwände der Altarnische sind mit zwei schmalen hochrechteckigen Marmorrahmen versehen. Die Marmorart und das Profil der Rahmung stimmen mit den anderen Bilderrahmen überein, was vermuten läßt, daß sie zum Originalzustand der Kapelle gehören. Es ist allerdings nicht überliefert, was sich dort befunden hat.⁹⁴³

7.4 Bemerkungen zur Inszenierung

Der Altar für das Bild wurde zusammen mit der Kapelle von demselben Künstler entworfen, Giuseppe Valeriano, der auch die

⁹⁴⁰ Auch die Nischen im Pantheon reichen hinter die Pilasterebene zurück. Dort stehen allerdings Statuen in den Nischen; für ein flaches Bild ist ein solcher Raum eigentlich nicht nötig.

⁹⁴¹ Di Castro 1994, 112 (ARSI, Chiesa del Gesù, busta I, Nr. 67).

⁹⁴² Der heutige Zustand geht wohl auf eine Veränderung bei der durch die Finanzierung von Torlonia durchgeführten Umgestaltung der Kirche zurück. Dagegen entsprechen die Wände seitlich des Altars in der kurze Zeit später ausgeführten Kapelle des heiligen Franziskus (Abb. 134) auf der gegenüberliegenden Seite der Kirche vielleicht dem ursprünglichen Zustand auch in der *Cappella der Madonna della Strada*. Eine mögliche Erklärung für die Erneuerung könnte man in den „voti“ und „tabelle“ sehen (Carocci 1716; Bombelli 1792, 29), die um die Nische herum angebracht waren und die ursprüngliche Marmorverkleidung beschädigt haben mögen.

⁹⁴³ Heute befinden sich hier zwei Bilder aus dem 17. Jahrhundert, die den Tod Mariä bzw. den Tod Josephs darstellen. In einer Zahlung an Giuseppe Valeriano werden nur die „sette tavoloni“ und „l'imagin[e/i-unleserlich] dabasso“ erwähnt. Mit *dem Bild unten* könnte bereits ein Bild unterhalb des wundertätigen Bildes gemeint sein, im Plural dagegen? (ARSI, Chiesa del Gesù, busta I, Nr. 66, fol. 8r; vgl. Galassi Paluzzi 1924).

ornamentalen Details entwarf. Deshalb gibt es Gemeinsamkeiten mit der Kapellenarchitektur: Kapitelle, Feston, Architrav und Fries sind identisch. Auch die Marmorart (Portasanta) der Altarädikula entspricht der über den Säulen des Zentralraums.

Fra Santi verwendet in seiner zeitgenössischen Beschreibung der Kapelle den Ausdruck „a guisa di tempij antichi“⁹⁴⁴. An welchen *antiken Tempel* man gedacht hat, wird im Vertrag zwischen den Auftraggeberinnen und dem Steinmetz deutlich, in dem festgelegt wird, daß die Basen und die Kapitelle der Säulen denen im Pantheon entsprechen sollen.⁹⁴⁵

Die Kapelle nimmt in zwei Punkten, die Franzini bei seiner Beschreibung des Pantheons heraushebt, dieses Gebäude zum Vorbild: „è di forma circolare“ und „di dentro ogni cosa è di marmo porfido & altre pietre“.⁹⁴⁶

Der Zentralraum mit den angefügten kurzen Armen oder Nischen erinnert an den Grundriß des Pantheon. In der Kapelle der Madonna della Strada haben allerdings alle Arme, die sich nur in den Hauptachsen befinden, einen rechteckigen Grundriß. Auch sind sie hier nicht von Säulen verstellt, sondern die Säulen werden auf beiden Seiten an die Mauer gerückt.

Der Altar entspricht in seinem Aufbau einer klassischen Ädikula, wie sie auch im Pantheon zu finden sind. Er ist allerdings reicher ornamentiert als die Ädikulen im Pantheon. Das abwechselnd mit einer Blume und einem Blatt verzierte Konsolgesims ist am Kranzgesims des Pantheons zu finden, der Klötzchenfries wird dort nicht verwendet.

Auch dem zweiten Punkt, der reichen Ausstattung, ist man gefolgt. Fra Santi beschreibt die Kapelle als „molto ben ornata di varij mischi“⁹⁴⁷, die Kapelle war „una delle più lussuose del genere“.⁹⁴⁸

Da die Wände des Kirchenschiffes nicht verkleidet, sondern nur in einem hellen Grotton verputzt waren, trat der Kontrast zur reichen Marmorverkleidung der Kapelle des Mariengnadenbildes ursprünglich sehr viel deutlicher hervor.⁹⁴⁹

Die Kapelle ist wie das Pantheon ein Zentralbau. Für die Wahl dieses Architekturtyps hat man auch zwei inhaltliche Motive: Es handelt sich um einen Grabbau, die Auftraggeberinnen sind in der Gruft unter der Kapelle begraben (Bonucci 1708). Auch auf das antike Martyrion oder Heroon kann verwiesen werden, da sich das Bild seinen Ort über dem Altar mit einer Reliquie teilt. Auch hinter vier der großen Bilder verbergen sich Nischen, in denen zahlreiche Reliquiare aufbewahrt werden. Zu bestimmten Anlässen wurden

⁹⁴⁴ Fra Santi 1588, 35r.

⁹⁴⁵ ARSI, Chiesa del Gesù, busta I, Nr. 67, abgedruckt in: Di Castro 1994, 112; vgl. Pecchiai 1952, 90-91, Anm. 4.

⁹⁴⁶ Franzini 1600, 247.

⁹⁴⁷ Fra Santi 1588, 35r.

⁹⁴⁸ Pecchiai 1952, 91. Die drei Auftraggeberinnen zahlten am 26.4.1584 je 1.000 Scudi (ARS, Chiesa del Gesù, busta I, Nr. 66).

⁹⁴⁹ Kummer 1987, 195-197.

die Nischen geöffnet: Die vier Bilder des Marienzyklus sind an einer Seite mit einem Scharnier versehen, lassen sich wie eine Tür öffnen und sind zum Zeigen der Reliquien ausgehängt worden.⁹⁵⁰

Vielleicht hat man hier eine Parallele zum Altarbild zu sehen, das auch verschlossen werden konnte und damit optisch auf der gleichen Ebene stand wie die Reliquien?⁹⁵¹

Die älteren Beschreibungen der Kapelle legen Wert auf den Kontext der Reliquien. So zum Beispiel Bonucci 1708⁹⁵² oder Bombelli 1792: „Il pregio nondimeno più stimabile del sacro luogo sono le insigni Reliquie della S. Croce, della sagra Spina, de' Capelli, e dell'interior Veste di Maria, che in essa si onorano.“⁹⁵³

⁹⁵⁰ Vgl. Bresciani 1889, 22. Im 19. Jahrhundert an den Marien-Festtagen des 2.2., 25.3., 15.8. und 8.9.; vgl. ARSI, Chiesa del Gesù, busta IV, Nr. 615 (nach 1857; ein Zettel, auf dem verzeichnet ist, wann welche Reliquie zu zeigen ist).

⁹⁵¹ Die Frage muß offenbleiben. Daß das Bild nicht in der Ebene eines normalen Altarbildes liegt, sondern weiter hinten, würde darauf hindeuten, daß die Nische verschließbar war. Andererseits gibt es heute keine Quellen oder materiellen Reste vor Ort, die darauf hinweisen. Es war im allgemeinen bei den Jesuiten auch nicht üblich (Prof. Pfeiffer).

⁹⁵² „[...] e quel che è di più, fornendola d'ogn'intorno non solo con molti corpi di Santi Martiri in arche d'argento, ma inoltre con le reliquie della Santa Croce e delle spine del Rè de' Martiri, e de' capelli e camicia della Reina de' Martiri; potendosi dire della sua Imagine, così ben corteggiata da tante sagre spoglie, quello che di lei medesima canta la Chiesa, 'circumdabant eam flores rosarum & lilia convallium' (Eccles. in off. B.M.V.).“

⁹⁵³ Bombelli 1792, 29.

8 S. Maria della Consolazione

Das Bild von S. Maria della Consolazione wird von Fanucci wegen seiner wunderwirkenden Fähigkeiten noch 1601 gerühmt: „Santiss. Vergine, che ivi [...] opera di grandissimi segni, & miracoli, comer per la Chiesa stessa (piena di voti d'argento & d'altre infinite sorti) si può vedere“⁹⁵⁴.

8.1 Das Projekt von Kardinal Alessandro Riario

Das Projekt für die Bauarbeiten und eine neue Inszenierung des Bildes von S. Maria della Consolazione wurde 1581 durch Kardinal Alessandro Riario in Gang gebracht. Am 12. November 1581, in einer kleinen Versammlung⁹⁵⁵ der Bruderschaft, machte der Senior der Kustoden, Hieronimo Altieri, der Bruderschaft im Auftrag des Kardinals folgenden Vorschlag: Kardinal Riario war bereit, 1000 Goldscudi zu stiften, falls die Bruderschaft damit einverstanden war, nach dem Plan Giacomo della Portas ein „pulchrum et ornatum sacellum seu [...] Tribuna in capite Ecclesia“⁹⁵⁶ errichten zu lassen. Dorthin sollte das wundertätige Bild übertragen werden. „Cum hoc tendat in laudem et honorem Beate Virginis et huius sancte imaginis“⁹⁵⁷, waren die versammelten Mitglieder der Bruderschaft einstimmig nicht nur damit einverstanden, sondern wollten den Kardinal auch in einen noch größeren Neubauplan miteinbeziehen.

Danach ist bis zum 6. Februar 1583 von diesem Projekt in den Quellen nicht mehr die Rede. Zu diesem Zeitpunkt wurde über den Vorschlag von Kardinal Riario erneut beraten.⁹⁵⁸ Jetzt gab es Einwände: Es wurde überlegt, ob es nicht besser wäre, den neuen Altar dort zu errichten, wo sich das Bild befand, und darauf hingewiesen, daß man eigentlich zunächst das „beneplacitur“ von Carlo Maffei einholen müßte. Außerdem sollte das Dekret der Versammlung vom 12. November 1581 in einer Vollversammlung bestätigt werden. Diese fand am 11. Dezember 1583 statt⁹⁵⁹. Da es unterschiedliche Auffassungen gab, sollte eine Abstimmung mit

⁹⁵⁴ Fanucci 1601, 194. Zur Vorgeschichte vgl. in der vorliegenden Diss. die Ausführungen im Kapitel über das Quattrocento.

⁹⁵⁵ Es handelte sich nur um eine Versammlung der geladenen Mitglieder und keine Vollversammlung.

⁹⁵⁶ ASR, Ospedale Consolazione, Busta 3, fol. 23v-24r (abgedruckt in: Brentano 1970, 158, Dok. I). Vgl. auch die Zusammenfassung bei Buchowiecki, Bd. 2, 1970, 571 [Anm. zum Text bei Buchowiecki: der erste Vorschlag wurde schon 1581 gemacht und es ging zunächst nicht um die „Umgestaltung der Kirche“, sondern nur um den Anbau einer Apsis].

⁹⁵⁷ ASR, Ospedale Consolazione, Busta 3, fol. 24r.

⁹⁵⁸ ASR, Ospedale Consolazione, Busta 3, fol. 43r (abgedruckt in: Brentano 1970, 159, Dok. II).

⁹⁵⁹ Vgl. das Protokoll der Versammlung in: ASR, Ospedale Consolazione, Busta 3, fol. 52v-53r (abgedruckt in: Brentano 1970, 160-161, Dok. III).

schwarzen (contra) und weißen (pro) Kugeln darüber entscheiden, ob die neue Apsis „iuxta planta et designa facta a D. Jacobo de Porta architecto“⁹⁶⁰ gebaut werden sollte oder nicht. Der Vorschlag wurde mit 414 Stimmen - bei nur drei Gegenstimmen - angenommen. Giacomo della Porta scheint der Versammlung persönlich beigewohnt zu haben. Das Protokoll berichtet: „dixit in fabricanda una tribuna erit sumptis circiter cannarum 250 ad fine ut ipse R. mus Cardinali possit ponere Altare et ornamentum ad illam / et remove Image Beate Virginis Consolationis et ad dictum altare collocare“.⁹⁶¹ Jetzt wurden auch die ersten konkreten Schritte unternommen: Zu „deputati fabricae“ wurden Hieronimus Paparonius und Bernardus Aldobrandinus ernannt. Außerdem sollten an den Kirchentüren Spendentruhen aufgestellt werden, um die Finanzierung des Projektes zu unterstützen.⁹⁶²

Alessandro Riario⁹⁶³ stammte aus Bologna wie Papst Gregor XIII., der ihn 1572 zum Kardinal ernannte. Nach seinen Studien in Padua gehörte er zum Umkreis von Papst Pius V. Er war am Gericht der Kurie als Auditor und Referendarius tätig, wurde außerdem zum Patriarch von Alexandria und Protektor des Eremitenordens des hl. Hieronymus ernannt. Seit dem 21.2.1578 war er Titelnkardinal von S. Maria in Aracoeli auf dem Kapitol. Der einzige größere Auftrag, den der Papst ihm übertrug, war die Gesandtschaft als Legat zu Philipp II. von Spanien im Jahr 1580.⁹⁶⁴ Alessandro Riario ist nicht so berühmt geworden wie seine Kardinalsahnen aus dem 15. Jahrhundert, was auch daran gelegen haben mag, daß er schon am 18. Juli 1585 im Alter von 42 Jahren starb. Er wurde seinem Wunsch entsprechend in SS. Apostoli begraben.⁹⁶⁵

Die Kirche S. Maria della Consolazione befand sich in der Nähe seiner Titelkirche S. Maria in Aracoeli, deren wundertätiges Marienbild unter seinem Vor-Vorgänger bereits einen würdigen Rahmen erhalten hatte.⁹⁶⁶

⁹⁶⁰ ASR, Ospedale Consolazione, Busta 3, fol. 52v (abgedruckt in: Brentano 1970, 160-161, Dok. III).

⁹⁶¹ ASR, Ospedale Consolazione, Busta 3, fol. 52v-53r (abgedruckt in: Brentano 1970, 160-161, Dok. III). Seinen Worten nach zu urteilen, scheint Della Porta auch einen Altarentwurf anzubieten.

⁹⁶² ASR, Ospedale Consolazione, Busta 3, fol. 53r (abgedruckt in: Brentano 1970, 160-161, Dok. III).

⁹⁶³ Moroni, Bd. 57, 1852, 173; Pastor, Bd. 9, 1958¹¹, 164, 168, 262-263.

⁹⁶⁴ Pastor, Bd. 9, 1958¹¹, 262-263.

⁹⁶⁵ In SS. Apostoli befand sich die „Tribuna Riario“, die im Auftrag seiner Vorfahren im 15. Jahrhundert geschaffen wurde. Dort wurde er in einem antiken Sarkophag begraben „nella sepoltura et vaso fatto da noi“ (Testament ASR, Notai Tribunale AC, Bd. 521, fol. 125r). Die Grabinschrift lautet: ALEXANDER RIARIUS VIVENS SUUM HOC DEPOSITUM FIERI CURAVIT ANNO ETATIS SUAE XXX. Heute befindet sich der Sarkophag in einem Raum der Krypta, links neben der Hauptkapelle mit den Gebeinen der Apostel Jakobus d. J. und Philippus.

⁹⁶⁶ Vgl. in der vorliegenden Diss. das Kapitel über S. Maria in Aracoeli.

Eine Verbindung zwischen den beiden Kirchen gab es durch deren Nähe zur Kommune auf dem Kapitol, was dazu führte, daß die Beamten der Stadtverwaltung oft Mitglieder der Bruderschaft der Consolazione waren. Häufig handelte es sich bei den Protektoren der Bruderschaft um Konservatoren.⁹⁶⁷

Der Kardinal selbst scheint schon vor seiner Bautätigkeit Verbindung zur Kirche gehabt zu haben. S. Maria della Consolazione wird in einem notariellen Akt vom 5. Juni 1571 erwähnt, mit dem Kardinal Riario den Franziskanern von SS. Apostoli für die Lesung einer täglichen Messe und dem jährlichen Totenoffizium mit 40 Messen jedes Jahr 32 Goldscudi stiftete. Falls die genannten Fratres dies nicht erfüllten, sollte die Stiftung mitsamt den Verpflichtungen an die Kirche von S. Maria della Consolazione fallen.⁹⁶⁸

1585 wurde Alessandro Riario offiziell zum Protektor der Erzbruderschaft von S. Maria della Consolazione ernannt, vielleicht hat er diese Rolle vorher schon inoffiziell ausgeübt. In der Bulle *Licet ex debito summi Pontificatus*, mit der die Bruderschaft am 9. März 1585 zur Erzbruderschaft erhoben wurde, bestimmt der Papst neben dem Orden der Hieronymiten auch einen „dilecto filio“ (ohne Namensnennung) zum Protektor der Bruderschaft. Dessen Ämter stimmen mit denen von Kardinal Riario überein: „Alexandrini Patriarchis ac [...] causarum Curiae Camerae Apostolicae generali Auditori“⁹⁶⁹.

8.2 Die Inschriften in der Apsis

Im Jahr 1585 wurde die Bruderschaft durch Sixtus V. zur Erzbruderschaft erhoben und gleichzeitig das Bild auf den neuen Hauptaltar übertragen. In zwei Inschriftentafeln, die rechts und links vom Hochaltar angebracht sind, wurden die beiden Ereignisse verewigt: Die linke Tafel⁹⁷⁰ weist auf die Erhebung zur Erzbruderschaft hin, die rechte auf den Neubau des Hauptaltars.⁹⁷¹

Die linke Inschrift erwähnt als Grund für die Ausstattung mit Privilegien und Ablässen, daß die Frömmigkeit und die Verehrung des gläubigen Volkes für Maria, die heilige Muttergottes MATER GRATIARUM ET CONSOLATIONIS vermehrt werden sollten.⁹⁷²

⁹⁶⁷ Brentano 1970, 8.

⁹⁶⁸ Der Text ist abgedruckt in: Forcella Bd. 2, 1873, Nr. 744. Die Inschriftenplatte befindet sich heute links vom Hauptportal an der Außenwand der Kirche.

⁹⁶⁹ Gedruckt in: *Compendio delli privilegii 1585* (ohne Paginierung).

⁹⁷⁰ Forcella, Bd. 8, 1877, 333, Nr. 801.

⁹⁷¹ Forcella, Bd. 8, 1877, 333, Nr. 800. „[...] pro mortuis insigne...extruxit“ weist auf ein geistliches Privileg für den alten Hauptaltar von Gregor XIII. 1576 hin (Forcella, Bd. 8, 1877, 331, Nr. 796).

⁹⁷² Erwähnt werden nur die Bilder von S. Maria delle Grazie und S. Maria della Consolazione, aber nicht das von S. Maria in Portico - alle drei sind im Besitz der Bruderschaft. Vielleicht liegt das daran, weil das Wort „imago“ in

Die Inschrift rechts vom Hauptaltar gibt den Inhalt des Testaments vom 9. Juli 1585 wieder, das der Kardinal neun Tage vor seinem Tod „infirmus corpore iacens in lecto sanus tamen mente“⁹⁷³ gemacht hat. Im Testament nennt er Maria „nostra particolare Prottetrice“⁹⁷⁴. Die Stiftung für die Kirche S. Maria della Consolazione wird mit folgenden Worten eingeleitet: „Item lasso alla Capella et altare fatto da me...“⁹⁷⁵. Der Chor und auch der Altar waren somit zum Zeitpunkt seines Todes bereits fertig. Die rechte Inschriftentafel gehörte zur testamentarischen Stiftung: Sie wurde auf seinen Wunsch hin angefertigt, „facendo memoria in Marmo in lastre ben scolpite della dotatione et delli obblighi suddetti“⁹⁷⁶.

Die Inschrift beginnt mit dem Hinweis, daß Kardinal Alexander Riarius diesen Altar errichtet habe, damit das Marienbild von einem weniger angemessenen Ort an diesen hervorragenderen übertragen werde.⁹⁷⁷ Sie erwähnt die geistlichen Privilegien des Altars: Unter dem Altar ruhen die Gebeine von vier Märtyrern und er ist mit einem besonderen Ablaß für die Verstorbenen⁹⁷⁸ ausgezeichnet.

Die Inschrifttafel weist auf eine ältere Inszenierung⁹⁷⁹ hin, die nach der Übertragung des Bildes zerstört wurde: Ein gewisser Augusto Maffei hatte um 1500 das Bild schmücken lassen, vielleicht durch die Errichtung eines Altars oder eines Rahmens. Die Inszenierung wird erwähnt, weil die Familie Maffei besondere Rechte hatte: Der Kornspeicher, an dem sich das Bild befand und an dessen Wand die erste Kapelle errichtet wurde, gehörte zu ihrem Besitz.⁹⁸⁰ Auch

der Inschrift nicht auftaucht. Eigentlich sind nicht die Bilder erwähnt, sondern die Namen der beiden Bilder werden zu Titeln, die Maria auszeichnen: „Mutter der Gnaden und des Trostes“.

⁹⁷³ Als Notar fungierte der in der Inschrift erwähnte Franc[esco] Baccoletto, was das Auffinden des Testaments ermöglichte: ASR, Notai Tribunale AC, Bd. 521 (Bacolettus Franciscus), fol. 125r-127v.

⁹⁷⁴ ASR, Notai Tribunale AC, Bd. 521 (Bacolettus Franciscus), fol. 125r.

⁹⁷⁵ ASR, Notai Tribunale AC, Bd. 521 (Bacolettus Franciscus), fol. 125v.

⁹⁷⁶ ASR, Notai Tribunale AC, Bd. 521 (Bacolettus Franciscus), fol. 125v. Brentano 1970, 21, Anm. 97 veröffentlicht eine Zahlung vom 2. Mai 1587 (32 Scudi an Francesco Scardua) für die beiden Inschriften: „sono per li dui epitaffi fatti di N.S. et dell buona memoria del car[di]nale riarii stimati da m[esse]r Martini Lunghi...“ (ASR, Ospedale Consolazione, Busta 829, item 179).

⁹⁷⁷ ALEXANDER RIARIUS ALTARE HOC [...] EXTRUXIT UT DEI GENITRICIS IMAGO EX MINUS DECENTI LOCO [...] IN ILLUSTRIOREM TRANSFERRETUR.

⁹⁷⁸ PRIVILEGIO PRO MORTUIS INSIGNE. Papst Gregor XIII. verlieh durch die Bulle *Omnium salutis paternae charitate intenti* vom 3. November 1576 ein Privileg für den Hochaltar: Bei jeder Messe wurde die Seele eines Verstorbenen von den Strafen des Fegefeuers befreit (vgl. Forcella, Bd. 8, 1877, 331, Nr. 796, Inschrifttafel in der linken Wand des Innenhofes im ehemaligen Krankenhaus).

⁹⁷⁹ UBI OLIM AB AUGUST MAFFEIO PIE FUERAT EXORNATA.

⁹⁸⁰ Vgl. die Quellen bei Da Riese 1968, 8.

1583 mußte ja Carlo Maffei um seine Zustimmung zur Übertragung gebeten werden.⁹⁸¹

Kardinal Riario stiftete Messen für diesen Altar: jeden Samstag zu Ehren Marias (außer an Festtagen) und jedes Jahr an seinem Todestag, der in der Inschrift erwähnt wird (18. Juli), eine Messe PRO REQUIEM ANIMAE SUAE, zusammen mit einer Quadragene, d.h. einer Messe auch an den vierzig darauffolgenden Tagen. Dafür hinterließ er jährlich 50 Scudi IN PERPETUUM.

8.3 Die Architektur des Chores von della Porta

In S. Maria della Consolazione entstand nicht nur ein neuer Altar, sondern auch das architektonische Gehäuse für diesen Altar, d.h. der Chor der Kirche, den es vorher nicht gab.⁹⁸² Kurz nach Beginn des Chorneubaus traf man die Entscheidung, auch das Langhaus neu zu bauen.⁹⁸³

Der Entwurf des Chores stammt von Giacomo della Porta, während Martino Longhi d.Ä. die Bauleitung innehatte. Longhi erhielt am 9. Juni 1584 die erste Zahlung.⁹⁸⁴

Mit verschiedenen Mitteln ist der Bereich des Chores vom Langhaus abgegrenzt, an das er unmittelbar anschließt. Er ist um zwei Stufen erhöht und durch eine Balustrade⁹⁸⁵ abgeschlossen. Die Pilaster, die den Chorbogen tragen, springen weiter vor als die Pilaster des Langhauses und auch das Gebälk krägt weit aus. Der Chorbogen ist niedriger als die anschließende Langhauswölbung, seine Fläche ist zum Langhaus hin mit Stuckornamenten und -figuren verziert: weiße Ranken, die goldene Rosen umschließen und zwei lagernde Personifikationen. Die linke trägt als Attribut einen Kelch, über dem ein Kreuz angebracht ist, die rechte einen Rundbau, gemeint sind Glaube und Religion. In der Mitte des Bogens war ein großes Riario-Wappen angebracht.⁹⁸⁶

Der Chor zeichnet sich durch eine reichere Farbigkeit aus, nur hier sind die Kapitelle und die glatte Fläche der kannelierten Pilaster vergoldet, auch das Gebälk und die Wände sind mit goldenen Ornamenten (Eierstab, Blumen, Voluten) bemalt.⁹⁸⁷

⁹⁸¹ Vgl. oben S. 212.

⁹⁸² Das Bild befand sich an der Stelle, wo heute die *Cappella degli Affidati* ist. Der Chor wurde an der auf das Forum ausgerichteten Schmalseite der alten Kirche, die keinen Chor hatte, angefügt.

⁹⁸³ Mit Ausnahme der beiden ersten Kapellen auf der rechten Seite, die aus dem Vorgängerbau übernommen wurden (vgl. Kummer 1987, 270).

⁹⁸⁴ Brentano 1970, 191, Anm. 90 (Quelle: ASR, Ospedale Consolazione, Busta 826, fol.117).

⁹⁸⁵ Die Baluster zeigen eine der typischen Formen, die auch das ganze 17. Jahrhundert hindurch verwendet wurden: ein vasenförmiges Mittelteil, das auf einen umgestürzten „Becher“ gesetzt wurde.

⁹⁸⁶ Das Wappen wurde aus statischen Gründen abgenommen und befindet sich heute in der ersten Kapelle auf der linken Seite.

⁹⁸⁷ Der heutige Zustand geht auf eine Restaurierung/ Erneuerung aus dem Jahr 1862 zurück; vgl. unten S. 221.

Wie in Il Gesù und der Chiesa Nuova ist der Chor mit Fenstern und Emporen versehen: im Vorchorjoch auf beiden Seite eine Empore, auf der linken die Orgel und rechts ehemals der Zugang zum Krankenhaus. In der Apsiswand befinden sich insgesamt sechs Fenster. Sie ist in der Vertikale durch glatte Pilaster und horizontal zwischen den zwei Fensterreihen durch ein glattes Band gegliedert (wie am Außenbau). Die Pilaster zeigen kein korinthisches Kapitell, sondern einen Engelkopf und darunter eine Girlande (typisch für della Porta). Der Grundriß bei Letarouilly⁹⁸⁸ zeigt, daß es links und rechts neben der Apsis Eingänge gab, die erst im 19. Jahrhundert geschlossen wurden, als an dieser Stelle zwei Seitenapsiden gebaut wurden. Ursprünglich - ohne die nebengeordneten Apsidenkapellen - wurde der Chor in der Mitte stärker betont; die Kirche war durch die Seiteneingänge auch auf das Forum Romanum ausgerichtet.

8.4 Die „Idee“ des Chores: „tribuna Riario“

Der Auftraggeber Kardinal Riario spielte nicht nur als Geldgeber eine Rolle, sondern „beflügelte“ auch die künstlerische Phantasie von Giacomo della Porta, insofern als das Riario-Wappen der Ausgangspunkt für die ornamentale Gestaltung der Apsis ist. Das Wappen ist geteilt und zeigt in der oberen Hälfte eine goldene Rose auf blauem Grund, die untere Hälfte ist gold. Die goldene Rose auf blauem Grund ist das Motiv, das für die Stuckierung der Wölbungen und auch für den Fußboden verwendet wird. Die geometrische Form der Apsisstuckierung ist inspiriert von der Gestaltung der Apsiswölbung im Venus und Roma geweihten Tempel auf dem Forum Romanum.⁹⁸⁹ Die Rose wurde bereits in der Antike als Ornament verwendet, sie kann auch einen Hinweis auf Maria enthalten, aber durch die blau-goldene Farbigkeit wird sie eindeutig in Bezug zum Riario-Wappen gesetzt. Das Wappen der Bruderschaft (drei silberne Kreuze in rotem Feld) ist im Chor nicht zu sehen. Dieser ist mit Riario-Wappen (ursprünglich insgesamt 11)⁹⁹⁰ regelrecht „gepflastert“, auch im wörtlichen Sinn, da der Boden mit Keramikkacheln belegt ist⁹⁹¹, die eine goldene Rose auf blauem Grund zeigen.⁹⁹²

⁹⁸⁸ Letarouilly 1849-1866, Bd.2, 150, X.30, 339.

⁹⁸⁹ Vgl. Brentano 1970, 63.

⁹⁹⁰ Die 5 Wappen (2 an der Balustrade, 2 an den Emporen, 1 am Vorjoch der Tribuna gegen das Langhaus hin) bestehen aus farbigen Steinsorten: der Kardinalshut aus rotem Marmor, die untere Hälfte des Wappens aus gelbem Marmor, darüber die Rose (ebenfalls aus gelbem Marmor) in einem Mosaik aus kleinen blauen Steinen. Die übrigen Wappen sind aus Stuck.

⁹⁹¹ Die Kacheln sind zum größten Teil durch Abnutzung verloren gegangen, aber im hinteren Teil der Apsis neben dem Altar erhalten.

⁹⁹² Ein Vergleichsbeispiel gibt es über 100 Jahre früher in Florenz, wo die Ornamente am Tabernakel für das wundertätige Bild der SS. Annunziata das Wappen und Impresen von Piero de'Cosimo enthalten, vgl. dazu Liebenwein 1993.

Auf Kardinal Alessandro Riario verweisen nicht nur die Rosen aus seinem Wappen, sondern auch die Impresen der Familie Riario, die auf den beiden identisch gestalteten Bogenunterzügen dargestellt sind. Feine Stuckauflagen zeigen in rechteckigen Rahmen zahlreiche Engelköpfe und zwei Impresen. Beide werden in den Fensterlaibungen wiederholt, hier auch mit der dazu gehörenden Beschriftung. Die eine zeigt Ruder und Ruderpinne mit den Worten „Hoc opus“; die andere einen Rosenstrauß mit den Worten „Sic Perpetuo“. Eine mögliche Interpretation wäre „dieses Werk sei ewig (oder zumindest dauerhaft)“ und könnte sich hier auf den Bau des Chores beziehen. Die Impresen finden sich auch schon am Palazzo della Cancelleria von Raffaele Riario.⁹⁹³

Die Gestaltung des architektonischen Gehäuses, das der Chor für den Altar bildet, ist für Rom ein Sonderfall. Die ausschließliche Verwendung von ornamentalen Stuckmotiven kommt selten vor und verweist vielleicht auf den Geschmack des Kardinals, der den Stil des „all’antico“ geschätzt haben wird.⁹⁹⁴ Wenn in anderen Fällen die Bogenunterzüge mit Wappenmotiven geschmückt sind (z. B. in der Cappella Aldobrandini in S. Maria sopra Minerva), gibt es daneben an der Decke immer auch Fresken, die Themen der christlichen Ikonographie zeigen. In S. Maria della Consolazione ist sie neben dem Altarbild auf die zwei Bilder an den Wänden des Vorchorjoches beschränkt.

8.5 Der Altar

Seit Titi⁹⁹⁵ wird der Altar Martino Longhi d. Ä. zugeschrieben. In den Quellen gibt es einen Hinweis auf ihn als Entwerfer eines „tabernaculo“⁹⁹⁶, mit dem aber eher ein hölzernes Gehäuse zur Aufbewahrung der Eucharistie gemeint war, da die „cornice della Madonna“ gesondert erwähnt wird.⁹⁹⁷ Für Giacomo della Porta als Entwerfer des Altaraufbaus spricht, daß der Altar nach der gleichen Zeichnung wie der von S. Maria dell’Orto angefertigt wurde.⁹⁹⁸ Das

⁹⁹³ Vgl. Schiavo 1964, 161.

⁹⁹⁴ Vgl. auch die gleichzeitige Ausführung der „navi piccole“ im Petersdom.

⁹⁹⁵ Titi 1763, 187.

⁹⁹⁶ ASR, Ospedale Consolazione, Busta 38, fol. 92v (Instrumentum vom 7.2.1587: Der „intagliator“ Giovanni Battista Montoni verspricht den „tabernaculum pro Altari Maiori ecclesiae Consolationis inceptus per eum iuxta designium d. Martino Longhi“ in 15 Tagen zu vollenden und ist damit einverstanden, daß ihm für jeden weiteren Tag, den er benötigen sollte, ein Scudo von der Bezahlung abgezogen wird).

⁹⁹⁷ Vgl. die bei Brentano 1970, 134 erwähnte Zahlung vom 18. Juli 1587 an Simone Saghi, Maler, für die Vergoldung des Tabernakels, der Engel und der „cornice della Madonna“ (ASR, Ospedale Consolazione, Busta 829, item 271; vgl. auch die Zahlung vom 11. Juli 1587, ASR, Ospedale Consolazione, 1242, Libro mastro, fol. 203).

⁹⁹⁸ Vgl. in der vorliegenden Diss. das Kapitel zu S. Maria dell’Orto. Der Altar dort ist durch Baglione, Hg. 1995, Bd. 1, 81 als das Werk von della Porta belegt. Das heißt auch, daß der Cinquecento-Altar von S. Maria dell’Orto

wird auch durch seinen Vorschlag in der Bruderschaftsversammlung nahegelegt, in der della Porta nicht explizit sagt, daß er eine Zeichnung liefern wolle, sondern nur, daß der Kardinal auch als Auftraggeber für den Altar in Frage käme.⁹⁹⁹ Der Text des Testamentes¹⁰⁰⁰ und die am Sockel angebrachten Wappen¹⁰⁰¹ zeigen, daß dieser Vorschlag in die Tat umgesetzt wurde.

Die ursprünglich freistehende Altarädikula erhebt sich über einem 1,20 m hohen Sockel, an dem neben der Mensa auf jeder Seite ein Wappen angebracht ist, an den zwei zur Seite gerichteten Flächen rechteckige farbige Marmorplatten. Auch der Ädikulasockel ist mit Intarsien aus verschiedenen Marmorsorten geschmückt¹⁰⁰², ebenso die Leuchterbank.¹⁰⁰³

Die Säulen mit korinthischen Kapitellen tragen ein verkröpftes Gebälk, dessen Fries aus grünem Marmor besteht, darüber ein Dreiecksgiebel. Die Vollsäulen stehen mit Abstand vor dem Pilaster dahinter. Die an die Apsiswand anschließenden Seiten sind ebenfalls mit farbigen Marmorplatten geschmückt. Sie sind in weiße Rahmen eingelegt, in der Mitte ein Oval und spiegelsymmetrisch dazu angeordnet je zwei Platten oben und unten: eine schmale Platte, deren Umriß durch rechteckige Vor- und Rücksprünge belebt ist, darunter eine hochrechteckige Platte, deren Umriß unten durch ein bewegteres Motiv aus Kreisausschnitten belebt wird. Nur bei dem Oval in der Mitte befinden sich weißer und farbiger Marmor in der gleichen Ebene, bei den anderen Motiven ist der farbige Marmor etwas tiefer eingelegt.

Die Retabelfläche

In der Mitte der Retabelfläche steht ein einfacher profilierter Ohrenrahmen, der unten an den heruntergezogenen Seiten von zwei Voluten mit einem Blattmotiv in der Mitte gestützt wird.

Zwischen dem Sockel der Ädikula und dem Ohrenrahmen verbleibt eine Fläche aus dunklem Marmor, die mit vergoldeten Ornamenten geschmückt ist: in der Mitte ein geflügelter Engelkopf, dessen Federn und Haare realistisch fein gearbeitet sind. Daneben gibt es auf jeder Seite eine Fruchtgirlande, die an einem Knauf befestigt

später als 1556 entstanden sein muß, andernfalls hätte della Porta ein 30 Jahre altes Projekt erneut angeboten?

⁹⁹⁹ Vgl. oben, S. 213 und Anm. 961.

¹⁰⁰⁰ ASR, Notai Tribunale AC, Bd. 521 (Bacolettus Franciscus), fol. 125v: „Item lasso alla Capella et altare fatto da me nella Chiesa della gloriosissima mad. della Consolazione [...]“.

¹⁰⁰¹ Sie zeigen gevierte Wappen, die das Riario-Wappen mit dem der Boncompagni kombinieren, was auf die Kardinalsernennung durch den Boncompagni-Papst verweist.

¹⁰⁰² Insgesamt sind es vier verschiedene rötliche Marmorsorten, deren Anordnung auf beiden Seiten des Ädikulasockels gleich ist.

¹⁰⁰³ Die Leuchterbank wird heute zum Teil von einem Tabernakel aus dem 18. Jahrhundert verdeckt.

ist, an dem auch ein Tuch gerade herunterhängt, außerdem ein Band, das sich in zwei schmalere Enden teilt. Über dem Knauf befindet sich je eine Volute, an deren eingerollten Enden das Relief immer höher wird.

Das Konsolgesims unter dem Giebel und der Architrav sind mit antiken Schmuckmotiven (Blume, Perlstab, Eierstab, Blattmotive) verziert. Die Ecke des Konsolgesims ist nicht mit einer Blume verziert, sondern mit einem Motiv, das aus Voluten und einer Palmette besteht. Der Marmor des Altares ist nicht hochglanzpoliert, es werden keine kräftigen Farben verwendet, sondern Pastelltöne: ocker, rosa, rot.

Von den Proportionen her bezieht sich der Altar auf die Apsis: Das Gesims des Ädikulasockels befindet sich auf der Höhe des Gesimses, das in der Apsis den Sockel aus *marmo finto* von der Zone mit den Inschriften trennt, oben ist das Gebälk des Altargiebels auf der Höhe des in der Mitte die Apsis umlaufenden Bandes angebracht.

Der rechteckige Ohrenrahmen im Altarretabel mußte zur Aufnahme des wundertätigen Freskos erst durch einen aufwendigen hölzernen Einbau den Maßen des Bildes angepaßt werden. Aus dem Cinquecento ist nur bekannt, daß die „cornice della Madonna“ vergoldet war.¹⁰⁰⁴

Der heutige Einbau im Ohrenrahmen des Marmoraltars könnte aus den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts stammen¹⁰⁰⁵ und hatte vielleicht einen Vorgänger aus dem Cinquecento in ähnlichen Formen. Neben dem Bild befanden sich zwei Engel - ähnlich wie die Knabenfiguren auf dem Altar der in unmittelbarer Nähe gelegenen Kirche S. Maria in Aracoeli. Auf älteren Fotos sind die Engel noch auf dem Altar zu sehen, dann wurden sie entfernt und auf ihren Sockeln im Apsisbereich aufbewahrt. Heute scheinen sie verschwunden zu sein. Die Engelköpfe, Muscheln und Voluten schließen an Cinquecento-Formen an, stammen aber eher aus dem Ottocento ebenso wie der Einsatz im Dreieckgiebel und die auf ein Kreuz hinweisenden Engel darüber.

Am 14. Juli 1585 muß der Altar schon vollendet gewesen sein, weil man zu diesem Zeitpunkt über seine Versetzung beriet: Der Altar nahm zu viel Licht weg. Im Fußboden gibt es heute keinen Hinweis auf den ursprünglichen Standort des Altares. Viel Raum gibt es in der Tribuna nicht und man kann sich vorstellen, daß der Altar, wenn er unter dem Chorbogen stand, besonders viel von dem durch die Apsisfenster dahinter einfallenden Licht weggenommen hat und das Bild schlecht beleuchtet war. Auf Beschluß der Versammlung wurden zwei Kustoden (Stephanus Paparonius und Cesare Juvenalis) damit beauftragt, von erfahrenen Architekten

¹⁰⁰⁴ Vgl. oben Anm. 997.

¹⁰⁰⁵ In dieser Zeit wurde auch die Ausmalung der Apsis erneuert, vgl. unten S. 221.

einen Rat einzuholen, ob man den Altar versetzen könne, um eine bessere Beleuchtung des Bildes zu erreichen.¹⁰⁰⁶

Die Erben von Kardinal Riario wollten den Altar zunächst nicht versetzen lassen, Gutachten von beiden Seiten wurden eingeholt.¹⁰⁰⁷ Schließlich einigte man sich darauf, den Erben keine Kosten entstehen zu lassen, mit größter Sorgfalt vorzugehen und für eventuelle Schäden die Bruderschaft aufkommen zu lassen.¹⁰⁰⁸

Ein Vertrag mit einem „Baptista muratore“ wurde abgeschlossen „de resolvendo et cumponendo dicto altare prope mura“.¹⁰⁰⁹ Der Altar wurde an die Apsiswand zurückversetzt und von seinem Unterbau eine Stufe weggenommen.

Der Stuck der Apsiswand scheint schon vor der Versetzung des Altars vollendet gewesen zu sein: Die neben dem Altar vorhandenen Stuckreste sind wie die Kandelaber aufgebaut, was darauf hinweist, daß dort zwei weitere Kandelaber standen, die zudem alle auch das Riario-Wappen enthalten. Der Stuck ist gröber in der Ausführung als der Deckenstuck.

Ein Teil der Fresken in der Apsis von S. Maria della Consolazione stammt aus den 1860er Jahren. Dazu gehören die fünf Darstellungen von Mariensymbolen im umlaufenden Apsisfries, die im Bild der „Turris [eburnea]“ signiert und datiert sind. Im Tor des Turmes ist die Signatur „1862 G C“ zu erkennen.

In den im ASR erhaltenen *Libri Mastri* aus dem 19. Jahrhundert und den *Giustificazioni* von 1862 werden die Arbeiten nicht erwähnt. Das im Kirchenführer von 1968 erwähnte „Archivio nazionale del Terz'Ordine francescano“, in dem sich „scritti antichi“ und „inventarii“, außerdem „Descrizione materiale artistica della chiesa“¹⁰¹⁰ befinden sollen, ist heute nicht mehr aufzufinden.¹⁰¹¹

8.6 Ikonographisches Umfeld

Die Bilder des Vorchorjoches zeigen den Beginn und das Ende des Lebens von Maria auf der Erde: ihre Geburt und ihre Aufnahme in den Himmel - ohne über die Tatsache hinaus, daß es sich um die Gottesmutter Maria handelt, einen besonderen Bezug auf das Marienbild über dem Altar zu nehmen.¹⁰¹²

¹⁰⁰⁶ „[...] consulare periti Architetti an Altare [...] sit removendum et aptius ad lumen collocandum velne“ (ASR, Ospedale Consolazione, Busta 3, fol. 70v; abgedruckt in: Brentano 1970, 164, Dok. VI).

¹⁰⁰⁷ Vgl. den Einspruch der Erben am 15. September 1585 (ASR, Ospedale Consolazione, Busta 3, fol. 72v; abgedruckt in Brentano 1970, 164, Dok. VI).

¹⁰⁰⁸ Das *Instrumentum* vom 17. Mai 1586 (ASR, Ospedale Consolazione, Busta 38, fol. 78r-78v) wurde am 20. Juli 1586 endgültig ratifiziert (ASR, Ospedale Consolazione, Busta 3, fol. 82v).

¹⁰⁰⁹ ASR, Ospedale Consolazione, Busta 3, fol. 82v; vgl. Brentano 1970, 81.

¹⁰¹⁰ Da Riese 1968, 52.

¹⁰¹¹ Weder bei den Franziskanern, die die Kirche verwalten, noch im ASR.

¹⁰¹² Nach Pericoli 1879, 85 wurden die Gemälde von den Erben Kardinal Riarios in Auftrag gegeben. Er verweist auf ein Dekret vom 11. Dezember 1583 und weitere bis 1602, die im ASR nicht zu finden waren. Zu den Bildern vgl. auch Brentano 1970, 135-140, die die gesamte Ausstattung der

8.7 Zusammenfassung

Der Titulkardinal von S. Maria in Aracoeli ließ im Rahmen des Bauprojektes der Apsis auch einen Ädikulaaltar nach einer Zeichnung von Giacomo della Porta anfertigen, auf den das Bild 1585 übertragen wurde. Della Porta hat die gleiche Zeichnung auch für den Altar des wundertätigen Bildes von S. Maria della Consolazione verwendet. Der hölzerne Einbau im Ohrenrahmen des Ädikulaaltars ist nicht erhalten.

9 S. Maria dell'Orto

Die Geschichte der Inszenierung des Bildes und auch die der Arciconfraternità von S. Maria dell'Orto ähnelt auffällig der von S. Maria della Consolazione. In beiden Fällen bilden die 1580er Jahre für Bruderschaft und Inszenierung des Bildes einen Höhepunkt.

Die Confraternità von S. Maria dell'Orto wurde durch ein Breve Papst Sixtus V. vom 20.3.1588 zur Arciconfraternità erhoben¹⁰¹³ - 3 Jahre nach der Consolazione-Bruderschaft. Ihre Strukturen sind ähnlich: Die Bruderschaften entstanden Ende des 15. Jahrhunderts als Folge besonderer Vorgänge an einem Bild, sie betrieben ein Krankenhaus und eine Apotheke. Die Statuten von 1563 enthalten keine Angaben über die Verehrung des Bildes.¹⁰¹⁴

Die in der Fassadeninschrift erwähnte „Aedicula dirupta“ wurde im Lauf des 16. Jahrhunderts durch einen großen Kirchenbau ersetzt. Zunächst, Anfang des 16. Jahrhunderts, wurde ein Zentralbau über griechischem Kreuz errichtet, für 1524 ist eine Altarweihe überliefert.¹⁰¹⁵ Danach kam es aus nicht bekannten Gründen zu einer Planänderung. Der Bau wurde von Guidotto Guidetti in den Jahren zwischen 1556 (Beginn der Zahlungen an Guidetti) und 1565 (Zahlung an „Jacomo Vignola“ für die Zeichnung der Fassade) verändert, d.h. mit einem Langhaus versehen.¹⁰¹⁶

Die Fassadeninschrift stammt aus dem Jahr 1568¹⁰¹⁷ und lautet: „AEDICULAM DIRUPT[AM] VIRG[INIS] DEIPAR[AE] HORTENSISQUE IN HANC AEDEM MVTVARVNT SOCII DEDICAR[unt] HOSPITIO AVXER[unt] AD EGENOS ALEN[os] SVO SVMPTV ET RELIG[i]one“.¹⁰¹⁸

Die Bauarbeiten scheinen in den Jahren 1576-77 abgeschlossen worden zu sein.¹⁰¹⁹

9.1 Der Altar von Giacomo della Porta

Für die Autorschaft Giacomo della Portas für den Hochaltar von S. Maria dell'Orto spricht zum einen das Zeugnis Bagliones, der 1598/99 selbst in der Apsis der Kirche gearbeitet hat: „E l'ornamento dell'altar maggiore della Madonna dell'Orto in

¹⁰¹³ Maroni Lumbroso 1963, 261-271; Martini 1965, 192-198; Repertorio degli archivi 1985, 333-336.

¹⁰¹⁴ Vgl. die Abschrift der Statuten im ASMO, ohne Inventarnummer.

¹⁰¹⁵ Fasolo 1945, 20-21; Barroero 1976, 25; Celleno/Ciulli 1987, 54.

¹⁰¹⁶ Celleno/Ciulli 1987, 54.

¹⁰¹⁷ Zahlung vom 2.3.1568; Fasolo 1944, 48; Buchowiecki 1997, Bd. 4, 631.

¹⁰¹⁸ Der Text auch bei Gigli 1987, 82 (Guide rionali XIII.4) mit einer italienischen Übersetzung.

¹⁰¹⁹ Fasolo 1944, 49 vermutet, daß die im *Libro delle Entrate e Uscite* aufgelisteten Zahlungen dieser Jahre für die Arbeiten zur Vollendung der Fassade geleistet wurden.

Trastevere è architettura del suo ingegno“.¹⁰²⁰ Darüber hinaus spricht die Tatsache, daß die erhaltenen Teile aus dem Cinquecento mit dem Hochaltar in S. Maria della Consolazione übereinstimmen, ebenfalls dafür, daß der Altar nach einer Zeichnung von della Porta angefertigt wurde. Das Projekt für den Hochaltar mag in die 1570er/1580er Jahre gehören.¹⁰²¹

Die Zahlung¹⁰²² und das Datum in der Inschrift zu einer Übertragung des Bildes im Jahr 1556¹⁰²³ könnten sich auf die Translation auf einen vorhergehenden Altar beziehen. Die Zahlung von 8 Scudi ist für einen Marmoraltar zu gering, eher handelte es sich um einen provisorischen Altar, der vielleicht teilweise aus Holz bestand.¹⁰²⁴ Vielleicht hatte die Übertragung 1556 von dem alten Ort des Freskos („*integra traslata*“) eine größere Bedeutung als ein neuer Hochaltar?¹⁰²⁵

Heute befindet sich am Hauptaltar keine mit dem Datum 1556 versehene Inschrift. Seitlich der Mensa, wo meist das Wappen des Auftraggebers angebracht ist, steht UNIVERSITÀ DE FRUTTAROLI - ohne Datumsangabe wie auch im Giebelfries mit anschließendem FF, das wohl als *fieri fecit* aufzulösen ist. Der Altar wurde im Auftrag von einer der in der Arciconfraternità S. Maria dell'Orto zusammengeschlossenen, nach Berufen gegliederten

¹⁰²⁰ Baglione, Hg. 1995, Bd.1, 81; dazu Anm. C 81³⁹ in Baglione, Hg. 1995, Bd. 3, 624. Fasolo 1944, 32 ist der Meinung, daß es sich nicht um Giacomo della Porta handelt und verweist auf einen 1558 bei Arbeiten im Chor beschäftigten Maurer mit dem Namen Donato della Porta. Die Richtigkeit der Angabe bei Baglione wurde vor der Entdeckung des Geburtsdatums durch Schwager (nicht 1537, sondern 1532) auch aus dem Grund abgelehnt, daß Porta zu diesem Zeitpunkt noch zu jung wäre und deshalb nicht als Künstler in Frage käme. Der Altar wird von Tiberia 1974 nicht erwähnt.

¹⁰²¹ Der Altar in S. Maria della Consolazione war 1585 vollendet; die Kirche von S. Maria dell'Orto wurde am 7. September 1587 geweiht (Fasolo 1944, 51).

¹⁰²² Fasolo 1944, 32, Anm. 1.2 verweist auf ein „pagamento allo scalpelino 6 Giugno 1557 di sc. 8 p. l'altare maggiore e altro nel 2.m e fol. 16 p. il palio di lo altare grande“ (ASMO 899, fol. 16).

¹⁰²³ „Imago Deiparae Virginis, maiori huic altari supraposita, hoc in loco antiquitus inventa, hic integra ibi maxima populi celebritate traslata et collocata fuit. A.D. MDLVI“ (nicht bei Forcella). Die Inschrift befindet sich im Fußboden des Langhauses, ungefähr in der Mitte.

¹⁰²⁴ So Anna Bedon, der ich für die freundlichen Auskünfte zu ihrem Artikel im DBI danke. Ihre Datierung in die Jahre zwischen 1574 und 1579 begründet sie damit, daß Vignola 1573 (*terminus post quem*) stirbt und Fasolo für die Zeit nach 1578-79 (*terminus ante quem*) keine auf Arbeiten an einem neuen Hochaltar bezügliche Quellen gefunden hat. Bei eigenen Nachforschungen im Archiv (die *Libri delle entrate e uscite*) konnte ich keinen Hinweis finden. Das Archiv weist für das Cinquecento Lücken auf; Quellen, die Fasolo gesehen hat, sind heute nicht mehr aufzufinden. Die Inschrift dokumentiert den Altar als Auftrag der „Università dei Fruttaroli“, die vielleicht eigene Rechnungsbücher hatte, die sich heute nicht mehr im Archiv befinden. De Cavi 1999, 115, Anm. 35 datiert den Altar mit Verweis auf Barroero in das Jahr 1556.

¹⁰²⁵ Der Altarstipes wurde allerdings im 18. Jahrhundert erneuert, vorher gab es vielleicht dort eine Inschrift.

Bruderschaften geschaffen. Insgesamt scheint die Bruderschaft in den 1580er Jahren Finanzprobleme gehabt zu haben: In der Bitte an den Papst um die Gewährung eines Ablasses für einen Kirchenbesuch (der ihnen am 4. April gewährt wird) geben sie als Grund an: „per eßer loro miserabile et povero co' gran debito“.¹⁰²⁶

Während Barroero¹⁰²⁷ noch davon ausging, daß von dem della Porta-Altar fast nichts (außer einem Engelkopf mit seitlichen Girlanden und zwei Säulenstümpfen) erhalten ist, ergab die Untersuchung der teilweisen Erneuerung des Hochaltars in der Zeit um 1700 durch De Cavi¹⁰²⁸, daß der Altar in seiner Struktur nicht verändert wurde. Ein Vergleich mit dem Altar von S. Maria della Consolazione bestätigt außerdem, daß auch ein Teil der Ornamente und die Seiten des Altars erhalten sind.

Das Altarretabel ist in seiner Gesamtstruktur erhalten. Ursprünglich war der Altar allerdings niedriger als heute: Das Gebälk des Giebels befand sich wohl auf der gleichen Höhe wie das in der Apsis umlaufende Gesims. Im 18. Jahrhundert hat man den Sockel des Altarretabels durch ein Zwischenstück aus weißem Marmor erhöht, der sich deutlich von den ursprünglichen Teilen abhebt. Dieser Teil des Altars wird seit vor 1755 durch eine neue, von Gabriele Valvassori mit Abstand vor dem Retabel aufgestellte Mensa mit Leuchterbank verdeckt.¹⁰²⁹

Aus der Beschreibung der Demontage um 1700 kann man schließen, daß der Giebel über dem Konsolgesims erneuert wurde, auch der Engelkopf im gesprengten Giebel stammt aus dieser Zeit.¹⁰³⁰ Das Gesims selbst stammt aus dem 16. Jahrhundert und stimmt mit dem von S. Maria della Consolazione darin überein, daß sich an der Unterseite des umlaufenden Gebälks unter dem Giebel an den Ecken zwischen den Konsolen keine Blume befindet, sondern das auch dort vorhandene, aus Voluten und einer Palmette zusammengesetzte Ornament.

Die farbig eingelegten Sockel unter den Säulen, der Rahmen für das Bild und die Zone unter dem Rahmen (Konsolen, Girlanden, Voluten, der [hier überarbeitete ?] Engelkopf) stimmen bis in die Details mit S. Maria della Consolazione überein.¹⁰³¹ Die Seiten entsprechen in ihrer Ornamentik dem dortigen Altar; die linke Seite ist nicht vollständig erhalten und oben durch eine weiße

¹⁰²⁶ ASV, Sec.brev. Indulg. Perpetuae I, fol. 320r.

¹⁰²⁷ Barroero 1976, 77.

¹⁰²⁸ De Cavi 1999, 100. Die Arbeiten werden im *Volume dei lavori all'altar maggiore*, Università dei Fruttaroli, 31.3.1700 (ASMO, vol. 693) ausführlich beschrieben.

¹⁰²⁹ Barroero 1976, 77, Anm. 64. Außerdem gibt es hier auch Stufen, über die man auf den weißen Marmorsockel gelangen kann.

¹⁰³⁰ „[...] smontato un timpano fatto di marmi mischi e due frontispizi di marmo posti [...] dalli lati a Cima detto altare“ (ASMO, vol. 693, fol. 25, zit. nach De Cavi 1999, 100).

¹⁰³¹ Vgl. die Beschreibung des Altars von S. Maria della Consolazione (Kapitel 0).

Marmorplatte ergänzt. Erneuert wurden die Säulen und auch die Pilaster hinter den Säulen.¹⁰³²

Die Cinquecento-Reste des Altars erreichen in ihrer Ausführung nicht die Feinheit des Altars von S. Maria della Consolazione, zum anderen ist der Altar auch beschädigt.

Der Bereich um das Gnadenbild, das heißt innerhalb des großen Marmorrahmens, wurde im Lauf der Zeit mehrfach erneuert. Über sein Aussehen im 16. Jahrhundert ist nichts bekannt, der heutige Zustand mit den hölzernen Strahlen und Engeln stammt aus dem Ottocento.¹⁰³³

In der Apsiswand befindet sich ein Zyklus von vier Fresken aus dem Marienleben (Verlobung, Heimsuchung, Geburt Christi und Flucht nach Ägypten), die von T. und F. Zuccari stammen.¹⁰³⁴ Er enthält keinen Hinweis auf das verehrte Bild. Die Früchte im Fresko der „Flucht nach Ägypten“ könnten als versteckter Hinweis auf die Auftraggeber, die „universitas“ der Obsthändler, gemeint sein.

¹⁰³² „[...] scalzare d’opera i due capitelli in marmo delle lesene dietro le colonne“ (ASMO, vol. 693, fol. 25, zit. nach De Cavi 1999, 100). Die Lisenen aus „marmi mischi“ wurden durch „marmo giallo brecciato“ ersetzt (De Cavi 1999, 101). Die an der Balustrade angebrachte Inschrift von 1706 verweist auf die Erneuerung der Säulen des Hochaltars (EXORNAVIT ARAM MAIOREM COLUMNIS).

¹⁰³³ De Cavi 1999, 101 und 115, Anm.37.

¹⁰³⁴ Vgl. Barroero 1976, 78-81; Buchowiecki 1997, Bd. 4, 645 (mit Lit.).

IV Schluß

Nicht nur die Bewohner der Stadt Rom suchten die Mariengnadenbilder auf. Auch auf die Pilger, die in den römischen Stadtführern auf sie hingewiesen wurden, übten sie eine große Anziehungskraft aus. Das Lukasbild in der Kirche S. Maria del Popolo oder die Madonna ai Monti waren in ganz Europa bekannt. Die besondere Verehrung eines Bildes, die durch ihre Wirksamkeit (Gebetserhörung) bestätigt und noch weiter vermehrt wurde, war allerdings nicht nur für das Privatleben der Gläubigen wichtig. Die Madonna del Popolo wurde von den Päpsten besonders verehrt und in verschiedenen privaten und auch offiziellen Angelegenheiten, vor allem Friedensschlüssen und militärischen Unternehmungen, angerufen.¹⁰³⁵

Die Verehrung der wundertätigen Bilder hatte nicht nur für die Frömmigkeitgeschichte, sozusagen das „geistliche Profil“ der Stadt, eine Bedeutung, sondern sie konnte unter Umständen auch weitreichende Folgen auf verschiedenen anderen Gebieten haben. So zum Beispiel für den Städtebau, wenn der Ort des Wunders auch der Ort einer neuen Kirche war, was bei der Madonna ai Monti zur Belebung eines vorher verrufenen Stadtviertels, der *Suburra*, führte. Die Gnadenbilder und die Ereignisse, die sich vor ihnen abspielten, waren auch Bestandteil der römischen Stadtgeschichtsschreibung, denn sie wurden in den zeitgenössischen Diarien festgehalten. Die politischen Institutionen der Stadt waren ebenfalls einbezogen: Der Jahrestag des ersten Wunders konnte für den römischen Senat zum sitzungsfreien Tag erklärt werden und die Mitglieder des Senats zur Teilnahme an der von ihm gestifteten gesungenen Messe und zur jährlichen Stiftung eines Kelches oder von Kerzen verpflichtet sein, wie zum Beispiel in S. Maria ai Monti.

Eine öffentliche Angelegenheit waren auch die mit den wundertätigen Bildern durchgeführten Prozessionen, deren Anlaß in den meisten Fällen eine Pestepidemie oder die Bedrohung durch die Türken waren. Den zeitgenössischen Quellen ist zu entnehmen, daß es vier Bilder waren, die aus diesen Gründen in einer Prozession durch die Stadt getragen wurden: Die Bilder von S. Agostino, S. Maria Maggiore, S. Maria del Popolo und S. Maria in Porticu. Während die Prozessionen am Ende des 15. Jahrhunderts noch häufig sind, werden sie im Lauf des 16. Jahrhunderts immer seltener. Die einzige in den Guiden erwähnte Prozession in der Zeit nach

¹⁰³⁵ Vgl. den Katalogteil zu S. Maria del Popolo.

dem Tridentinischen Konzil ist die wegen der Pestepidemie von Papst Gregor XIII. 1578 veranstaltete Prozession mit dem Bild von S. Maria del Popolo.¹⁰³⁶ Andere Prozessionen fanden regelmäßig einmal im Jahr statt, wie zum Beispiel die von S. Maria in Porticu (17. Juli) und S. Maria ai Monti (26. April).

Ein weiterer Anlaß für Prozessionen, was aber eine Ausnahme gewesen zu sein scheint, war die Gewinnung des Jubiläumsablasses. Gleich im ersten Jubiläumjahr des 16. Jahrhunderts (1500), für das Papst Alexander VI. mit der Bulle *Inter curas multiplices* vom 10. Dezember 1499 die Bedingungen für die Gewinnung des Jubiläumsablasses festlegte, berichtet Burckardus in seinem Tagebuch von weiteren Möglichkeiten zu dessen Erlangung. Normalerweise war der Besuch der vier Hauptkirchen vorgeschrieben. Römer mußten sie an dreißig Tagen und Auswärtige an fünfzehn Tagen besuchen. Die weiteren Möglichkeiten zur Gewinnung des Jubiläumsablasses, die der Papst bewilligt hatte, bestanden in der Teilnahme an verschiedenen Prozessionen mit einem Marienbild. Am Sonntag, den 9. August 1500 wurde das Bild von S. Lorenzo in Damaso in einer Prozession zu den vier für den Jubiläumsablaß vorgeschriebenen Hauptkirchen getragen. Vier Mitglieder der Bruderschaft von S. Lorenzo trugen das Bild, die Teilnehmer, insgesamt ca. 15.000 [?]¹⁰³⁷ trugen Kerzen oder Fackeln in den Händen.¹⁰³⁸ Bei zwei weiteren Prozessionen, die ebenfalls im August stattfanden, beschränkte man sich darauf, die Bilder nach St. Peter zu bringen, wo sie einige Tage blieben. So das Bild von S. Maria in Porticu am Vormittag des 26.8.1500; vor dem Rücktransport am folgenden Donnerstag gab der Papst allen Teilnehmern der Prozession von seinem Palast aus den Segen und gewährte ihnen den Jubiläumsablaß.¹⁰³⁹ Burckardus berichtet, daß das gleiche schon früher mit dem Bild der Madonna aus S. Agostino geschehen sei.¹⁰⁴⁰ Das Jubiläumjahr 1500 wurde so auch zu einem Anlaß, verschiedene Marienbilder in Prozessionen durch die Stadt zu tragen. Auch die Translation eines Bildes auf einen neuen Altar war meist Anlaß einer feierlichen - allerdings kürzeren - Prozession wie in S. Maria in Trastevere oder im Fall der Madonna del Soccorso im Petersdom.¹⁰⁴¹

Nicht zuletzt wurden einige Bilder im hier untersuchten Zeitraum des 15. und 16. Jahrhunderts inszeniert oder neu inszeniert, das heißt das Bild war auch auslösender Faktor für erneute

¹⁰³⁶ Fra Santi 1588, 17rv; Felini 1610, 27.

¹⁰³⁷ „MV“ im bei Celani 1906, Bd. 2, 239 gedruckten Text mit der im Apparat angegebenen Variante „quindecim mille“.

¹⁰³⁸ Burckardus, Hg. Celani 1906, Bd. 2, 239.

¹⁰³⁹ Burckardus, Hg. Celani 1906, Bd. 2, 241.

¹⁰⁴⁰ Burckardus, Hg. Celani 1906, Bd. 2, 241.

¹⁰⁴¹ Vgl. die Liste der Translationen im Anhang.

künstlerische Tätigkeit. Die Inszenierung eines Gnadenbildes führte häufig zur Herstellung von Kopien. Im Unterschied zu den nicht als Gnadenbilder verehrten Gemälden konnte das wundertätige Bild im Altartabel hinter einer Kopie des Bildes, die mit der Hilfe einer Winde zu bewegen war, verborgen werden. Für einen Teil der Bilder sind auch Flügel in der Art eines Wandtabernakels überliefert. Von Altarbildern dieser Zeit ist bekannt, daß sie mit einem Vorhang geschützt werden konnten – wahrscheinlich nicht so sehr vor den Blicken, sondern vielmehr vor den Umwelteinflüssen wie Staub oder Kerzenruß, die sich nachteilig auf ihre Erhaltung auswirkten.

Die Kopie des Gnadenbildes diente zur Bedeckung in der Zeit, in der es nicht zu sehen war. Den Pilgerführern konnte man die „Öffnungszeiten“ entnehmen, zu denen ein Ablass zu gewinnen war. Andere Bilder wurden regelmäßig enthüllt, wie zum Beispiel das Bild in S. Maria sopra Minerva einmal im Monat, nach der Prozession am ersten Sonntag des Monats.¹⁰⁴²

An der Zahl der Kopien, die in ganz Europa verbreitet waren, läßt sich ablesen, daß das Bild von S. Maria del Popolo am Ende des 15. Jahrhunderts die größte Bedeutung hatte.¹⁰⁴³ In dieser Zeit spielte Antoniazzo Romano eine wichtige Rolle als Kopist von alten Bildern. Aus seiner Werkstatt stammen die Bilder von S. Lucia del Gonfalone und S. Maria in Cosmedin, über deren Inszenierung oder Verehrung aus dieser Zeit allerdings nichts bekannt ist.¹⁰⁴⁴ Nach 1570 wurde vor allem die Madonna von S. Maria Maggiore im Auftrag der Jesuiten häufig kopiert.¹⁰⁴⁵ Zudem wurden die römischen Mariengnadenbilder auch durch die Vervielfältigung im Kupferstich verbreitet.

Etienne Duperacs Auflistung der bei ihm zu erwerbenden Stiche umfaßt 15 verschiedene römische Gnadenbilder, außerdem auch Blätter „con tutte le Madonne, che à depinto S. Luca“.¹⁰⁴⁶

Einen Überblick über Bilder, die beginnen wundertätig zu werden, neue Inszenierungen und für die Verehrung und Inszenierung der Bilder wichtige Päpste haben die einleitenden Bemerkungen zu den drei Zeitabschnitten vermittelt.¹⁰⁴⁷

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß aus den mehr als 120

¹⁰⁴² Vgl. die *Capitoli* der Rosenkranz-Bruderschaft von 1585.

¹⁰⁴³ Vgl. den Abschnitt zu S. Maria del Popolo.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Cavallaro 1985 und 1992; Quellen zur Kopisten- und Restaurierungstätigkeit Antoniazzos bei Noehles 1973, 148, Anm.13.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Wolf 1990, 248-249; D'Elia 1954.

¹⁰⁴⁶ Duperac, Hg. 1908, 66. Unter den Bildern sind zwölf römische Bilder, die restlichen drei Bilder wurden auch in Rom verehrt; es handelte sich aber um Kopien von zunächst außerhalb von Rom verehrten Bildern (S. Maria della Quercia, Madonna del Carmine, Madonna di Loreto). Bei der „Madonna di Costantinopoli“ handelt es sich wahrscheinlich auch um ein „Lukasbild“. Eine Herkunft aus Konstantinopel wurde mehreren römischen Bildern nachgesagt.

¹⁰⁴⁷ Vgl. auch die entsprechenden Listen im Anhang.

Jahren des Untersuchungszeitraums (1473-1590) heute noch 80 Bilder nachweisbar sind, wobei sich im Petersdom die meisten wundertätigen Marienbilder befinden. Jede Patriarchalbasilika (außer dem Lateran, wo es das berühmte Christusbild gab) ist im Besitz eines wundertätigen Bildes, außerdem auch Orden, Kanonikerkapitel und Bruderschaften.¹⁰⁴⁸

Zahlenmäßig treten die Bruderschaften als Besitzer von Gnadenbildern ähnlich häufig auf wie die Orden: Von den 80 Bildern des Katalogs sind 26 im Besitz von Bruderschaften und ca. 30 im Besitz von Ordensgemeinschaften. Es kam allerdings auch vor, daß einer Bruderschaft nur kurzzeitig eine Kirche zugewiesen wurde, in der sich ein solches Bild befand. Außerdem gab es auch Bruderschaften innerhalb der Kirche eines Ordens oder Kollegiatkapitels, die mit der Verehrung beauftragt, aber weder dessen Besitzer noch Inhaber des Juspatronates über die Kapelle oder den Altar mit dem wundertätigen Bild war, wie im Fall der Rosenkranzbruderschaft in S. Maria sopra Minerva, der *Compagnia del Sacramento* in S. Maria in Trastevere oder der 1625 schon nicht mehr existierenden *Compagnia* in S. Maria della Pace.

Im untersuchten Zeitraum sind lediglich drei Fälle bekannt, in denen die wundertätigen Vorgänge an einem Bild zur Gründung einer neuen Bruderschaft führten, wie aus den zeitgenössischen Quellen zu entnehmen ist. Zum ersten Mal greifbar ist der Fall bei S. Maria della Consolazione um 1470. Die Statuten der Bruderschaft, die sich 1505 mit zwei weiteren Bruderschaften in der Nähe des Kapitols zusammenschloß, die ebenfalls im Besitz wundertätiger Bilder waren, weisen darauf hin, daß die *Compagnia* entstanden sei: „per la devotione et miracoli stupendii“ der drei Bilder.¹⁰⁴⁹ Die Statuten aus dem Jahr 1505 wurden von Anna Esposito Aliano¹⁰⁵⁰ veröffentlicht und mit älteren Statuten verglichen. Sie stellt unter anderem fest, daß sich das Interesse der Bruderschaft von einer verinnerlichten Religiosität verlagert in Richtung der „Werke der Barmherzigkeit“ und einer intensivierten oder zumindest genauer geregelten Verehrung der drei Bilder, die der Bruderschaft gehörten. Für den Festtag der Bruderschaft wurde Ende des 15. Jahrhunderts eine Prozession mit den Marienbildern eingeführt.¹⁰⁵¹ Die Statuten regeln durch detaillierte Vorschriften die Verehrung der Bilder: Zwei *capellani* wird die Aufgabe übertragen „assistere, custodire et celebrare le gloriose ymagine et basilice“; sie sollen Messen lesen, für Kerzen und brennende Lampen und andere Dinge, die sich für

¹⁰⁴⁸ Vgl. die Liste der Besitzer im Anhang.

¹⁰⁴⁹ Esposito Aliano 1980, 167, Nr. 27.

¹⁰⁵⁰ Esposito Aliano 1980, 157-172 (Original: ASR, Fondo Statuti, Nr. 97).

¹⁰⁵¹ Esposito Aliano 1980, 153 (ASR, Consolazione, Reg. 33, fol. 118v).

so verehrungswürdige Bilder geziemen, sorgen (Nr. 28). Der Sakristan soll die Schlüssel des Bildes verwahren (Nr. 29). Unter Nr. 32 werden die Feierlichkeiten beschrieben, die eingehalten werden müssen, wenn die Bilder von S. Maria delle Grazie und S. Maria del Portico geöffnet bzw. geschlossen werden, ebenso die zur Anwesenheit verpflichteten Personen, deren Kleidung und die zu sprechenden Gebete und Gesänge. Die zweite Bruderschaft, die sich nach den Ereignissen um ein Bild konstituierte, war um 1490 S. Maria dell'Orto in Trastevere, deren Geschichte insgesamt mehrere Parallelen zu S. Maria della Consolazione aufweist – auch in der Inszenierung der Bilder. Zum letzten Mal wurde das wegen eines Mordes an einem Marienverehrer weinende Bild von S. Maria del Pianto Anlaß zur Gründung einer eigenen Bruderschaft. Nach dem Tridentinum, das heißt im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, gab es keine Neugründung einer Bruderschaft mit dem spezifischen Auftrag der Verehrung eines Bildes.¹⁰⁵² Die Bilder, die in dieser Zeit „entdeckt“ wurden oder Wunder zu wirken begannen, wurden einer bereits bestehenden Bruderschaft zugewiesen. Diese Bruderschaft war zum Teil schon Jahre vorher gegründet worden – als Zusammenschluß eines Berufsstandes, Angehöriger verschiedener Regionen oder Nationen oder unter dem Vorzeichen einer bestimmten Frömmigkeit, ohne daß die Personen ein sonstiges Merkmal gemeinsam haben mußten. Bei der Bruderschaft SS. Trinità dei Pellegrini, in deren Kirche am 11. Juli 1562 ein wundertätiges Bild von einem benachbarten Gebäude übertragen wurde, liegt die Gründung 22 Jahre zurück, bei der Bruderschaft S. Maria dell'Orazione e della Morte zum Zeitpunkt der Bildübertragung im Jahr 1577 schon 38 Jahre, und bei der Madonna ai Monti, der Bruderschaft der Katechumenen, liegt sie über 40 zurück – um nur einige Beispiele zu nennen. Dies weist darauf hin, daß es zahlreiche Bruderschaften gab, die eine Neubelebung nötig hatten. Häufig hatte die Bruderschaft, der ein bestimmtes Bild anvertraut wurde, auch soziale Aufgaben, zum Beispiel indem sie ein Krankenhaus unterhielt, Arme unterstützte, Waisen zu einer Aussteuer verhalf, Tote begrub etc. Dies wurde gefördert, weil das Bild auch eine Geldeinnahmequelle war. Inszenierungen eines Gnadenbildes im Auftrag einer Bruderschaft sind seltener erhalten. Allerdings ist über die zerstörten Inszenierungen nicht überliefert, in wessen Auftrag

¹⁰⁵² In den Statuten dieser Zeit zeigt sich die Marienverehrung im Bereich der geistlichen Übungen, die aber nicht explizit mit einem Bild verbunden werden. Z. B. wird in den Statuten der *Arciconfraternità della Santissima Trinità dei Pellegrini* von 1578 eine wöchentliche Prozession am Samstagabend zu Ehren Marias vorgeschrieben. Diese endet in der Kirche, das Marienbild wird aber nicht eigens erwähnt (vgl. Statuti 1578, 59).

sie geschaffen wurden – vielleicht doch im Auftrag der Bruderschaft.

Vier der Bilder über den acht erhaltenen und analysierten Altären aus der Zeit nach dem Tridentinum befanden sich in einer Kirche, die einer Bruderschaft gehörte - aber nur ein Bild wurde sicher auch im Auftrag der Bruderschaft inszeniert (S. Maria dell'Orto). Der Auftraggeber für den Rahmen des Bildes von S. Giovanni Decollato ist nicht bekannt. Da es am Rahmen kein Wappen gibt und dieser mit wenig Aufwand gestaltet ist, kann man wahrscheinlich davon ausgehen, daß er im Auftrag der Bruderschaft angefertigt wurde (das hieße, daß zwei Altäre im Auftrag einer Bruderschaft entstanden sind). Bei den anderen beiden Auftraggebern handelte es sich um einen Kardinal (Consolazione) und einen Kanoniker des Petersdoms (Monti).

Die Anzahl der Mariengnadenbilder, die sich im Besitz von Ordensgemeinschaften befanden, war ungefähr gleich groß wie bei den Bruderschaften. Da einer Ordensgemeinschaft mehrere römische Kirchen gehören können, gab es hier auch mehrere Bilder, die im Besitz derselben Ordensgemeinschaft waren. Am Ende des Quattrocento ist auffällig, daß die Augustinereremiten im Besitz von drei der wichtigsten Bilder waren (Popolo, Agostino, Matteo).

Die im Laufe des 16. Jahrhunderts neu entstandenen Orden wie Oratorianer, Jesuiten, Theatiner kamen mit der Zuweisung einer alten Kirche auch in den Besitz von Bildern, die „entdeckt“ wurden und sich als wundertätig erwiesen.

Auf den erhaltenen Altären aus der Zeit nach dem Tridentinum waren die Bilder in zwei Fällen im Besitz eines Ordens: der Franziskaner in S. Maria in Aracoeli und der Jesuiten in Il Gesù. Für den Altar der Aracoeli-Madonna waren die Franziskaner verantwortlich (mit Spenden der Kommune: SPQR). In Il Gesù dagegen traten drei adlige Frauen als Auftraggeberinnen für die Kapelle der Madonna della Strada in Erscheinung. Zwei weitere Bilder befanden sich in Kirchen, in denen es ein Kanonikerkapitel gab: das Petersdomkapitel und die Kanoniker von S. Maria in Trastevere. Bei den Auftraggebern für die Altäre handelte es sich um den Papst persönlich und um einen Kardinal. Das heißt insgesamt wurde die Hälfte der Bilder nach dem Tridentinum im Auftrag von hohen kirchlichen Würdenträgern inszeniert.

Die nicht erhaltenen Altarretabel, die im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts ein neu inszeniertes wundertätiges Bild enthielten, befanden sich in zehn von insgesamt 17 Fällen im Besitz einer Bruderschaft, der Rest mit einer Ausnahme (SS. Celseo e Giuliano in Banchi, Kanonikerkapitel)¹⁰⁵³ im Besitz

¹⁰⁵³ Der Auftraggeber des Altars, ein Kanoniker des Kapitels mit dem Namen Federico Alessandrini war ein Familiar Papst Gregors XIII.

verschiedener Orden, wobei die Benediktinerinnen bzw. Benediktiner im Besitz dreier Bilder (S. Maria in Campo Marzio, S. Maria Liberatrice und S. Paolo film.) waren. Karmeliten (S. Maria in Traspontina) und Augustinereremiten (S. Matteo)¹⁰⁵⁴ ließen für je ein Bild einen neuen Altar anfertigen.

Die erhaltenen und untersuchten Objekte stammen zum großen Teil aus dem Anfang und Ende des Untersuchungszeitraums: zwei Altäre zu Beginn (S. Maria del Popolo und S. Maria della Pace; hinzu kommen der Wandtabernakel der Madonna del Tabernacolo im Petersdom und S. Maria del Buon Aiuto) und acht erhaltene Inszenierungen am Ende dieser 120 Jahre. Aus den dazwischenliegenden 60 Jahren ist nur der Wandtabernakel in S. Marcello erhalten, dessen Bild allerdings in den Romguiden nicht erwähnt wird. Andere Inszenierungen dieser Zeit sind lediglich überliefert, aber nicht erhalten.

Sieht man sich alle behandelten Objekte an, stellt man fest, daß in den drei Zeitabschnitten nur jeweils eine berühmte - das heißt in den Guiden verzeichnete - Ikone neu inszeniert wurde: zunächst S. Maria del Popolo am Anfang, in der Zeit zwischen 1500 und 1560 die Lukasikone von S. Maria in Via Lata und schließlich S. Maria in Aracoeli. Bei den anderen Bildern handelt es sich in der Mehrzahl um Fresken¹⁰⁵⁵ oder Ikonen, die frühestens seit 1600 im Romführer von Panciroli erwähnt werden.

Die wichtigsten Bildtypen der verehrten Ikonen waren die Hodegetria und die Advokata. Vielleicht hat hier im 15. Jahrhundert die wachsende Beschäftigung mit der griechischen Kultur¹⁰⁵⁶ eine Rolle gespielt, allerdings wurden auch im Rom des Mittelalters Ikonen vom Typ der Hodegetria verehrt, was durch Hodegetria-Ikonen wie S. Maria Maggiore etc. bezeugt wird.

Im 15. Jahrhundert gab es zwei Ereignisse, die viele griechische Gelehrte und auch Kunst und Künstler in den Westen führten. Zunächst wurde am 6. Juli 1439 in Florenz in

¹⁰⁵⁴ S. Anna ai Funari, S. Bernardo alla Colonna, S. Giovannino, S. Lucia del Gonfalone, S. Lucia della Tinta, S. Maria in Campo Marzo, S. Maria di Loreto (1530er), S. Maria dell'Orazione e della Morte (1577), S. Maria in Porta Paradisi, S. Maria della Quercia (1532), S. Maria in Traspontina (1587), S. Matteo (1579). In Einzelfällen könnte man bei einer genaueren Untersuchung der Quellen auch zu anderen Ergebnissen kommen, da die Besitzer-Körperschaft der Kirche nicht identisch sein muß mit der Körperschaft, die mit der Verehrung des Bildes beauftragt ist oder dem Auftraggeber für die neue Inszenierung des Bildes (vgl. den Fall von S. Maria in Trastevere).

¹⁰⁵⁵ Die Zahl der Fresken ist ungefähr dreimal so hoch wie die der auf Holz gemalten Ikonen. Ende des 15. Jahrhunderts 2 von insgesamt 7 Bildern; zwischen 1500 und 1560 sind es 4 von 13 Bildern, in den nächsten 30 Jahren 3 von 10 Bildern.

¹⁰⁵⁶ Vgl. dazu Noehles 1973, 118, Anm. 77; Wolf 1990, 247; Cavallaro 1992, 57-62. Cavallaro ebd., 58 spricht von einem „revival bizantino“.

Anwesenheit einer griechischen Gesandtschaft das Unionsdekret *Laetentur Coeli* unterzeichnet, das die Einigung mit der Ostkirche zum Inhalt hatte.¹⁰⁵⁷ 1453 wurde Konstantinopel durch die Türken erobert, 1470 Negroponte, der letzte Stützpunkt Venedigs im Osten, was ein Teil der Bevölkerung zur Flucht zwang. Es gibt auch Ikonen, die der Überlieferung nach *byzantinischer Herkunft* sind und in dieser Zeit aus dem Osten nach Rom gelangten wie die Bilder in S. Agostino und S. Matteo.

Interesse für Ikonen und griechische Manuskripte zeigte zum Beispiel Pietro Barbo, später Papst Paul II., der als venezianischer Kardinal im Palazzo Venezia residierte. In einem Inventar seiner Sammlung von 1457 sind etwa 40 „yconae graecae“ verzeichnet.¹⁰⁵⁸

Die Verehrung der Mariengnadenbilder beschränkte sich aber nicht nur auf Ikonen, da auch im Quattrocento Fresken des 14. und 15. Jahrhunderts Gegenstand besonderer Verehrung wurden, vgl. die Bilder in S. Maria della Pace, S. Maria del Buon Aiuto, S. Maria dell'Orto, S. Maria Imperatrice und S. Maria della Consolazione.¹⁰⁵⁹

Nimmt man alle 80 in den Katalog aufgenommenen Bilder zusammen, zählt man 40 Fresken, 28 Holztafeln, dazu kommen zwei auf Leinwand¹⁰⁶⁰ und zwei auf Schiefer¹⁰⁶¹ gemalte Bilder, schließlich je ein Bild auf Papier¹⁰⁶² bzw. Seide¹⁰⁶³, eine Email- und eine Mosaikikone¹⁰⁶⁴. Für drei Bilder, die heute nicht mehr existieren, fehlen die Angaben. Insgesamt sind von den 80 Bildern heute nur sechs nicht mehr erhalten.

Auch wenn der Ort des Bildes wegen des dort geschehenen Wunders in einigen Fällen berücksichtigt wird, das heißt der Kirchenneubau um das Bild herum erfolgt, ist doch die materielle Erhaltung des Bildes theologisch nicht zu

¹⁰⁵⁷ Indirekt geschah auch das unter dem Druck der Bedrohung durch die Türken, da das byzantinische Kaiserhaus sich von einer Union mit dem römischen Papsttum auch die Rettung von dieser Gefahr erhoffte. Das Kaiserhaus ging 1453 unter und damit auch das Einigungsabkommen (vgl. Noehles 1973, 118, Anm.77).

¹⁰⁵⁸ Veröff. in Müntz 1879, 181-287, Ikonen auf S. 200-206; zur Datierung des Inventars ebd., S. 135 (Ikonographie: 4 Christus, 6 Maria, 17 Heilige, 3 andere).

¹⁰⁵⁹ Von den in der deutschen Version Plancks 1489 insgesamt 12 erwähnten Bildern gehören zwei Drittel zu den alten, auf Holztafeln gemalten Bildern (Ausnahme: das Grubenschmelzemail von S. Maria in Porticu), bei den restlichen vier Bildern handelt es sich um Fresken.

¹⁰⁶⁰ Das heutige Bild von SS. Celseo e Giuliano in Banchi, wahrscheinlich die Kopie eines älteren Bildes, und S. Maria degli Angeli.

¹⁰⁶¹ S. Lorenzo in Lucina und S. Maria in Via.

¹⁰⁶² S. Maria del Sole gegenüber dem Kapitol.

¹⁰⁶³ S. Maria sopra Minerva.

¹⁰⁶⁴ S. Maria in Porticu bzw. S. Paolo fm.

begründen.¹⁰⁶⁵ Einerseits wird häufig das Alter des Bildes und seiner Verehrung in den Führern betont, andererseits gibt es bei den Fresken häufig auch starke Übermalungen aus späteren Zeiten, bei dem Bild von S. Maria della Consolazione scheint das wundertätige Fresko aus dem 14. Jahrhundert von Antoniazio Romano vollständig übermalt oder sogar ersetzt worden zu sein.

Im Durchschnitt sind die Bilder eher kleinformatig. Die kleinsten mit 26x20 cm sind die Ikone von S. Maria delle Grazie a Porta Angelica und das berühmte Emailbild aus S. Maria in Porticu, danach folgt das auf Schiefer gemalte Bild in S. Maria in Via (32x25 cm). Bei 18 Bildern bewegt sich die Breite zwischen 40 und 45 cm; nur bei sechs Bildern überschreitet die Breite die Marke von einem Meter¹⁰⁶⁶; vier Bilder sind höher als 2 Meter.¹⁰⁶⁷ Die größten Bilder sind die meist in den Anfang des 8. Jahrhunderts datierte Ikone in S. Maria in Trastevere (200x133cm) und die Prozessionsfahne von Benozzo Gozzoli in S. Maria sopra Minerva (254x130cm). In diesem Fall wurde eine zunächst für Prozessionen geschaffene Fahne als wundertätig verehrt und damit fest über einem Altar angebracht. Normalerweise befanden sich die Bilder in einer Kirche. Wurde ein Fresko, das sich im öffentlichen Raum befand, Gegenstand einer besonderen Verehrung, übertrug man es in eine Kirche. In mehreren Fällen gab das Fresko den Ort für den neuen Kirchenbau vor¹⁰⁶⁸, wobei es sich mehrmals im 15. Jahrhundert zunächst um eine kleine Kapelle handelte, die um das Bild herum gebaut wurde. Diese wurde im Lauf der Zeit durch einen größeren Kirchenbau ersetzt und das Bild auf einen neuen Altar übertragen.¹⁰⁶⁹ Einerseits wurden die Bilder so unter die Aufsicht der Kirche gestellt und der Tumult von der Straße beseitigt.¹⁰⁷⁰ Andererseits war die Erhebung „zur Ehre der Altäre“ sicher wie für die Reliquien eines Heiligen eine Auszeichnung.

Ein berühmtes Bild bildet allerdings eine Ausnahme: Die *Imago Pontis*, die sich an der Ecke Via dei Coronari, Vicolo Domizio

¹⁰⁶⁵ Warnke 1968, 62.

¹⁰⁶⁶ S. Lucia della Tinta, S. Maria degli Angeli, S. Maria di Loreto, S. Maria sopra Minerva, S. Maria ai Monti und S. Maria in Trastevere.

¹⁰⁶⁷ S. Maria degli Angeli, S. Maria di Loreto, S. Maria sopra Minerva, S. Maria in Trastevere.

¹⁰⁶⁸ Zum Beispiel S. Maria ai Monti, S. Maria della Pace.

¹⁰⁶⁹ Vgl. S. Maria della Consolazione und S. Maria dell'Orto. Nur S. Maria del Buon Aiuto ist bis heute in diesem Zustand geblieben.

¹⁰⁷⁰ Wie zum Beispiel in den 1578 gedruckten Statuten der Erzbruderschaft SS. Trinita dei Pellegrini zu lesen ist, die zu Beginn die Geschichte des Bildes erzählen: „si fece il concorso tanto grande, che i superiori giudicarono non esser bene che ella si lasciasse in quel luogo, massimamente per esser posta su la strada publica, ove le devote persone si fermavano a far Oratione“ (S.7; vgl. zum Beispiel das Exemplar ASR, Ospedale Trinità, B. 521).

befindet, erhielt von Antonio da Sangallo d. J. um 1523 eine neue Ädikula und wurde nicht in eine Kirche übertragen.¹⁰⁷¹

Innerhalb des Kirchenraumes befinden sich die Bilder im Untersuchungszeitraum in fast allen Fällen über einem Altar, das heißt sie sind in das Altarretabel integriert, das sich hinter der Mensa erhebt. Eine Ausnahme ist S. Maria Nuova, wo das Bild aufgrund der liturgischen Disposition der Kirche in der Apsiswand in größerer Höhe angebracht ist: Der Hauptaltar ist über der Confessio zum Volk hin ausgerichtet.

Bei den Altären kann es sich um einen freistehenden Hauptaltar handeln, oder auch um einen Seitenaltar, über dem sich das Bild in einem Rahmen, einer Nische in der Wand oder einem Ädikularetabel befindet.

Die Untersuchung der Inszenierungen von römischen Mariengnadenbildern hat gezeigt, daß die zeitgenössische Kunst sie mit den Mitteln der jeweils aktuellen künstlerischen Formen inszeniert. Die Altarretabel, in die die Gnadenbilder eingelassen werden, schließen an die Formen der Altäre für nicht als wundertätig verehrte Bilder an.

Zwei wichtige Objekte haben die römische Entwicklung beeinflusst. Sie entstanden in einem Abstand von ca. 100 Jahren: 1473 der Hochaltar in S. Maria del Popolo und 1578 der Altar in der Cappella Gregoriana im Petersdom. Mit Andrea Bregno (S. Maria del Popolo) und Giacomo della Porta (Petersdom, Cappella Gregoriana) treten hier zwei Künstler hervor, die in Rom die führende Werkstatt ihrer Zeit unterhielten. Die Auftraggeber sind für S. Maria del Popolo Kardinal Rodrigo Borgia und im Petersdom Papst Gregor XIII.

Ein Vorläufer der Entwicklung der 1580er Jahre ist der 1563 entstandene Altar in S. Maria in Aracoeli, der auch in seinen architektonischen Formen eine Besonderheit darstellt. Er wurde 15 Jahre vor dem wichtigen Altar der Cappella Gregoriana vom gleichen Künstler entworfen: Giacomo della Porta, welcher der Protagonist der nächsten zwei Jahrzehnte war mit insgesamt sieben Altären für wundertätige Bilder – wenn man von den erhaltenen oder bekannten Altären ausgeht.

Die Retabel des 15. Jahrhunderts bestehen aus weißem Marmor, das Motiv des Triumphbogens und die Ornamente nahmen mit dem Vokabular der Renaissance die Antike zum Vorbild. Die Altäre können freistehend und das Bild darin verschließbar sein, was ihnen den Charakter eines Gehäuses verleiht. Das entspricht dem mittelalterlichen Aufbewahrungsort in den Bildziborien, von denen das letzte vielleicht Anfang des 15. Jahrhunderts für die Madonna del Popolo geschaffen wurde. In dieser Kirche entstand 1473 mit dem neuen Hauptaltar von Andrea Bregno ein Vorbild, das durch seine

¹⁰⁷¹ Pietrangeli 1968, 26-29.

Nachahmungen (S. Maria della Pace, S. Agostino ?) die römische Entwicklung am Ende des 15. Jahrhunderts beeinflusst hat.

Am Beginn des 16. Jahrhunderts verwendete man, um das alte Bild einzufassen, die zeitgenössischen „modernen“ Formen der Malerei (Grotesken), die nach dem Tridentinum, als die Kirche eine dem „loco sacro“ angemessene, religiöse Ikonographie verlangte, häufig beseitigt wurden. Die Rahmung des Bildes ist meist weniger aufwendig und beschränkt sich wie in S. Marcello auf einen Wandtabernakel aus Marmor oder auch eine Stuckrahmung (Petersdom, Madonna di Giotto). Weniger aufwendige Rahmungen gibt es auch am Ende des 15. Jahrhunderts (Madonna del Tabernacolo im Petersdom) oder in den 1580er Jahren (Decollato), sind in dieser Zeit aber eher die Ausnahme. Diese Art der Rahmung hat keine architektonische Verbindung zum darunter befindlichen Altar; umgeben wurden die Bilder von Fresken: zunächst Grotesken, später meist Heilige oder Szenen aus dem Marienleben.

Erst in der Zeit nach dem Tridentinum entstanden wieder große Altäre. Nach dem Vorbild des Altars für die Madonna del Soccorso im Petersdom setzte sich in den 1580er Jahren der Ädikula-Altar durch. Das bedeutet auch, daß die Inszenierung des Gedenkbildes sich der eines „normalen“ Bildes annähert. Im Petersdom verwendet Giacomo della Porta den gleichen Altarretabel-Entwurf unterschiedslos für große Altarbilder oder die kleinere wundertätige Bilder. Die Besonderheit des Bildes wird im Rahmen eher zurückgenommen, was die Bilder unterscheidet, ist ihre Größe: das kleine wundertätige Bild wird in den großen Ohrenrahmen der Ädikula eingesetzt. Der Zwischenraum ist mit Marmorintarsien oder einer Holzkonstruktion gefüllt, es ist auch ein von Engeln geöffneter, an einem Baldachin befestigter Vorhang überliefert (Colonna, Venanzio). In einigen Fällen scheint das Bild nicht verschließbar gewesen zu sein (z. B. Petersdom, Cappella Gregoriana; S. Maria della Consolazione).¹⁰⁷²

Im Altarretabel befinden sich in der Nähe des wundertätigen Bildes meist Engel: als vollplastische Ganzfiguren, die auf das Bild hinweisen oder eine Krone über das Bild halten; als geflügelte Engelköpfe, die das Bild umgeben wie die bronzenen Köpfe in der Cappella Gregoriana im Petersdom, die sich andernorts auch über oder unter dem Bild befinden können und meist aus weißem Marmor sind. Inhaltlich veranschaulichen die Engel die Präsenz des Göttlichen und gehören mit Wolken und Lichtstrahlen zu dessen Manifestation. Das Motiv der Krone tritt nicht nur in der Krönung des Bildes auf. Sehr häufig befindet sich über dem Altar mit dem wundertätigen Bild eine

¹⁰⁷² Vgl. Kapitel zur Verschließbarkeit der Bilder.

Darstellung der Krönung Mariens. Sie weist auf die Macht der Fürsprache Mariens hin, die von ihrem Sohn (bzw. der Dreifaltigkeit) zur Königin des Himmels gekrönt wurde. Indirekt ist hier auch ein Hinweis auf die „Macht“ und den „Verdienst“ des Bildes enthalten, dessen Prototyp Maria ist.¹⁰⁷³

Bildtabernakel sind aus dem untersuchten Zeitraum in Rom nicht erhalten oder überliefert; erst aus dem 17. Jahrhundert stammen die Bildtabernakel in S. Crisogono und S. Silvestro al Quirinale.

Jedes Bild hat seine eigene „Biographie“, bei der sich verschiedene Aspekte überschneiden können.¹⁰⁷⁴ In manchen Fällen treffen Bild und „Biographie“ auch erst spät zusammen, wie zum Beispiel in S. Maria delle Grazie, wo erst ein Geschichtsschreiber des 17. Jahrhunderts schon bekannte Schriftquellen mit dem Bild „zusammenführt“.¹⁰⁷⁵ In anderen Fällen wurde vermutlich eine in der Kirche vorhandene Inschrift, die eine bekannte Persönlichkeit erwähnt, mit der „Geschichte“ des Bildes verknüpft, wie in den Fällen von S. Maria in Cosmedin oder S. Maria in Trivio.¹⁰⁷⁶

In Freskenzyklen wird die Geschichte des Bildes selten thematisiert, eine Ausnahme aus der Zeit um 1100 ist die Legende der Madonna von S. Sisto, deren Geschichte in S. Gregorio Nazianzeno dargestellt wurde, wahrscheinlich weil die Nonnen von S. Maria in Campo Marzio im Besitz von zwei Repliken dieser Advokata-Darstellung waren.¹⁰⁷⁷ Aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts sind drei weitere Beispiele bekannt, die allerdings entweder nicht ausgeführt wurden (S. Sisto) oder nicht erhalten sind (die Decke in S. Bernardo, die Ausmalung in S. Maria in Portico).¹⁰⁷⁸

Wie die „Biographie“ eines Bildes hat auch jede Inszenierung ihre Eigenheiten, wobei die Inszenierungen am Beginn des untersuchten Zeitraums sich als für die Analyse interessanter herausstellten. Als sich in den 1580er Jahren der Ädikulaaltar durchsetzt, ähneln sich die Altäre sehr stark (Il Gesù, S. Maria

¹⁰⁷³ Vgl. die Formulierung des Tridentinischen Dekrets über die Anrufung, die Verehrung und die Reliquien der Heiligen und über die heiligen Bilder vom 3. Dezember 1563: „honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae repraesentant“ (DS 1823).

¹⁰⁷⁴ Vgl. den Abschnitt zur Verehrung des Bildes von S. Maria del Popolo.

¹⁰⁷⁵ Odoardo Ceccarelli (erste Nachrichten um 1620, gestorben 1668) veröffentlicht 1647 die Geschichte des Bildes, die unter anderem die Überlieferung zur heiligen Maria von Ägypten, in deren Bekehrungsgeschichte ein Marienbild in Jerusalem eine Rolle spielt (vgl. die Sophronius von Jerusalem zugeschriebene Vita S. Mariae Aegyptiae; PG 87,3, sp. 3714-3715), mit dem Bild verbindet.

¹⁰⁷⁶ Wobei die tatsächliche Verbindung eines Vorgängerbildes mit dieser Persönlichkeit nicht ausgeschlossen ist, allerdings ist sie auch nicht nachweisbar.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Belting 1990, 355-358 und Abb. 187.

¹⁰⁷⁸ Vgl. die Angaben im Katalog.

della Consolazione, S. Maria dell'Orto, S. Maria ai Monti) – Altäre, die im übrigen wie gesagt fast alle vom gleichen Architekten, Giacomo della Porta, entworfen wurden. Sie erforderten deshalb auch nicht eine so eingehende Analyse.

Die genauere Analyse der Inszenierungen führte zu mehreren neuen Ergebnissen: Die Bedeutung der Ornamente am Altar in S. Maria del Popolo wurde entschlüsselt, zum ersten Mal wurden der Wandtabernakel in S. Marcello und der Hochaltar in S. Maria in Aracoeli analysiert und einem Künstler zugeschrieben. Für die Inszenierung des Freskos von Giotto im Petersdom wurden die bekannten Quellen ausgewertet und die Inszenierung mit den „Albumblättern“ von Vasari in Verbindung gebracht. Das Fresko wurde „gerettet“, weil es von Giotto stammte, gleichzeitig veranlaßten aber Auftraggeber und Künstler auch die Inszenierung des Bildes von S. Maria del Pianto, ein Bild, das aufgrund eines Wunders – es begann zu weinen und daraufhin weitere Wunder zu wirken – in eine Kirche übertragen wurde. Die Quellen zum ersten (erhaltenen) Ädikulaaltar für ein wundertätiges Bild in der Cappella Gregoriana wurden gesammelt und die in ihnen enthaltenen Beschreibungen im Hinblick auf die Inszenierung analysiert, außerdem wurden mit Hilfe einer im Archiv der Fabbrica des Petersdoms gefundenen Quelle dessen spätere Veränderungen beschrieben. Bei der Inszenierung des Bildes und im Kapellenprogramm der Altemps-Kapelle in S. Maria in Trastevere spielt der eucharistische Aspekt, der hier zum ersten Mal beschrieben wurde, eine wesentliche Rolle.

Der Ansatz, aus der Sicht des Kunsthistorikers die Inszenierung von Gnadenbildern zu untersuchen, erwies sich als fruchtbar. Die Untersuchung könnte zeitlich und räumlich ausgeweitet werden. Bis in das 20. Jahrhundert hinein wurden in Rom Gnadenbilder neu inszeniert. Ein Vergleich mit anderen italienischen Städten oder Regionen könnte sich als interessant erweisen.

V Abkürzungsverzeichnis

ACL	Archivio della Concezione di S. Lorenzo in Damaso
ACO	Archivio della Congregazione dell'Oratorio di Roma alla Chiesa Nuova
ACSP	Archivio del capitolo di S. Pietro
ADC	Arciconfraternità della Dottrina Cristiana
AFSP	Archivio della fabbrica di S. Pietro
AGOP	Archivum generale Ordinis Praedicatorum
AKL	Allgemeines Künstlerlexikon
ARSI	Archivum Romanum Societas Iesu
ASA	Agostiniani in S. Agostino
ASC	Archivio Storico Capitolino
ASMO	Archivio S. Maria dell'Orto
ASR	Archivio di Stato Roma
ASV	Archivio Segreto Vaticano
ASVR	Archivio Storico del Vicariato di Roma
BA	Biblioteca Angelica
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BNCR	Biblioteca nazionale centrale di Roma
BStB	Bayerische Staatsbibliothek
CO	Congregazione dell'Oratorio
CCSL	Corpus Christianorum Scriptorum Latinae
Congr. Visita	Congregazione della Visita Apostolica
CSGD	Confraternità di S. Giovanni Decollato
DBI	Dizionario Biografico degli Italiani
DS	Denzinger/Schönmetzer
ICCD	Istituto centrale per il catalogo e la documentazione
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche
OSS	Ospedale SS. Salvatore
PCCN	Pia Casa dei Catechumeni e Neofiti
RAC	Reallexikon für Antike und Christentum
RCA	Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft
RIS	Rerum Italicorum Scriptorum
Sec. Brev., Indulg. Perpetuae	Segreteria dei Brevi, Indulgentiae Perpetuae
Sec. Brev., R	Segreteria dei Brevi, Registra Brevium
SSG	Stiftsbibliothek St. Gallen

VI Literaturverzeichnis

1 Handschriftliche Quellen

- AFSP, Arm. 2, A, 71: Zahlungen für Künstler aus dem Jahr 1585; darin: fol. 567 eine Liste der Zahlungen vom 8. bis 21. Februar 1578
- AFSP, Arm. 17, E, 23: Zahlungen für Künstler aus dem Jahr 1647, darin fol. 493r Misura e stima der Arbeiten am Altar der Cappella Gregoriana
- AFSP, Arm. 25, C, 79: Misure delle lavorazioni für das Jahr 1578
- AFSP, Arm. 26, A, 175, fol. 49r: Zahlungen für das Jahr 1605
- AFSP, Arm. 26, A, 183, fol. 25v: Zahlungen für die Arbeiten zwischen dem 11. und 27. Januar 1607
- AFSP, Arm. 27, C, 396, fol. 148: Zahlungen an Ridolfo Pamfilj für den Goldrahmen des Bildes der Cappella Gregoriana aus dem Jahr 1717
- ARCHIV S. MARCELLO: Liber instrumentorum A
- ARCHIV S. MARCELLO: Campione universale (Memorie)
- ARSI, Chiesa del Gesù, busta I, Nr. 191: Sepoltura di Casa Grassi
- ARSI, Chiesa del Gesù, busta I, Nr. 66-69: Verträge und Zahlungen für die Cappella della Madonna della Strada, 1584-1589
- ASC, Camera capitolina, Credenzzone I, Bd. 22: Registro di Decreti di Consigli Magistrati e Cittadini Romani [Sitzungsprotokolle des kleinen Rats], 1558-1566
- ASC, Camera capitolina, Credenzzone I, Bd. 37: Registro di Decreti di Consigli Magistrati e Cittadini Romani [Sitzungsprotokolle des kleinen Rats], 1558-1566
- ASMO, Statuten der Bruderschaft S. Maria dell'Orto von 1563, Abschrift ohne Inventarnummer
- ASMO, Vol. 693: Volume dei lavori all'altar maggiore, 1700
- ASMO, Vol. 899: Libro di Entrata e Uscita, 1557
- ASR, CSGD, busta 6,12: Giornale, 1580-1582
- ASR, CSGD, busta 6,13: Giornale, 1582-1585
- ASR, Notai Capitolini, Notaio Giovan Battista de Amadeis, Bd. 38, fol. 197r-198r: concessione der Kapelle in S. Marcello an Kardinal Grifoni vom 2. November 1562
- ASR, Notai Tribunale AC, Bd. 521, fol. 125r-129r: Testament von Kardinal Alessandro Riario vom 9. Juli 1585, Notar Franciscus Bacolettus
- ASR, Ospedale Consolazione, Busta 3: Decreti congregat., 1581-1593
- ASR, Ospedale Consolazione, Busta 38: Istrumenti, 1581-1600
- ASR, Ospedale Consolazione, Busta 1242: Libro mastro, 1584-1590

- ASR, Statuti 169/1: Statuten der Confraternitas Misericordiae in S. Giovanni Decollato (1883)
- ASR, Statuti 376/2: Compendio Privilegi Confraternitatis Misericordiae in S. Giovanni Decollato (1560)
- ASR, Tesoreria Segreta, Camerale I, voll. 1305-1310
- ASV, Misc. Arm. VII.2: Visitationes diversarum ecclesiarum Urbis antiquae, 1564-1566
- ASV, Misc. Arm. VII.3: Decreta Sanctissimi d.ni n.ri Clementis Papae octavi, facta in Visitatione ecclesiarum Urbis VII iunii MDLXXXII, 1592-1596
- ASV, Congr. Visita Ap., vol. 2: Acta Sacrae Visitationis Apostolicae S.D.N. Urbani VIII. Pars prima continet ecclesias patriarcales, collegiatas et parochiales tam seculares, quam regulares (1624-1630)
- ASV, Congr. Visita Ap., vol. 6: Acta Sacrae Visitationis Apostolicae S.D.N. Alexandri Divina Providentia PP. VII. Secunda pars (1662-1667)
- ASV, Sec. Brev., Reg., vol. 95: Papst Gregor XIII. (1581)
- ASV, Sec. Brev., Indulg. Perpetuae, vol. 16: Papst Gregor XIII. (1581)
- ASVR, ADC, palchetto 165, vol. 541, fasc. 27, fol. 118v (Anfang 18. Jahrhundert geschrieben)
- ASVR, ADC, palchetto 165, vol. 539, B IV 8 1: Statuten der Bruderschaft S. Maria del Pianto
- ASVR, ADC, palchetto 165, vol. 151 (Rückseite des ersten Blattes vor fol. 1): Aufzeichnung vor der Übertragung des Bildes 1608
- ASVR, Capitolo di S. Maria in Trastevere, palchetto 249-269, Nr. 34: Acta et decreta capituli S. Mariae TransTyberim ab anno 1583 usque ad annum 1599
- ASVR, Capitolo di S. Maria in Trastevere, palchetto 249-269, Nr. 429/1: Appunti storici
- ASVR, Capitolo di S. Maria in Trastevere, palchetto 249-269, Nr. 429/2: Vertenze e convenzione col Capitolo circa gli obblighi e le varie funzioni della Confraternità
- ASVR, PCCN 76: Istrumenti (Francesco Silla), 1580
- ASVR, PCCN 77: Istrumenti (Francesco Silla), 1581-1583
- ASVR, PCCN 78: Istrumenti (Francesco Silla), 1584-1585
- ASVR, PCCN 171: Libro delle Memorie della chiesa, 1578-1592
- ASVR, PCCN 303: Libro mastro, 1586-1614
- BAV, ACSP, Armadio 19, Madonne coronate, Bd. 27: Raffaele SINDONE, Elenco storico e cronologico delle miracolose Immagini di Maria Vergine coronate con Corone d'oro dal R.mo Capitolo di S. Pietro in Vaticano, 1756
- BAV, ACSP, G 5: Tiberius ALFARANO, Varia de rebus basilicae vaticanae [1582]
- BAV, Barb.lat. 2161: Pompeo UGONIO, Ad regiones Urbis, reliquias et stationes spectantia, eiusdem notae variae (um 1580)

- BAV, Capponiani 66: Breve compendio del principio, aumento, e stato in cui al presente ritrovasi la casa de Cathecumeni di Roma [...] fatto nell'anno 1693
- BAV, Ottob.lat. 2408, fol. 6-25: Visita der Kirche S. Maria della Consolazione im Jahr 1718
- BAV, Pantheon II-12: Kopien der Visitationsberichte aus dem ASV (1718)
- BAV, Reg.lat. 2100: CASSIANI, Niccolò, Di tanti Imagini della Mad.a S.ma quali si conservano...in Roma, sei ...siano dipente da S. Luca, nach 1596
- BAV, Urb.lat. 1048: Avvisi al Duca di Urbino, 1580
- BAV, Urb.lat. 1049: Avvisi al Duca di Urbino, 1581
- BAV, Vat.lat. 6139: Briefsammlung Kardinal Sirleto
- BAV, Vat.lat. 7192, fol. 251r-251v: Gedicht „In Aram Gregorianam“
- BAV, Vat.lat. 8735: Matteo CATALANI, Historia dell'erectione della Chiesa di S. Maria degli Angeli in Roma nelle Terme Diocletiane cavata dagli scritti originali di Antonio Duca [...], Anfang 17. Jahrhundert
- BAV, Vat.lat. 9832, fol. 191r-202r: Diverse cose cavate da diversi autori dal Sig. Canonico Ramoino per la Basilica di Sta. Maria in Trastevere
- BAV, Vat.lat. 11885: G.A. BRUTIUS, Chiese di canonici e regolari et altre del Clero Romano (um 1660)
- BAV, Vat.lat. 11905: Benedetto MELLINI, Dell'Antichità di Roma, 1650-1667
- BAV, Vat.lat. 11911: Francesco DEL SODO, Compendio delle chiese con le loro foundatione, consecratione e titoli de Cardinali delle parochie co'il battesimo e senza, dell'Hospitali, reliquie et indulgentie e di tutti li luoghi pii di Roma novamente posto in luce (um 1600)
- Bibliotheca Alessandrina, Cod. 150: Sebastiano TORELLO, De vita et translat. Corp. S. Gregorii Nazianzeni; darin fol. 36r-39r: Descrizione della Cappella Gregoriana nella basilica Vaticana (Ende 16. Jh)
- Bibliotheca Casanatense, Cod. B.IV.10 (MS 609): von Giacomo Romano abgeschriebenener Text der Beschreibung der Cappella Gregoriana von Ascanio VALENTINO (gedruckt 1583)
- Bibliotheca Vallicellana, MS I.59, fol. 59r: Visita Apostolica der Kirche S. Lorenzo in Damaso im Jahr 1592

2 Gedruckte Quellen

- ALBERICI, J., Compendio delle grandezze dell'illustre e devotissima chiesa di S. Maria del Popolo di Roma, Rom 1600
- ALBERTI, Leon Battista, Zehn Bücher über die Baukunst (Übersetzung und Anmerkungen Max Theuer), Wien und Leipzig 1912 (Neudr. Darmstadt 1991)
- ALFARANO, Tiberio, De Basilicae Vaticanae Antiquissima et Nuova Structura, 1590, Hg. Michele Cerrati, Rom 1914
- ALVARI, Gasparo, Roma in ogni stato, 2 Bde., Rom 1664
- ASTOLFI, Felice, Historia universale delle imagini miracolose della Gran Madre di Dio riverite in tutte le parti del Mondo: et delle cose meravigliose operate da Dio Signor Nostro in gratia di lei, & a favore de' divoti suoi, Venedig 1624
- AUGUSTINUS, Enarrationes in Psalmos CI-CL, in: CORPUS CHRISTIANORUM, Series latina, Bd. 40, Turnholt 1956
- BAGLIONE, Giovanni, Le vite de' pittori scultori et architetti, Rom 1642, Hg. 1995
- BAROCCHI, Paola, Trattati d'arte del Cinquecento, 3 Bde., Bari 1960-1962
- BERTOLOTI, Antonio, Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche tratte dagli archivi romani, Bologna 1885 (Repr. Bologna 1968)
- BERTOLOTI, Antonio, Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII. Studi e ricerche negli archivi romani, 2 Bde., Mailand 1881 (Repr. Bologna 1969)
- BIONDO, Flavio, Roma Trionfante, Venedig 1544
- BOMBELLI, Pietro, Raccolta delle immagini della beatissima Vergine ornate della corona d'oro dal r.mo capitolo di S. Pietro, con una breve ed esatta notizia di ciascuna immagine, Rom 1792
- BONUCCI, Antonio Maria, Sentimenti di cristiana pietà [...], Bd. 3: Dedicati alla Gran Vergine e Madre di Dio, che si adora nella chiesa del Giesù di Roma, sotto il Titolo della Madonna della Strada, Rom 1708
- BORGHINI, Raffaello, Il riposo (1584), Nachdruck Hildesheim 1969
- BORROMEO, Carolus, Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesasticae, Hg. Carlo Castigliani und Carlo Marcora, Mailand 1952
- BREWYN, William, A XVth century guide-book to the principal churches of Rome, compiled c. 1470 by William Brewyn, Hg. C. E. Woodruff, London 1933
- BRICCOLANI, Vincenzo, Descrizione della Sacrosancta Basilica Vaticana, Rom 1816³
- BULLARIUM FRANCISCANUM, N.S. Bd. 3 (Sixtus IV.), Quaracchi 1949
- BULLARIUM ROMANUM, Bd. 7 (Pius IV. - Pius V.), Turin 1862
- BURCKARDUS, Joannes, Liber Notarum, Hg. Enrico Celani, 2 Bde., Città di Castello 1906-1910 (RIS 32.1-2)
- CALVIN, Johannes, Kurze Abhandlung vom Heiligen Abendmahl unseres Herrn Jesus Christus, Hg. Eberhard Busch, in: Calvin. Studienausgabe, Bd. 1.2, Neukirchen-Vluyn 1994, 442-493

- CANCELLIERI, Francesco Girolamo, De secretariis Basilicae Vaticanae veteris et novae libri II, 4 Bde., Rom 1786
- CANENSI, Michele, De vita et pontificatu Pauli II, Hg. G. Zippel, Città di Castello 1904-1911 (R.I.S. 3.16)
- CAPGRAVE, John, Ye solace of pilgrims. Una guida di Roma per i pellegrini del Quattrocento (Übersetzt von Daniela Giosuè), Rom 1995
- CAPITOLI, STATUTI ET ORDINATIONI della venerabile Compagnia del Santissimo Rosario fondata nella Chiesa di Santa Maria della Minerva di Roma, dell'ordine de Predicatori, l'anno 1481, Rom 1585
- CARDINALIUM S.R.E. IMAGINES EX CALCOGRAFIA REV. CAMERAE APOSTOLICAE, Bd. 4 (Zusammenstellung von Drucken in der BAV o.J.)
- CASIMIRO, Romano, Memorie storiche della chiesa e convento di Aracoeli, Rom 1736 (Neudruck Rom 1845)
- CATECHISMUS ROMANUS ex decreto Concilii Tridentini ad Parochos [mit deutscher Übersetzung], Regensburg 1902
- CIACONIUS, Alphonsus, Vitae et res gestae pontificum romanorum et S.R.E. cardinalium, 4 Bde., Rom 1677
- CIAPPI, Marcantonio, Compendio delle heroiche et gloriose attioni, et santa vita di Papa Gregorio XIII, Rom 1596
- CODEX ESCURIALENSIS. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Ghirlandaios, Hg. H. Egger, Wien 1906
- COLLECTIONIS Bullarum, Brevium aliorumque Diplomatum Sacrosanctae Basilicae Vaticanae, 3 Bde., Rom 1750-1752
- COMPENDIO DELLI PRIVILEGII, essentioni et indulgenze, concesse dalla Santità di N.Sign. Sisto Papa Quinto all'Archihospitale di Santa Maria in Porticu, delle Gratie, et Consolatione di Roma, Rom 1586 (Ausgabe von 1727 zum Beispiel in ASR, Ospedale Consolazione, Busta 769)
- CONTI, Sigismondo dei, Le storie de'suoi tempi dal 1475 al 1510, 2 Bde., Hg. Rom 1883
- COSE MERAVIGLIOSE, Rom 1561, Valerio Dorico
- COSE MERAVIGLIOSE, Rom 1575
- COSE MERAVIGLIOSE, Venedig 1544, Gulielmo da Fantaneto
- CRESCIMBENI, Giovanni Maria, L'istoria della basilica diaconale, collegiata, e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma, Rom 1715
- CRESCIMBENI, Giovanni Maria, Notizie istoriche della sacra immagine della beatissima Vergine...di S. Maria in Cosmedin di Roma..., Rom 1722
- CRONICA del venerabil Monasterio di Santa Maria in Campo Marzio di Roma (Fra Giacinto de Nobili), vor 1650, veröff. in: Martinelli 1653, 188-201
- CRONICA del venerabile Monisterio di Santa Maria in Campo Marzio di Roma (Fra Giacinto de Nobili), vor 1650, Hg. Äbtissin Olimpia Orsini, Rom 1750 (2. Ausgabe mit an einigen Stellen verändertem Text)
- DEL RICCIO, Agostino, Istoria delle Pietre, 1597, Hg. Paola Barocchi, Florenz 1979 [Florenz, Cod. 230 Riccardiana, fol. 1-114r]

- DENZINGER, Heinrich, Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, Hg. P. Hünermann, 37. Auflage, Freiburg i.Br., Basel, Rom, Wien 1991
- DE ROSSI, Filippo, Ritratto di Roma moderna, Rom 1645
- DE VASCHO, Antonio, Diario della Città di Roma (1480-1492), Hg. Giuseppe Chiesa, Città di Castello 1911 (R.I.S. 23.3)
- DIONIGIO, Filippo Lorenzo, Sacrarum Vaticanae Basilicae Cryptarum Monumenta, Rom 1828_ (1773)
- DUPÉRAC, Etienne, Roma prima di Sisto V: la pianta di Roma di Du Pérac-Lafréry del 1577 (Exemplar des British Museum 23805.8), Hg. Francesco Ehrle, Rom 1908
- EMPOLI, Lorenzo, Bullarium Ordinis Eremitarum S. Augustini, Rom 1628
- EUSEBIUS von Caesarea, Vita Constantini, Hg. Friedhelm Winkelmann, Berlin 1975
- FAIRBAIRN, Linda, Italian Renaissance drawings from the collection of Sir John Soane's Museum, 2 Bde., London 1998
- FANUCCI, Camillo, Trattato di tutte l' opere pie dell'alma città di Roma, Rom 1601
- FONTI STORICO-SPIRITUALI dei Servi di Santa Maria, 2 Bde., Vicenza 1998 und 2002
- FORCELLA, Vincenzo, Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai nostri giorni, 14 Bde., Rom 1869-1884
- FRA MARIANO DA FIRENZE, Itinerarium Urbis Romae, Hg. Enrico Bulletti, Rom 1931 (Studi di antichità cristiana 2)
- FRANZINI, Cose meravigliose mit Zusätzen von Prospero Parisi, Rom 1600
- FRA SANTI, Le cose meravigliose dell'alma città di Roma..., Rom 1588
- FRIZOLIUS, Lorenzo, Sacellum Gregorianum, Rom 1582
- GELLIO, Aulo, Le notti attiche, Hg. Giorgio Bernardi-Perini, 2 Bde., Turin 1992
- GHERARDI, Giacomo, Diario Romano (1479-1484), Hg. Enrico Carusi, Città di Castello 1904 (R.I.S. 23.3)
- GRIMALDI, Giacomo, Descrizione della basilica antica di San Pietro in Vaticano (Cod. Barb.Lat.2733), Hg. R. Niggli, Vatikanstadt 1972
- GUMPPENBERG, Gulielmo, Marianischer Atlas von Anfang und Ursprung zweiffhundert wunderthaetiger Maria-Bilder, übersetzt von Maximilian Wartenberg, München 1673
- HARFF, Arnold von, Die Pilgerfahrt des Ritters Arnold von Harff, Hg. E. von Groote, Köln 1860
- HEITZ, Paul, Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts, Bd. 32: Holzsschnitte aus dem letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts in der kgl. graphischen Sammlung zu München, Strassburg 1912
- HEROLT, Johannes, Promptuarium de miraculis B. Mariae V. (1434), abgedruckt in: Discipulus redivivus..., Hg. Bonaventura Elers, 2 Bde., Augsburg 1728
- HÜLSEN, Christian, Le chiese di Roma nel medio evo, Hildesheim und New York 1975 (Florenz 1927)
- INDULGENTIAE, Rom 1472 (BAV Stamp. Ross. 1394)
- INDULGENTIAE, Rom 1509 (BAV Inc. Ross. 7627)
- INDULGENTIAE, Rom 1513 (BAV Barb.V.VIII.1)
- INFESSURA, Stefano, Diario della città di Roma, Hg. Oreste Tomasini, Rom 1890

- LANDUCCI, Ambrogio, Origine del Tempio dedicato in Roma alla Vergine Madre di Dio presso alla Porta Flaminia, detto hoggi del Popolo, Rom 1646
- LELIO, Fortunio, Pompa et Apparato fatto in Roma nel giorno della Traslatione del Corpo di San Gregorio Nazianzeno da Santa Maria in Campo Marzio nella Cappella Gregoriana, Venedig 1585
- LEOPOLD VON WIEN, „Philippi Liber de terra sancta“ in der deutschen Übersetzung des Augustiner Lesemeisters Leupold, vom Jahre 1377, Hg. J. Haupt in: Österreichische Vierteljahresschrift für katholische Theologie 10 (1871), 511-540 (Indulgentiae auf S. 519-526)
- LETAROUILLY, Paul-Marie, Édifices de Rome moderne, Textbd., 3 Tafelbde., Lüttich 1850-1868 (Nachdruck London 1982)
- MARCOTTI, Giuseppe, Il Giubileo dell'anno 1450, seconda una relazione di Giovanni Rucellai, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria 4 (1881), 563-580
- MARTIN, Gregory, Roma sancta 1581, Hg. Gorge Bruner Parks, Rom 1969
- MARTINELLI, Fioravante, Primo Trofeo della SS. Croce eretto in Roma nella Via Lata, Rom 1655
- MARTINELLI, Fioravante, Roma ornata dall'Architettura, Pittura e Scoltura (Biblioteca Casanatense MS 4984), veröff. in: D'Onofrio, Cesare, Roma nel Seicento, Florenz 1969
- MIRABILIA ROMAE, Rom 1475, Hg. Richard Ewald, Berlin 1903
- MONTAIGNE, Michel de, Giornale del viaggio (1580-1581), 3 Bde., Florenz 1959
- MORETTI, Pietro, De S. Callisto P.P. et M. eiusque Basilica S. M. trans tyberim, Rom 1752
- MORETTI, Pietro, Notitia Cardinalium Titularium insignis Basilicae S. Mariae trans tyberim, Rom 1752, 39-40 zu Altemps
- MUFFEL, Nikolaus, Descrizione della città di Roma nel 1452 (dt.-it.), Hg. Gerhard Wiedmann, Bologna 1999
- MÜLLER, Jacobus, Kirchengeschmuck (Ornatus ecclesiasticus). Das ist: Kurtzer Begriff der fürnembsten Dingen, damit ein jede recht und wol zugerichtete Kirchen, geziert und auffgebutzt seyn solle, München 1590
- MÜNTZ, Eugène, Les arts à la cour des Papes Innocent VIII, Alexandre VI et Pie III, Paris 1898
- MÜNTZ, Eugène, Nuovi Documenti, in: Archivio storico dell'arte 4 (1891), 456-470
- MÜNTZ, Eugène, Les arts à la cour des papes pendant le XVème et le XVIème siècle. Recueil des documents inédits, Bd.2, Paris 1879
- PALEOTTI, Gabriele, Discorso intorno alle imagini sacre e profane, Hg. Paola Barocchi, Bari 1961 (Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma Bd. 2)
- PALLADIO, Andrea, Descrittione de le chiese, stationi, indulgenti e reliquie di corpi santi che sono in la città di Roma, Rom 1554 (Faksimile in: MURRAY, Peter, Five early Architectural Guides to Rome and Florence, Farnborough 1972); Hg. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Einleitung Lionello Puppi, Vicenza 2000 (Testi e Fonti per la storia dell'Architettura 3)

- Hg. Eunice D. Howe, englische Übersetzung, Binghamton, N.Y. 1991 (Medieval & Renaissance Text and Studies 72)
- PALLADIO, Andrea, *Descrittione de le chiese, stationi, indulgenti e reliquie di corpi santi che sono in la città di Roma*, Rom 1563
- PANCIROLI, Ottavio, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*, Rom 1600
- PANCIROLI, Ottavio, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*, Rom 1625
- PANVINIO, Onofrio, *Le sette chiese principali di Roma*, Übers. M.A. Lanfranchi, Rom 1570
- PARTHEY, Gustav, *Mirabiliae Romae e codicibus Vaticanis emendata*, Berlin 1869
- PENNOTTO, Gabriele, *Generalis totius sacri Ordinis Clericorum Canoniorum Historia tripartita*, Rom 1624
- PIAZZA, Carlo Bartolomeo, *Eusevologio Romano*, Rom 1699
- PIAZZA, Carlo Bartolomeo, *La gerarchia cardinalizia*, Rom 1703
- PICCOLOMINI, Enea Silvio, *Papa Pio II, I Commentarii*, Hg. Luigi Totaro, Mailand 1984
- PIFFERI, Francesco, *Manifestazione e primi prodigi della Madonna de' Monti. Memorie tratte da un inedito manoscritto del 1583*, Hg. Nicola Pittori, Orvieto 1858 (Das Manuskript befand sich im Besitz von Kardinal Sirlito und ist heute verschollen.)
- PLANCK, Stephan, *Mirabilia Romae 1489. Ein römisches Pilgerbuch in deutscher Sprache*, Hg. Christian Hülsen, Berlin 1925
- PLANCK, Stephan, *Mirabilia Romae*, Rom 1489 (lat.)
- PLATINA, Bartolomeo (1421-1481), *De vitis Pontificum Romanorum (Platynae historici liber de vita Christi ac omnium pontificum)*, Hg. Giacinto Gaida, Mailand [1913-1932] (R.I.S. Bd. 3.1)
- PONTANI, Gaspare, *Diario Romano (1481-1492)*, Hg. Diomedede Toni, Città di Castello 1907-1908 (R.I.S. 3.2)
- PROKOP, *Der Gotenkrieg (Übersetzung D. Coste)*, Darmstadt 1981
- RABUS, Jakob, *Rom. Eine Münchner Pilgerfahrt im Jubeljahr 1575*, Hg. Karl Schotenloher, München 1925
- RITRATTO DI ROMA MODERNA, [Pompilio Totti], Rom 1638
- RUCCELLAI, Giovanni, siehe MARCOTTI 1881
- SATZUNGEN DER GESELLSCHAFT JESU (Text B), in: Ignatius von Loyola. *Gründungstexte der Gesellschaft Jesu*, Würzburg 1998, 628-827 (Ignatius von Loyola, Deutsche Werkausgabe, Bd. 2)
- SCHREIBER, W.L., *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur metal au Xve siècle, Bd. 2, Leipzig 1926
- SERLIO, Sebastiano, *The five books of architecture. An unabridged reprint of the English edition of 1611*, New York 1982
- SINDONE, Raffaele, *Altarium et Reliquiarum sacrosanctae Basilicae Vaticanae [...] Descriptio Historica*, Rom 1744
- STATUTI DELLA VENERABILE ARCHICONFRATERNITÀ DELLA SANTISSIMA TRINITÀ DE'PELLEGRINI, & Convalescenti, nuovamente riformati, e stampati, Rom 1578
- THEINER, Augustinus, *Monumenta historica Hungariae*, Bd. 2, Rom 1860
- TITI, Filippo, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Rom 1763
- TORRIGIO, Francesco Maria, *Fedele guida della sacre grotte vaticane, cavata da una preziosa edizione del secolo XVII, per cura del sac. Dionisio Casassayas*, Rom 1867 [Rom 1635¹]

- TORRIGIO, Francesco Maria, Historia della veneranda immagine di Maria Vergine posta nella chiesa del monastero delle RR. monache di San Sisto e Domenico, Rom 1641
- TOSI, F., Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali di Roma nei secoli XV e XVI, Bd.3, Rom 1856
- TOTTI, Pompilio, Ritratto di Roma Moderna, Rom 1638
- TRETER, Thomas, Theatrum virtutum Divi Stanislai Hosii, Rom 1588, Faksimile Hg. Krakau 1998 (Collectio Antiquitus Litteraria 20)
- UGONIO, Pompeo, Historia delle stationi di Roma che si celebrano la Quadragesima, Rom 1588
- VALENTINI, R. und G. ZUCCHETTI (Hg.), Codice topografico della città di Roma, Band 1-4, Rom 1940-1953 (Fonti per la storia d'Italia 81, 88, 90-91)
- VALENTINO, Ascanio, Sacelli Gregoriani descriptio, Florenz 1583
- VASARI, Giorgio, Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti, Hg. Paola Barocchi, Florenz 1962-1997
- VITTORELLI, Andrea, Gloriose Memorie della Beatissima Vergine Madre di Dio, Rom 1616
- WICKHAM LEGG, J. (Hg.), The second recension of the Quignon breviary (1537), 2 Bde., London 1908 und 1912 (Henry Bradshaw Society 35 und 42)
- ZAHN, Alberto de, Notizie artistiche tratte dall'Archivio Segreto Vaticano, in: *Archivio storico italiano* 3.6 (1867), 166-194

3 Literatur

- ADINOLFI, Pasquale, Roma nell'età di mezzo, 2 Bde., Rom 1881
- ALEANDRI BARLETTA, Edvige, Aspetti della Riforma cattolica e del concilio di Trento, Mostra documentaria, Rom 1964 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Archivio di Stato Roma, 55)
- ALIBERTI GAUDIOSO, F. M. und E. GAUDIOSO (Hg.), Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo, Rom 1981
- ALTHEIM, Franz, Der unbesiegte Gott. Heidentum und Christentum, Hamburg 1957
- AMAYDEN, Teodoro, La storia delle famiglie romane, Nachdruck Bologna 1967
- AMATO, Pietro, De vera effigie Mariae. Antiche Icone Romane, Rom 1988 (Ausstellungskatalog Rom, S. Maria Maggiore)
- AMMANNATO, Cinzia, L'iconografia lauretana nella cultura figurativa del tardo Cinquecento Romano, in: Sisto V. Roma e il Lazio, Hg. Marcello Fagiolo und Maria Luisa Madonna, Bd. 1, Rom 1992, 761-772 (6. Corso internazionale di alta cultura, Oktober 1989)
- ANDALARO, Maria, La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere, in: *Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte*, N.S. 19/20 (1972-73), 139-215

- ANDALARO, Maria, L'antica immagine della chiesa di S. Maria in Portico, in: Giornata di studi su Santa Galla, Atti del convegno Rom 26. Mai 1990, Rom 1991, 79-88
- ANGELINI, Alessandro, I Marrini e gli inizi di Michele Angelo senese, in: *Prospettiva* 91-92 (1998), 127-138
- ANTINORI, Aloisio, La cantoria con organo di Alessandro VI e la „Cappella del S. Pietro in bronzo“, in: L'architettura della basilica di San Pietro. Storia e costruzione (Atti del convegno internazionale di studi, Rom 1995), Hg. Gianfranco Spagnesi (Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura 25-30, 1995-1997)
- ARMELLINI, Mariano, Le chiese di Roma, 2 Bde., Rom 1942
- AUREA ROMA. Dalla città pagana alla città cristiana, Hg. Serena Ensoli und Eugenio La Rocca, Rom 2000 (Ausstellungskatalog Rom 22.12.2000-20.4.2001)
- AURIGEMMA, M. Giulia, Osservazioni sulla cappella dell'Immacolata Concezione in S. Pietro, in: Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento, Hg. Fabio Benzi, Rom 2000, 458-474 (Atti del convegno internazionale di studi)
- BABELON, Ernest, Monnaies de la république romaine, Bd.2, Paris 1886
- BANDMANN, Günter, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1978⁶
- BARBIERI, Costanza, „Invisibilia per visibilia“: S. Filippo Neri, le immagini e la contemplazione, in: La Regola e la Fama, Mailand 1995, 64-79
- BARBIERI, Costanza, BARCHIESI, Sofia und Daniele FERRARA, S. Maria in Vallicella, Rom 1995
- BARBIERO, Giuseppe, Confraternite del S.mo Sacramento, in: Eucaristia, Isola del Liri 1957, 935-942
- BARCLAY LOYD, Joan, The medieval church of S. Maria in Portico in Rome, in: *Römische Quartalschrift* 76 (1981), 95-107
- BARROERO, Liliana, S. Maria dell'Orto, Rom 1976 (Chiese ill. 130 und N.S. 6)
- BAUMAN, Lisa Passaglia, Power and Image, Diss. Evanston, Illinois 1990
- BAUMANN, F., Marienverehrung, in: Jesuitenlexikon, Bd. 2, 1962, 1168-1170
- BEDON, Anna, s.v. Della Porta, Giacomo in: DBI, Bd. 37, Rom 1989, 160-170
- BELLINI, Federico, La costruzione della cappella Gregoriana in S. Pietro, di Giacomo della Porta: Cronologia, Protagonisti e significato iconologico, in: *Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura* N.S. 34/35 (1999-2002), 333-346
- BELLOSI, Luciano, Il maestro del Sancta Sanctorum, in: Scritti in onore di Giuliano Briganti, Hg. Marco Bona Castelletti, Mailand 1990, 21-36
- BELTING, Hans, Bild und Kult, München 1990

- BELTRAMI, Luca, La Roma di Gregorio XIII negli avvisi alla corte sabauda, Mailand 1917
- BENASSI, Vincenzo, Odir J. DIAS, Faustino M. FAUSTINI, I Servi di Maria. Breve storia dell'Ordine, Rom 1984
- BENEDETTI, Sandro, S. Maria di Loreto, Rom 1968 (Chiese ill. 100)
- BENEDETTI, Sandro, Giacomo del Duca e l'architettura del Cinquecento, Rom 1973
- BENOCCI, Carla, Progetti e lavori seicenteschi per la chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini in Roma, in: *Ricerche di Storia dell'arte* 26 (1985), 106-112
- BENTIVOGLIO, Enzo und Simonetta VALTIERI, S. Maria del Popolo a Roma, Rom 1976
- BENZI, Fabio, Sisto IV Renovator Urbis. Architettura a Roma 1471-1484, Rom 1990
- BERENSON, Bernard, I disegni dei pittori fiorentini, 3 Bde., Mailand 1961
- BERNARDI SALVETTI, Caterina, S. Maria degli Angeli alle Terme e Antonio lo Duca, Città di Castello 1965
- BERTELLI, Carlo, Di un cardinale dell'impero e di un canonico polacco in S. Maria in Trastevere, in: *Paragone Arte* 28.327 (1977), 89-107
- BERTELLI, Carlo, Icone di Roma, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn)*, Bd. 1, Berlin 1967, 100-106
- BERTELLI, Carlo, L'immagine del „Monasterium Templi“ dopo il restauro, in: *Archivum Fratrum Praedicatorum* 31 (1961), 82-111
- BERTELLI, Carlo, La Madonna del Pantheon, in: *Bollettino d'arte* 46 (1961), 24-32
- BERTELLI, Carlo, La Madonna di Santa Maria in Trastevere. Storia - Iconografia - Stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo, Rom 1961
- BERTELLI, Carlo, Le icone nelle chiese dell'Occidente, in: *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, Mailand 1990, 95-101 (Ausstellungskatalog Ravenna 1990)
- BERTELLI, Carlo, Pittura italiana durante l'iconoclasmo: le icone, in: *Arte Cristiana* N.S. 76 (1988), 48-54
- BEVIGNANI, A., Le rappresentazioni sacre per l'ottavario dei morti in Roma, Rom 1912
- BILDKATALOG DER SKULPTUREN DES VATIKANISCHEN MUSEUMS, Bd.2: Museo Pio-Clementino. Cortile Ottagono, Hg. Bernard Andreae, Berlin-New York 1998
- BLANCH, Josep, Arxiepiscopologi...de Tarragona, Bd. 2, Tarragona 1985

- BLOMFIELD, R., *Architectural Drawing and Draughtsmen*, London 1912
- BONADONNA RUSSO, Maria Teresa, *La Madonna della Vallicella*, in: *L'Urbe* 2 (1987), 26-38
- BÖSEL, Richard, *Jesuitenarchitektur in Italien (1540-1773)*. Teil 1: *Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz*, 2 Bde., Wien 1985 (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom 1. Abteilung: Abhandlungen, 7. Band)
- BOSI, Mario, *S. Maria in Campo Marzio*, Rom 1961 (Chiese ill. 61)
- BOUCHER, Bruce, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven 1991
- BRANCHESI, Pacifico M., *OSM, Terziari e gruppi laici dei Servi dalla fine del sec. XVI al 1645*, in: *Studi storici dell'ordine dei Servi di Maria* 28 (1978), 304-344
- BRANCIA DI APRICENA, Marianna, *Il complesso dell'Aracoeli sul colle capitolino (IX-XIX secolo)*, Rom 2000
- BRANCIA DI APRICENA, Marianna, *Il convento di Santa Maria dell'Aracoeli e il suo ruolo pubblico nel Comune di Roma*, in: *Antonianum* 71 (1996), 79-103
- BRANCIA DI APRICENA, Marianna, *La committenza edilizia di Paolo III Farnese sul Campidoglio*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 32 (1997/98), 409-478 [gedruckt 2002]
- BRAUN, Joseph, *Altarretabel* in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1, Stuttgart 1937, 529-564
- BRAUN, Joseph, *Das christliche Altargerät*, München 1932
- BRAUN, Joseph, *Der christliche Altar*, München 1924
- BRAUN, Joseph, *Die liturgische Gewandung*, Freiburg i. Br. 1907
- BRAUN, Joseph, *Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit*, Freiburg i. Br. 1924²
- BRAUN, Joseph, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg i. Br. 1940
- BRECCIA FRATADOCCHI, Margherita M., *S. Agostino a Roma. Arte, Storia, Documenti*, Rom 1979
- BRENTANO, Carroll W., *The church of S. Maria della Consolazione in Rome*, Diss. Berkeley 1967, Ann Arbor/Michigan 1970
- BRENTANO, Carroll, s.v. *Della Porta, Giovanni Battista*, in: *DBI*, Bd. 37 (1989), 183-188
- BRESCIANI, Antonio, *Memorie intorno alla Madonna della Strada*, Prato 1889
- BRÜCKNER, Wolfgang, und Moritz WOELK, *Gnadenbild*, in: *LThK*, Bd. 4, Freiburg i. Br. 1995, 790-792
- BRUMMER, H., *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970
- BRUSCHI, Arnaldo, *Bramante architetto*, Bari 1969

- BRUSCHI, Arnaldo, Palladio architetto a Roma e la sua attività per l'ospedale di Santo Spirito in Sassia, in: Studi in onore di Renato Cevese, Verona 2000, 61-81
- BUCCILLI, Germano, L'aggiornamento riguardante reliquie ed indulgenze in alcune edizioni romane di Libri Indulgentiarum a stampa del secolo XV, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 70 (1990), 328-347
- BUCHOWIECKI, Walther, Handbuch der Kirchen Roms, 3 Bde., Wien 1967-1984
- BURCKHARDT, Jacob, Die Kultur der Renaissance in Italien, Hg. Walter Rehm, Stuttgart 1960
- BUSCAROLI, Rezio, Melozzo da Forli nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella bibliografia, Rom 1938
- CAGGIANO, Egidio, Mariano da Firenze, in: Enciclopedia Cattolica, Bd. 8, Vatikanstadt 1952, 150
- CAGLIOTI, Francesco, Paolo Romano, Mino da Fiesole e il tabernacolo di S. Lorenzo in Damaso, in: *Prospettiva* 53-56 (1988-89), 245-255
- CAGLIOTI, Francesco, Sui primi tempi Romani d'Andrea Bregno: un progetto per il Cardinale Camerlengo Alvise Trevisan e un San Michele Arcangelo per il Cardinale Juan de Carvajal, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 41 (1997), 213-253
- CAGLIOTI, Francesco, La statua di S. Pietro, in: La Basilica di San Pietro in Vaticano, Hg. Antonio Pinelli, Modena 2000, 761-768 (Mirabilia Italiae 8)
- CALLISEN, S. A., Renaissance Sculpture of Rome with special Reference to Andrea Bregno, Diss. Harvard 1936
- CAPERNA, Maurizio, San Carlo Borromeo, cardinale di Santa Prassede, e il rinnovamento della sua chiesa titolare a Roma, in: *Palladio* 12 (1993), 43-58
- CARBONELL, Marià, Roderic de Borja, client i promotor d'obres de Art, in: MENOTTI 1992, 387-487
- CARLO BORROMEO e l'Opera della „Grande Riforma“. Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento, Hg. Franco Buzzi und Danilo Zardin, Mailand 1997
- CARTA, Marina und Laura RUSSO, S. Maria in Aracoeli, Rom 1988 (Chiese ill. N.S. 22)
- CASSIANI, Maria Alessandra, L'ospedale di Santo Spirito in Sassia: cultura francescana e devozione nel ciclo pittorico della corsia sistina, in: Sisto IV. Le arti a Roma nel Primo Rinascimento, Hg. Fabio Benzi, Rom 2000, 167-173 (Atti del convegno internazionale di studi, Roma 23.-25.10. 1997)
- CASSIDY, Brendan, Orcagna's Tabernacle in Florence: Design and Function, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55 (1992), 199-203

- CAVALLARO, Anna, Antoniazio Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento, Udine 1992
- CAVALLARO, Anna, Antoniazio Romano e le confraternite del Quattrocento a Roma, in: *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 5 (1984), 335-365
- CAVALLARO, Anna, Devozione religiosa e cultura dell'antico nella Roma di Sisto IV, in: *Le arti a Roma da Sisto IV a Giulio II*, Hg. Anna Cavallaro, Rom 1985, 57-75
- CAVALLARO, Anna, Il rinnovato culto delle icone nella Roma del Quattrocento, in: *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi (1261-1453)*, Hg. A. Jacobini und M. della Valle, Rom 1999, 285-295
- CAVALLARO, Anna, Introduzione alle cappelle maggiori, in: *IL QUATTROCENTO a Roma e nel Lazio* 1981, 75-83
- CAVAZZI, Luigi, La Diaconia di S. Maria in Via Lata, Rom 1908
- CECCELLI, Carlo, S. Maria in Trastevere, Rom [1933] (Chiese ill. 31-32)
- CECCELLI, Carlo, I Margani, i Capocci, i Sanguigni, i Mellini, Rom 1946 (Le grandi famiglie romane, Bd. 4)
- CECCELLI, Carlo, S. Maria del Sole e i Mitrei del Campidoglio, in: *Studi e Documenti su Roma sacra*, Bd. 1, Rom 1938, 129-176
- CELLENO, Romano und Piero CIULLI, S. Maria dell'Orto, in: *Ricerche di storia dell'arte* 31 (1987), 54-56
- CELLINI, Pico, Un'architettura del Bregno: L'altare maggiore di S. Maria del Popolo, in: *Il Quattrocento a Roma e nel Lazio* 1981, 99-109
- CHRZANOWSKI, Tadeusz, Dzialalnosc artystyczna Tomasza Tretera, Warschau 1984 (Die künstlerische Aktivität des Thomas Treter, italienische Zusammenfassung auf den Seiten 249-256)
- CIERI VIA, Claudia, L'antico fra storia e allegoria. Da Leon Battista Alberti ad Andrea Mantegna, 1984/85 (Rom, La Sapienza 1984/85)
- CLAUSSEN, Peter Cornelius, Il tipo romano del ciborio con reliquie: questioni aperte sulla genesi e la funzione, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 59 (2000), 229-249
- CLAUSSEN, Peter Cornelius, Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters, Wiesbaden 1987
- COLONNA, Flavia, Il ciborio della corsia sistina, l'organo e il ciborio della chiesa di Santo Spirito in Sassia. Nota storico-cronologica, in: *Studi in onore di Renato Cevese*, Verona 2000, 83-91
- CORPUS OF FLORENTINE PAINTING, Section I, Bd. 1: The origins of Florentine painting 1100-1270, Hg. Miklós Boskovits, Florenz 1993

- CORRIE, Rebecca W., Coppo di Marcovaldo's Madonna del bordone and the meaning of the bare-legged Christ child in Siena and the east, in: *Gesta* 35.1 (1996), 43-75
- CORRIE, Rebecca W., The political meaning of Coppo di Marcovaldo's Madonna an child in Siena, in: *Gesta* 29.1 (1990), 61-75
- COURTRIGHT, Nicola, The papacy and the art of reform in sixteenth-century Rome. Gregory XIII's tower of the winds in the Vatican, Cambridge 2003
- D'AMELIA, M., Uno strano caso di violenza nobiliare. L'assassinio di Flaminia Margani nella Roma del Cinquecento, in: *Dimensioni e problemi della ricerca storica* 2 (1993), 177-208
- D'ONOFRIO, Cesare, Roma val bene un'abiura. Storie romane tra Cristina di Svezia, Piazza del Popolo e l'Accademia d'Arcadia, Rom 1976
- DA RIESE, Fernando, S. Maria della Consolazione, Rom 1968 (Chiese ill. 98)
- DACOS, Nicole, Ghirlandaio et l'antique, in: *Bulletin de l'institut historique belge de Rome* 34 (1962), 419-455
- DACOS, Nicole, La decouverte de la domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, Leiden 1969 (Studies of the Warburg Institute 31)
- DAVIDSON, Bernice, Early Drawings by Perino del Vaga, in: *Master Drawings* 1.3 (1963), 3-16 [Teil 1] und 1.4 (1963), 19-26 [Teil 2]
- DE ANGELIS, Stefano und Gaetano Failla, Roma: S. Maria in Via, in: *Ricerche di Storia dell'Arte* 35 (1988), 84-85
- DE BLAAUW, Sible, Cultus et Decor: Liturgia e architettura nella Roma tardo-antica e medievale, 2 Bde., Vatikanstadt 1994 (Studi e Testi 355-356)
- DE BLAAUW, Sible, Das Hochaltarretabel in Rom bis zum frühen 16. Jahrhundert: Das Altarbild als Kategorie der liturgischen Anlage, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 55 (1996), 83-110
- DE CAVI, Sabina, S. Maria dell'Orto in Trastevere (1699-1727). Nuovi documenti, precisazioni e aggiunte, in: *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento. Arciconfraternite, chiese, artisti*, Bd. 1, Rom 1999, 97-140 (Studi sul Settecento Romano 15)
- DEGENHART, Bernhard und Annegrit SCHMITT, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil 1, Band 2, Berlin 1968
- DE MARIA, Sandro, Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romano, Rom 1988 (Bibliotheca Archaeologica 7)
- DER KLEINE PAULY, Lexikon der Antike auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft unter Mitwirkung zahlreicher

- Fachgelehrter, bearbeitet und hg. von Konrad Ziegler und Walther Sontheimer, 5 Bde., Stuttgart 1964-1975
- DE ROO, Peter, Material for a history of Pope Alexander VI, his relatives and his time, Brügge 1924
- DE ROSA, Giuseppe, SJ, L'Eucaristia al concilio di Trento. L'Eucaristia come „sacramento“ e come „sacrificio“, in: *La Civiltà Cattolica* 153.2 (2002), 534-546
- DE TOLNAY, Charles, Michelangelo, Bd. 4: The tomb of Julius II, Princeton 1970 [1954¹]
- DEJONGHE, Maurice, Orbis Marianus I, Les madonnes couronnées de Rome, Paris 1968
- DEJONGHE, Maurice, Roma Santuario Mariano, Bologna 1969
- D'ELIA, Pasquale, La prima diffusione nel mondo dell'immagine di Maria „Salus populi romani“, in: *Fede e arte* 2 (1954), 301-311
- DENGEL, Philipp, Palast und Basilika San Marco, Rom 1913
- DENKER NESSELRATH, Christiane, Die Säulenordnungen bei Bramante, Worms 1990 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana Bd. 4)
- DI CASTRO, Alberto, Rivestimenti e tarsie marmoree a Roma tra il Cinquecento e il Seicento, in: *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, i documenti, le opere*, Hg. Valentino Martinelli, Rom 1994, 9-155
- DI SIVO, Michele, Il fondo della Confraternità di S. Giovanni decollato nell'Archivio di Stato di Roma (1497-1870). Inventario, in: *Rivista storica del Lazio* 12 (2000), 181-225
- DIE MITTELALTERLICHEN GRABMÄLER in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert, Bd. 1, Rom 1981 (Publikationen des Österreichischen Kulturinstitutes in Rom, Abt.2: Quellen 5)
- DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI (DBI), Hg. Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom 1960ff
- DOBSCHÜTZ, Ernst von, Christusbilder, Untersuchungen zur christlichen Legende, Leipzig 1899 (Texte und Untersuchungen, N.F., Bd. 3)
- DOMASZEWSKI, Alfred von, Die Fahnen im römischen Heere, in: *Domaszewski, Alfred von, Aufsätze zur römischen Heeresgeschichte*, Darmstadt 1972, 1-80 (zuerst 1885)
- DUCHESNE, Louis, Notes sur la topographie de Rome au moyen age, in: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome* 10 (1890), 225-250
- DUNKELMAN, Martha Levine, A new look at Donatello's Saint Peter Tabernacle, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6.118 (1991), 1-15
- DUNLOP, Anne, Pinturicchio and the pilgrims: devotion and the past at Santa Maria del Popolo, in: *Papers of the British School at Rome* 71 (2003), 259-285

- ECHINGER-MAURACH, Claudia, Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal, 2 Bde., Hildesheim 1991 (Diss. Braunschweig 1984)
- EICHE, S., Towards a study of the „famiglia“ of the Sforza Court at Pesaro, in: *Renaissance and Reformation* 9 (1985), 79-103
- EINEM, Herbert von, Karl V. und Tizian, Köln 1960
- ENCICLOPEDIA CATTOLICA, 12 Bde., Hg. Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, Vatikanstadt 1949-1954
- ESCOBAR, Mario, Le chiese sconosciute di Roma, Rom 1988
- ESPOSITO, Anna, Apparati e suggestioni nelle „feste e devotioni“ delle confraternite romane, in: *Archivio della società romana di storia patria* 106 (1983), 311-322
- ESPOSITO ALIANO, Anna, Le confraternite e gli ospedali di S. Maria in Portico, S. Maria delle Grazie e S. Maria della Consolazione a Roma (secc. XV-XVI), in: *Ricerche di storia sociale e religiosa* N.S. 17-18 (1980), 145-172
- EVERS, Susanne, Monumentale Stuckfiguren in römischen Dekorationssystemen des Cinquecento, Diss. Würzburg 1994, Frankfurt am Main 1996 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 251)
- FABIAN, Barbara, Santa Maria del Popolo, il coro bramantesco e gli affreschi del Pinturicchio nella cappella maggiore, in: *Restauri d'arte e Giubileo. Gli interventi a Roma e nel Lazio nel piano per il Grande Giubileo del 2000*, Hg. Angela Negro, Neapel 2001, 33-38
- FAIETTI, Marzia und Arnold NESSELRATH, „Bizar più che reverso di medaglia“. Un codex avec grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini, in: *Revue de l'art* 107 (1995), 44-88
- FAIRBAIRN, Linda, Italian Renaissance drawings from the collection of Sir John Soane's Museum, 2 Bde., London 1998
- FALDI, Italo, Il Palazzo Farnese di Caprarola, Turin 1981
- FASOLO, Furio, La fabbrica cinquecentesca di S. Maria dell'Orto, Rom 1944
- FEA, Carlo, Promemoria ...per la venerabile chiesa di S. Maria della Pace, Rom 1809
- FEA, Carlo, Estratto delle ragioni che assistono la ven. chiesa di S. Maria della Pace, Rom 1834
- FERRARA, Daniele, S. Maria ai Monti, Katalog der Soprintendenza im Palazzo Venezia, 12/00256487
- FRASCARELLI, Dalma, Arte e Controriforma: l'altare maggiore nelle Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae di Carlo Borromeo, in: *I Cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati*, Bd. 1, Hg. Marco Gallo, Rom 2001, 24-37
- FREIBERG, Jack, The Lateran in 1600. Christian Concord in the Counter-Reformation Rome, Cambridge 1995

- FREIBERG, Jack, The Lateran Patronage of Gregory XIII and the Holy Year 1575, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54 (1991), 66-87
- FREY, Dagobert, Zur Baugeschichte des St. Peter, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 1916, 22-136 (Beiheft 37)
- FRIEDEL, Helmut, Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 17 (1978), 89-123
- FROMMEL, Christoph Luitpold, Francesco del Borgo: Architekt Pius'II. und Pauls II., in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983), 107-154
- FROMMEL, Christoph Luitpold, Giulio II e il coro di Santa Maria del Popolo, in: *Bollettino d'arte* 85.112 (2000), 1-34
- FROMMEL, Christoph Luitpold, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien-München 1967/68 (Beiheft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte 11)
- GALASSI PALUZZI, Carlo, Architetti e decoratori nella chiesa del Gesù, in: *Architettura ed Arti decorative* 3 (1924) [Sonderdruck ohne Seitenangaben]
- GALASSI PALUZZI, Carlo, S. Pietro in Vaticano, 3 Bde., Rom 1963-1965 (Chiese ill. 76-78)
- GASPARRI, Carlo, Prosopa e personae. Maschere teatrali in marmo nella decorazione architettonica di età adrianea, in: *Studi Miscellanei* 30 (Studi in memoria di Lucia Guerrini), Hg. Maria Grazia Picozzi und Filippo Carinci, Rom 1996, 235-259
- GIAMMARINI, Gigliola, S. Giovanni Decollato, Katalog der Soprintendenza im Palazzo Venezia, 1990, Nr. 12/00257131-36
- GIGLI, Laura, Trastevere, 4. Teil, Rom 1987 (Guide Rionali, Rione XIII)
- GIGLI, Laura, San Marcello al Corso, Rom 1996 (Chiese ill. N.S. 29)
- GILL, Meredith Jane, A French Maecenas in the Roman Quattrocento: The Patronage of Cardinal Guillaume D'Estouteville (1439-1483), Diss. Princeton 1992
- GIUSTI, Anna Maria, Pietre dure. L'arte europea del mosaico negli arredi e nelle decorazioni dal 1500 al 1800, Turin 1992
- GNOLI, Raniero, Marmora Romana, Rom 1988
- GRASSI, Luigi, La Madonna all'Aracoeli e le traduzioni romane del suo tema iconografico, in: *Rivista di archeologia cristiana*, 18.1-2 (1941), 65-96
- GREGOROVIVUS, Ferdinand, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter vom V. bis zum XVI. Jahrhundert, Hg. Waldemar Kampf, München 1978
- GRISAR, Hartmann, Archeologia. Memorie sacre intorno alla Porta Ostiense in Roma, in: *Civiltà Cattolica* 18.6, 1244 (19. April 1902), 211-221

- GUERRINI, Paola, L'Epigrafia sistina come momento della „Restauratio Urbis“, in: Sisto IV (1471-1484). Un pontificato ed una città, Vatikanstadt 1988, 453-468
- GUGGENHEIM, M., Le cornici italiane, Mailand 1897
- GÜNTHER, Hubertus, Die Anfänge der modernen Dorica, in: L'emploi des ordres a la Renaissance, Paris 1992, 97-117 (De Architectura, Akten des Kolloquiums Tours 9.-14. Juni 1986)
- HAGER, Hellmut, Die Anfänge des italienischen Altarbildes, München 1962 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 17)
- HANKINS, James, Roma Caput Mundi. Humanismus im Rom der Hochrenaissance, in: Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste (1503-1534), Ostfildern-Ruit 1999, 298-305 (Ausstellungskatalog Bonn 1998/99)
- HARPRATH, Richard, Papst Paul III. als Alexander der Große: das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg, Berlin 1978 (Beiträge zur Kunstgeschichte 13)
- HEIDEMAN, Johanna E. L., The Cinquecento chapel decorations in S. Maria in Aracoeli in Rome, Amsterdam 1982
- HENNEBERG, Josephine von, An early work by Giacomo della Porta: The oratorio del Santissimo Crocifisso di San Marcello in Rome, in: *Art Bulletin* 52 (1970), 157-171
- HENZE; Clemens M., Das Gnadenbild von der immerwährenden Hilfe, Bonn 1933
- HENZE; Clemens M., Mater de Perpetuo Succursu, Bonn 1926
- HENZE; Clemens M., San Matteo in Merulana, in: Miscellanea Francesco Ehrle Bd.2, Rom 1924, 404-414 (Studi e Testi 38)
- HESS, Jakob, Contributi alla Storia della Chiesa Nuova, in: Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock, Bd.1, Rom 1967, 352-367
- HETHERINGTON, Paul, The Mosaics of Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970), 84-106
- HILL, George Francis, A corpus of italian medals of the Renaissance before Cellini, 2 Bde., London 1930
- HOFFMANN, Karl, Ursprung und Anfangstätigkeit des ersten päpstlichen Missionsinstituts. Ein Beitrag zur Geschichte der kath. Juden- und Mohammedanermision im sechzehnten Jahrhundert, Münster i.W. 1923 (Missionswissenschaftliche Abhandlungen und Texte 4)
- HORSTEMKE, Stefan A., Das Bild im Bild in der italienischen Malerei. Zur Darstellung religiöser Gemälde in der Renaissance, Glenicke 1996 (Diss. Münster 1996)
- HOWE, Eunice D., The miraculous Madonna in fifteenth-century roman painting, in: *Explorations in Renaissance Culture* 8-9 (1982/83), 1-21

- HOWE, Eunice D., Art and culture at the Sistine court. Platina's „Life of Sixtus IV“ and the frescoes of the Hospital of Santo Spirito, Vatikanstadt 2005 (Studi e Testi 422)
- HUECK, Irene, Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14 (1970), 115-144
- HÜLSEN, Christian, Le chiese di Roma nel medio evo, Hildesheim und New York 1975 (Florenz 1927¹)
- HURTUBISE, Pierre, O.M.I., Une procession a nulle autre pareille, in: *Archivum historiae pontificae* 39 (2001), 129-149
- I LONGHI. Una famiglia di architetti tra Manierismo e Barocco, Hg. Luciano Patetta, Mailand 1980 (Ausstellungskatalog Viaggiù, Museo Butti, Juni-September 1980; Rom, Accademia Nazionale di San Luca Oktober-November 1980)
- IL QUATTROCENTO A ROMA E NEL LAZIO. Umanesimo e primo rinascimento in S. Maria del Popolo, Rom 1981
- INCISA DELLA ROCCHETTA, Giovanni, Documenti editi e inediti sui quadri del Rubens nella Chiesa Nuova, in: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 35 (1963), 161-183
- ISERLOH, Erwin, Der Kampf um die Messe in den ersten Jahren der Auseinandersetzung mit Luther, Münster i.W. 1952 (Katholisches Leben und Kämpfen im Zeitalter der Glaubensspaltung 10)
- JEDIN, Hubert, Das Tridentinum und die bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica (1962), in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 74 (1963), 321-339
- JEDIN, Hubert, Geschichte des Konzils von Trient, 4 Bde., Freiburg 1950-1975
- JOBST, Christoph, Die Planungen Antonios da Sangallo des Jüngeren für die Kirche S. Maria di Loreto in Rom, Worms 1992 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana Bd. 6)
- JÜRGENS, Renate, Die Entwicklung des Barockaltars in Rom, Diss. Hamburg 1956
- KEMPFER, Jacqueline, Das Amt des Architetto del Popolo Romano. Die Geschichte einer Institution unter besonderer Berücksichtigung von Carlo Rainaldi, Frankfurt 1997 (Diss. Frankfurt 1994) (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte XV)
- KINNEY, Dale, S. Maria in Trastevere from its foundations to 1215, Phil. Diss. New York University 1975 (Ann Arbor 1978)
- KLOCKOW, Reinhard, Beutezüge im Zeichen des Kreuzes. Der venezianisch-päpstliche Überfall auf Smyrna im Herbst 1472, in: „Ja muz ich sunder riuwe sin“, Festschrift Karl Stackmann, Hg. Wolfgang Dinkelacker, Göttingen 1990, 36-50

- KOCH, Ludwig, Jesuitenlexikon, 2 Bde., Paderborn 1934
[Neudruck mit Berichtigungen und Ergänzungen Löwen-
Heverlee 1962]
- KÖNIG-NORDHOFF, Ursula, Ignatius von Loyola. Studien zur
Entwicklung einer neuen Heiligenikonographie im Rahmen
einer Kanonisationskampagne um 1600, Berlin 1982
- KOUDELKA, Wladimir, Le „Monasterium Tempuli“ e la fondation
domenicain de San Sisto, in : *Archivum Fratrum
Praedicatorum* 31 (1961), 5-61
- KRICK, Iris, Römische Altarbildmalerei nach dem Tridentinum bis
zum Pontifikat Clemens VIII. (1563-1605). Eine Analyse ihrer
Ikonographie und Funktion anhand ausgewählter Beispiele,
Tanusstein 2001 (Diss. Bonn 1995)
- KRUFT, H.-W. und M. MALMANGER, Der Triumphbogen Alfonsos
in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung, in:
Acta ad Archaeologicam et Artium Historiam Pertinentia 6
(1975), 213-305
- KÜHLENTHAL, Michael, Andrea Bregno in Rom, in: *Römisches
Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 32 (1997/98), 179-271
- KÜHLENTHAL, Michael, Zwei Grabmäler des frühen Quattrocento
in Rom: Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV.,
in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16 (1976), 17-56
- KUHN-FORTE, Brigitte, Handbuch der Kirchen Roms, Bd. 4, Wien
1997
- KUMMER, Stefan, Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration
im römischen Kirchenraum, Tübingen 1987 (Tübinger Studien
zur Archäologie und Kunstgeschichte, Hg. Ulrich Hausmann
und Klaus Schwager, Band 6)
- KUMMER, Stefan, „Doceant Episcopi“. Auswirkungen des
Tridentiner Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in:
Zeitschrift für Kunstgeschichte 56 (1993), 508-533
- KUMMER, Stefan, Antiker Buntmarmor als Dekorationselement
römischer Kirchen im 16. Jahrhundert, in: *Antike Spolien in
der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, Hg.
Joachim Poeschke, München 1996, 329-346
- LA BASILICA DI SAN PIETRO IN VATICANO, Hg. Antonio Pinelli,
Modena 2000, 4 Bde. (Mirabilia Italiae 8)
- LA BELLA, Carlo, Il tabernacolo di Innocenzo VIII a Santa Maria
della Pace. Note per la ricostruzione, in: *Roma moderna e
contemporanea* 6 (1998), 177-194
- LANCIANI, Rodolfo, Storia degli scavi di Roma, 7 Bde., Rom 1989-
2002
- LASCHKE, Birgit, Fra Giovanni Angelo da Montorsoli, Berlin 1993
- LAUER, Philippe, Le palais du Lateran, Paris 1911
- LAVAGNINO, Emilio, La Madonna dell'Aracoeli e il suo restauro, in:
Bolletino d'arte, N.S. 31 (1937/38), 529-540
- LAVAGNINO, Emilio, Altari barocchi in Roma, Rom 1959
- LAVIN, Irving, Bernini and the unity of the visual arts, Oxford 1980

- LERZA, Gian Luigi, L'architettura di Martino Longhi il Vecchio, Rom 2002
- LEWINE, Milton, The Roman Church Interior 1527-1580, Diss. Columbia University, New York 1960
- LIEBENWEIN, Wolfgang, Die „Privatisierung“ des Wunders. Piero de' Medici in SS. Annunziata und San Miniato, in: Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416-1469). Kunst im Dienst der Mediceer, Hg. Andreas Beyer und Bruce Boucher, Berlin 1993, 251-290 (Artefact 6)
- LOHNINGER, Joseph, S. Maria dell'Anima, die deutsche Nationalkirche in Rom. Bau- und kunstgeschichtliche Mitteilungen aus dem Archiv der Anima, Rom 1909
- LOLLINI, Fabrizio, La Cappella di Bessarione ai Santi Apostoli: una riconsiderazione, in: *Arte cristiana* 79 (1991), 7-22
- LOMBARDI, Ferruccio, Roma. Le chiese scomparse, Rom 1996
- L'ORANGE, Hans Peter, Der spätantike Bilderschmuck des Konstantinsbogens, Berlin 1939 (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte Bd. 10)
- MADDALO, Silvia, Collezionismo antiquario e studio dell'antico nella bottega di Andrea Bregno, in: *Arte - Documento. Rivista di storia e tutela dei Beni Culturali* 3 (1989), 100-109
- MALMSTROM, Ronald E., S. Maria in Aracoeli at Rome, Phil. Diss. New York 1973 (Ann Arbor 1982)
- MANIELLO, Sabina, Pasquale Cati: un documento relativo al Martirio di S. Lorenzo, in: *Alma Roma* 39.2 (1998), 83-108
- MARCUCCI, Laura, Francesco da Volterra. Un protagonista dell'architettura post-tridentina, Rom 1991 (Storia Architettura Saggi 8, Hg. Sandro Benedetti)
- MARIENLEXIKON, 6 Bde., Hg. Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1988-1994
- MARONI LUMBROSO, Matizia und Antonio MARTINI, Le confraternite romane nelle loro chiese, Rom 1963
- MARTIN LUTHER UND DIE REFORMATION IN DEUTSCHLAND, (Ausstellungskatalog Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 1983), Frankfurt am Main 1983
- MARTINI, Antonio, Arti, mestieri e fede nella Roma dei Papi, Bologna 1965
- MASETTI-ZANNINI, Gian Lodovico, La Madonna dei Monti. Tradizione religiose romane del Cinquecento, in: *L'Urbe* 6 (1973), 11-21
- MASSARI, Stefania, Incisori mantovani del '500 (Ausstellungskatalog Rom 1980 - 1981), Rom 1980
- MATTHIAE, Guglielmo (mit bibliograph. Ergänzungen von Daniela Gallavotti Cavallero), S. Maria degli Angeli, Rom 1982 (Chiese ill. N.S. 13, 1992²)
- MATTHIAE, Guglielmo, Pittura romana del medioevo, Aggiornamento scientifico e bibliografia di Maria Andalaro, 2 Bde., Rom 1987-1988

- MAURER, Golo, Michelangelo – Die Architekturzeichnungen. Entwurfsprozeß und Planungspraxis, München 2004
- MENOTTI, Mario, Els Borja, Hg. M. Batllori, Valencia 1992 (1917¹)
- MERINO, Abelardo, El Cardenal Mendoza, Barcelona 1942
- MIEDEMA, Nine Robijntje, Die „Mirabilia Romae“, Tübingen 1996
- MILLET, Olivier, Les Églises réformée, in: Histoire du christianisme des origines à nos jours, Bd. 8: Le temps des confessions (1530-1620), Paris 1992, 55-118
- MINA, Gianna A., Coppo di Marcovaldo's Madonna del Bordone: political statement or profession of faith?, in: Art, politics and civic religion in central Italy 1261-1352, Hg. Joanna Cannon and Beth Williamson, Cambridge 2000, 237-293
- MONTENOVESI, Ottaviano, S. Maria dei Monti, in: *Capitolium* 27.7/8 (1952), 167-174
- MONTENOVESI, Ottorino, Roma agli inizi del secolo XV e il monastero di S. Maria Nova al Foro, in: *Rivista storica benedettina* 17.69/70 (1926), 240-347
- MONTENOVESI, Ottorino, Pergamene dell'Arciospedale di S. Maria della Consolazione, in: *Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi*, serie 2, 9 (1942), 25-45
- MONTEVECCHI, Benedetta, S. Agostino, Rom 1985 (Chiese ill. N.S. 17)
- MOREL, Philippe, Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance, Paris 1997
- MOROLLI, Gabriele, Santa Cecilia in Trastevere, in: *Restauri a Roma: Santa Cecilia, Villa Doria Pamphili, Sant'Eusebio*, Rom 1988, 13-65
- MORONI, Gaetano, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni, Bd. 41, Venedig 1846
- MORTARI, Luisa, Francesco Salviati, Rom 1992
- MORTARI, Luisa, Gli affreschi di Francesco Salviati nella chiesa romana di San Marcello, in: *Paragone* 401.3 (1983), 100-106
- MOSCHINI, Vittorio, S. Giovanni Decollato, Rom o.J. (Chiese ill. 26)
- MOSKOWITZ, Anita Fiderer, Nicola Pisano's Arca di San Domenico and its legacy, Pennsylvania 1994 (Monographs on the fine arts 50)
- MÜNTZ, Les arts à la cour des Papes pendant le XV.e et XVI.e siècle, Bd. 1 (Martin V. bis Pius II. 1417-1464), Paris 1878
- NEGRI ARNOLDI, Francesco, La scultura del Quattrocento, Turin 1994 (Storia dell'arte in Italia, Bd. 4)
- NEUBURGER, Susanne, Zur Apsis der SS. Quattro Coronati in Rom, in: *Storia dell'arte* 58 (1986), 207-222
- NIGGL, Reto, Giacomo Grimaldi (1568-1623). Leben und Werk des römischen Archäologen und Historikers, Diss. München 1972
- NILGEN, Ursula, Maria Regina-ein politischer Kultbildtypus ?, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19 (1981), 1-33

- NOEHLES, Gisela, Antoniazio Romano. Studien zur Quattrocentomalerei in Rom, Diss. Münster 1973
- OLITSKY RUBINSTEIN, Ruth, Pius II's Piazza S. Pietro and St. Andrew's Head, in: Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower, Bd.1, London 1967, 22-33
- OLIVETTI, Simona, Il Ciborio della Sacra Lancia di Innocenzo VIII: un'impresa quattrocentesca dimenticata, in: *Storia dell'arte* 71 (1991), 7-24
- ORBAAN, Johannes, Der Abbruch Alt St. Peters 1605-1615, Berlin 1919 (Beiheft zum Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 39)
- ORNAMENTA ECCLESIAE. Kunst und Künstler der Romanik, Hg. Anton Legner (Ausstellungskatalog Köln 1985) Köln 1985
- OS, Henk W. van, The art of devotion in the late Middle Ages in Europe 1300-1500, London 1994 (Ausstellungskatalog Amsterdam, Rijksmuseum 1994-1995)
- OSTROW, Steven F., The Sistine Chapel at S. Maria Maggiore. Sixtus V and the art of the Counter Reformation, Diss. Princeton 1987
- OSTROW, Steven F., Art and spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore, Cambridge 1996
- OSTROW, Steven F., La cappella Gregoriana e le adiacenze, in: La Basilica di San Pietro in Vaticano, Hg. A. Pinelli, Bd. 4, Modena 2000, 666-667
- OSTROW, Steven F., Marble Revetment in Late Sixteenth-Century Roman Chapels, in: IL 60. Essays honoring Irving Lavin on his Sixtieth birthday, Hg. Marilyn Aronberg Lavin, New York 1990, 253-266
- PALAZZO MASSIMO ALLE TERME, Hg. Adriano La Regina, Mailand 1998
- PALAZZO VENEZIA. Paolo II e le fabbriche di San Marco (Ausstellungskatalog Palazzo Venezia 1980), Rom 1980
- PARMA ARMANI, Elena, Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo, Genua 1986
- PARTRIDGE, Loren und Randolph STARN, A Renaissance Likeness. Art and Culture in Raphael's „Julius II.“, Berkeley und Los Angeles 1980
- PASTOR, Ludwig von, Geschichte der Päpste Bd. 2, 13. Aufl. Freiburg und Rom 1955
- PASTOR, Ludwig von, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Gregor XIII., Bd. 9, Freiburg i.Br. 1958¹¹
- PATETTA, Luciano, I Longhi: una famiglia di architetti fra Manierismo e Barocco, Mailand 1980, 61-63
- PAULUS, Nicolaus, Geschichte des Ablasses im Mittelalter vom Ursprung bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, 3 Bde., Paderborn 1922-1923
- PECCHIAI, Pio, Il Gesù di Roma, Rom 1952

- PECCHIAI, Pio und R.U. MONTINI, San Giacomo in Augusta, Rom o.J. (Chiese ill. 46)
- PERICOLI, Pietro, L'ospedale di S. Maria della Consolazione di Roma, Imola 1879
- PERINO DEL VAGA TRA RAFFAELLO E MICHELANGELO, Ausstellungskatalog Mantua, Palazzo del Te (18.3.-10.6.2001), Mailand 2001
- PERLER, O., Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan, Fribourg 1953
- PERTOSA, Arcangela, Maschere teatrali nelle collezioni romane di antichità, in: *Studi Urbinati* B.3 60 (1987), 77-97
- PESCI, Benedetto, Il problema cronologico della Madonna in Aracoeli alla luce delle fonti, in: *Rivista di Archeologia cristiana* 18 (1941), 51-64
- PETRARROIA, Pietro, S. Maria in Trastevere, Cappella Altemps, in: ROMA DI SISTO V. 1993, 242-245
- PIETRANGELI, Carlo, Il tabernacolo cinquecentesco dell'Aracoeli al Museo di Roma, in: *Bollettino dei Musei comunali di Roma* 8 (1961), 26-33
- PIETRANGELI, Carlo (Hg.), Ponte, 2. Teil, Rom 1968 (Guide rionali di Roma, Rione V)
- PILLSBURY, Edmund, Drawings by Jacopo Zucchi, in: *Master Drawings* 12 (1974), 3-33
- PIRRI, Pietro, Giuseppe Valeriano, Rom 1970 (Bibliotheca instituti storici SJ, Bd. 31)
- PLACIDI, Susanna, S. Maria Porta Paradisi, in: *Ricerche di storia dell'arte* 31 (1987), 60-61
- POESCHKE, Joachim, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd.1: Donatello und seine Zeit, München 1990
- POESCHKE, Joachim, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd.2: Michelangelo und seine Zeit, München 1992
- POPE-HENNESSY, John, Italian Renaissance Sculpture, Bd. 2, London 1965 und 1996⁴
- POPHAM, A.E., On some works by Perino del Vaga, in: *Burlington Magazine* 36 (1945), 56-66
- PÖPPER, Thomas, Andrea Bregno's Hochaltarädikula in Santa Maria del Popolo (Rom) und Santa Maria della Quercia (bei Viterbo), in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 59 (2000), 251-278
- POUNCEY, Philip und J.A. GERE, Italian drawings in the department of prints and drawings in the British Museum. Raphael and his circle, London 1962
- POUNCEY, Philipp und John Arthur GERE, Italian drawings in the department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome, c.1550 to c.1640, London 1983
- PRODI, Paolo, Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica, Rom 1962

- PUJMANOVÁ, Olga, Studi sul culto della Madonna di Aracoeli e della Veronica nella Boemia tardomedievale, in: *Arte cristiana* 80.751 (1992), 243-264
- RAGGHIANI COLLOBI, Licia, Il libro de' disegni del Vasari, 2 Bde., Florenz 1974
- REPERTORIO DEGLI ARCHIVI delle Confraternite romane, in: *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 6 (1985), 108-430
- REPERTORIO DELLA SCULTURA FIORENTINA DEL CINQUECENTO, Hg. Giovanni Pratesi, 3 Bde., Turin 2003
- RESTAURI DELLA SOPRINTENDENZA alle gallerie e alle opere d'arte medioevali e moderne per il Lazio (1970-1971), Rom 1972
- REYES E MECENAS. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en Espana, Ausstellungskatalog Toledo 1992
- RICE, Louise, The Altars and the Altarpieces of new St. Peter's. Outfitting the Basilica 1621-1666, Cambridge 1997
- RIEGEL, Nicole, Capella Ascanii - coemeterium Julium, Zur Auftraggeberschaft des Chors von Santa Maria del Popolo in Rom, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 30 (1995), 191-219
- RILEY-SMITH, Jonathan, Kreuzzüge, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 5, München und Zürich 1991, 1508-1519
- RINGBOM, Sixten, Maria in Sole and the Virgin of the Rosary, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25 (1962), 326-330
- RINGBOM, Sixten, Icon to narrative, Abo 1965
- ROCCIOLO, Domenico, L'archivio della pia casa dei catecumeni e neofiti a Roma. Inventario, in: *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 10 (1998), 545-582
- RODOCANACCHI, E., Les institutions communales de Rome sous la papauté, Paris 1901
- RÖLL, Johannes, Andrea Bregno, in: *AKL*, Bd. 14, München und Leipzig 1996, 70-73
- RÖLL, Johannes, Giovanni Dalmata, Worms am Rhein 1994 (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana* Bd. 10)
- ROMA DI SISTO V. Le arti e la cultura, Hg. Maria Luisa Madonna, Rom 1993
- ROMANO, Serena, Eclissi di Roma. Pittura romana a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431), Rom 1992
- ROMITA, Fiorenzo, Le origini della S. Congregazione del Concilio, in: *La sacra congregazione del Concilio. Quarto centenario dalla Fondazione (1564-1964)*, Vatikanstadt 1964, 13-50; 251-263
- RÖTTGEN, Herwarth, Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino, Rom 2002
- ROETTGEN, Steffi, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, 2 Bde., München 1996-1997

- RUGGERI, Luigi, L'archiconfraternità del Gonfalone. Memorie, Rom 1866
- SANCHIS Y SIVERA, José, El cardenal Rodrigo de Borja en Valencia, in: *Boletín de la Real Academia de la Historia* 84 (1924), 120-164
- SANTANGELO, A., Catalogo delle sculture del museo di Palazzo Venezia, Rom 1954
- SARTI, Aemiliano und Joseph Settele, Appendix ad [...] Dionysii opus, Rom 1840
- SCHMAUS, Michael, Katholische Dogmatik, Bd. 5 (Mariologie), München 1955
- SCHAUERTE, Heinrich, Votiv- und Weihegaben, in: LThK, Bd. 10, Freiburg i. Br. 1965, 897-898
- SCHIAVO, Armando, Il palazzo della Cancelleria, Rom 1964
- SCHIMMELPFENNIG, Bernhard, Römische Ablassfälschungen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, in: Fälschungen im Mittelalter, Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica München, 16.-19. September 1986, Bd. 5, Hannover 1988, 637-658 (MGH Schriften 33.5)
- SCHMARSOW, August, Meister Andrea, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 4 (1883), 18-31
- SCHMARSOW; August, Melozzo da Forli. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert, Berlin 1886
- SCHMIDT, James von, Die Altäre des Guillaume des Perriers und verwandte Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Quattrocentoplastik, St. Petersburg 1899
- SCHMIDT, James von, Maestro Andrea Bregno da Montecavallo, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 29 (1906), 468
- SCHMIDT, James von, Pasquale da Caravaggio, in: *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit*, Hg. H. Weizsäcker, Leipzig 1907
- SCHUDT, Ludwig und Oskar POLLAK, Le Guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie, Wien und Augsburg 1930
- SCHULZ, Winfried, Heiligsprechung, in: LThK, Bd. 4, Freiburg i. Br. 1995, 1328-1331
- SCHWAGER, Klaus und Hermann SCHLIMME, La chiesa del Gesù a Roma, in: *Jacopo Barozzi da Vignola*, Hg. R.J. Tuttle, Mailand 2002, 272-299
- SCHWAGER, Klaus, Die Porta Pia in Rom. Untersuchungen zu einem „verrufenen Gebäude“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 24 (1973), 33-96
- SCHWAGER, Klaus, Giacomo della Portas Herkunft und Anfänge in Rom. Tatsachen, Indizien, Mutmaßungen, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975), 109-141
- SCHWAGER, Klaus, Unbekannte Zeichnungen Jacopo del Ducas. Ein Beitrag zur Michelangelo-Nachfolge, in: *Stil und*

- Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Bd. 2, Berlin 1967, 56-64 (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964)
- SCRIBNER, R.W., Popular culture and popular movements in Reformation Germany, London 1987
- SELLA, Pietro (Hg.), I sigilli dell'Archivio Vaticano, 6 Bde., Vatikanstadt 1937-1964
- SIEBENHÜNER, Herbert, S. Maria degli Angeli in Rom, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 6 (1955), 179-206
- SIEBENHÜNER, Herbert, Umriss zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547-1606), in: Festschrift für Hans Sedlmayr 1961, München 1962, 229-320
- SILVAN, Pierluigi, Il Ciborio di Sisto IV nell'antica basilica di San Pietro in Vaticano: ipotesi per una ideale ricomposizione, in: *Bollettino d'arte* 69.29 (1984), 87-98
- SOBOTKA, Georg, Bastiano Torrigiani und die Berliner Papstbüsten. Studie zur späteren Cinquecentoplastik in Rom, in: *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 33 (1912), 252-274
- STIERLI, Josef, Jesuitenorden, in: *Marienlexikon*, Bd. 3, 1991, 373-375
- STOICHITA, Viktor I., The self-aware image: an insight into early modern meta-painting, Cambridge 1997
- STREBER, Marienwallfahrtsorte, in: *Kirchenlexikon oder Encyclopädie der Katholischen Theologie und ihrer Hilfswissenschaften*, Bd. 8, Freiburg 1893², 846-859
- STRIEDER, Peter, Hans Holbein d.Ä. und die deutschen Wiederholungen des Gnadenbildes von Santa Maria del Popolo, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 22 (1959), 252-267
- STRINATI, Claudio, La Scultura a Roma nel Cinquecento, in: *L'arte a Roma nel secolo XVI*, Bologna 1992, 301-432
- STRINATI, Claudio, La scultura, in: *Il Quattrocento a Roma e nel Lazio* 1981, 29-51
- STRINATI, Claudio, La volta del coro, in: *Il Quattrocento a Roma e nel Lazio* 1981, 85
- STRINATI, Claudio, Santa Maria in Trastevere, la decorazione pittorica della cappella Altemps e i dipinti di Pasquale Cati, in: *Restauri d'arte e giubileo, Neapel* 2001, 58-64
- STRINATI, Tommaso, Pasquale Cati in S. Maria in Trastevere e un probabile ritratto di Michelangelo, in: *Studi di storia dell'arte* 9 (1998), 115-154
- TACCHI VENTURI, Pietro, Storia della Compagnia di Gesù in Italia, Bd. 2.2, Rom 1951
- TELLENBACH, Gerd, Glauben und Sehen im Romerlebnis dreier Deutscher des 15. Jahrhundert, in: E. GATZ, Römische Kurie, Kirchliche Finanzen, Vatikanisches Archiv. Studien zu Ehren von Hermann Hoberg, Bd. 2, Rom 1979, 883-912 (Pontificia Universitas Gregoriana, Miscellanea Historiae Pontificae 46)

- THOMAS, Renate, Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit, Mainz 1995
- TIBERIA, Vitaliano, Giacomo della Porta. Un architetto tra manierismo e barocco, Rom 1974 (Studi di storia dell'arte 1)
- TIBERIA, Vitaliano, I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere. Restauro e nuove ipotesi, Todi 1996
- TOMEI, Alessandro, Un contributo per il perduto affresco dell'Aracoeli, in: *Storia dell'arte* 44 (1982), 83-86
- TORRESI, Bruno, La cappella Altemps in S. Maria in Trastevere, in: *Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura* 22 (1975-1976), 159-170
- TOTH, G.B. de, Le Grotte Vaticane, Vatikanstadt 1955
- TRENKLER, E., Die „Guide di Roma“, in: Festschrift Josef Stummvoll, Bd. 2, Wien 1970, 752-757 (Museion N.F. 2.4.21)
- TREXLER, Richard C., Florentine religious experience. The sacred image, in: *Studies in the Renaissance* 19 (1972), 7-41
- URBAN, Günter, Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9/10 (1961/62), 73-287
- UTZ KISSEL, H., Battista di Lorenzi, Frankfurt 1970
- VALONE, Carolyn, Paul IV, Guglielmo della Porta and the rebuilding of San Silvestro al Quirinale, in: *Master Drawings* 15.3 (1977), 243-255
- VALTIERI, Simonetta, La Basilica di S. Lorenzo in Damaso, Rom 1984
- VARSÁNYI, Guillelmus I., De competentia et procedura sacrae congregationis concilii ab origine ad haec usque nostra tempora, in: La sacra congregazione del Concilio. Quarto centenario dalla Fondazione (1564-1964), Vatikanstadt 1964, 51-161
- VATTUONE, Lucina, L'arciconfraternità di S. Maria degli Angeli e di S. Lucia dei Cocchieri, in: *Le Confraternite Romane. Arte, Storia, Committenza*, Hg. Claudio Crescentini und Antonio Martini, Rom 2000, 300-330
- VERDON, Timothy, L'uomo in cielo: Teologia, antropologia, arte, in: *L'uomo in cielo. Il programma pittorico della cupola di Santa Maria del Fiore: Teologia ed Iconografia a confronto*, Hg. Timothy Verdon, Atti del Simposio interdisciplinare promosso dallo Studio Teologico Fiorentino il 18 ottobre 1995, Bologna 1996, 13-24 (Homo vivens 7.1)
- VERDON, Timothy, L'arte sacra in Italia, Mailand 2001
- VOIGT, G., Enea Silvio Piccolomini als Papst Pius II. und sein Zeitalter, Berlin 1856-1863
- WALSH, Katherine, Päpstliche Kurie und Reformideologie am Beispiel von S. Maria del Popolo in Rom, in: *Archivum Historiae Pontificae* 20 (1982), 129-161

- WALTER, Ingeborg, Der Traum der Schwangeren vor der Geburt. Zur Vita Sixtus' IV. auf den Fresken in S. Spirito in Rom, in: *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, Hg. Agostino Paravicini Bagliani und Giorgio Stabile, Stuttgart – Zürich 1989, 125-136
- WARNKE, Martin, Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. Folge, 19 (1968), 61-102
- WEGNER, Max, Die Musensarkophage, Berlin 1966 (Die antiken Sarkophagreliefs 5.3)
- WEISS, Roberto, The Renaissance discovery of classical Antiquity, Oxford 1988²
- WEIßTHANNER, Alois, Mittelalterliche Rompilgerführer. Zur Überlieferung der Mirabilia und Indulgentiae Urbis Romae, in: *Archivalische Zeitschrift* 49 (1953), 39-64
- WEISZ, Jean S., Caritas/Controriforma: The changing role of a confraternity's Ritual, in: *Crossing the boundaries. Christian piety and the arts in italian medieval and Renaissance Confraternities*, Hg. Konrad Eisenbichler, Kalamazoo (Michigan) 1991, 221-236
- WEISZ, Jean S., Pittura e Misericordia. The oratory of S. Giovanni Decollato in Rome, Ann Arbor 1984 (Diss. Harvard 1982)
- WEISZ, Jean S., Salvation through death: Jacopino del Conte's altarpiece in the oratory of S. Giovanni Decollato in Rome, in: *Art history* 6.4 (1983), 395-405
- WILSON, Jean C., Reflections on St. Luke's hand: Icons and the nature of aura in the Burgundian Low Contries during the fifteenth century, in: *The sacred image east and west*, Hg. Robert Ousterhout und Leslie Brubaker, Urbana und Chicago 1995, 132-146
- WITTKOWER, Rudolf, Michelangelo's Biblioteca Laurenziana, in: *Art Bulletin* 16 (1934), 123-218
- WOLF, Gerhard, Regina coeli, facies luna, „et in terra pax“. Aspekte der Ausstattung der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 27/8 (1991/92), 283-336
- WOLF, Gerhard, Salus Populi, Weinheim 1990
- WOLF, Gerhard, Kultbilder im Zeitalter des Barock, in: *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, Hg. Dieter Breuer, Wiesbaden 1995 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25)
- WÖLFFLIN, Heinrich, Die antiken Triumphbogen in Italien. Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der römischen Architektur und ihr Verhältnis zur Renaissance, in: Heinrich Wölfflin, *Kleine Schriften*, Hg. Joseph Gantner, Basel 1946, 51-71 (aus: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 16 (1893), 11-27)

- ZAMBRANO, Patrizia, Nascita e sviluppo della cornice, in: La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico, Hg. Franco Salvatelli, Mailand 1992, 17-65
- ZERBI FANNA, M., Pasquale Cati. Vita e evoluzione stilistica nelle opere romane, in: Alma Roma 28.3-4 (1987), 59-84
- ZERI, Federico, Pittura e Controriforma. L'„arte senza tempo“ di Scipione da Gaeta, Turin 1957, 65-68 und 72
- ZUR MÜHLEN, Ilse von, Nachtridentinische Bildauffassungen: Cesare Baronio und Rubens' Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 41 (1990), 23-60