

BELLORI UND BERNINI REZIPIEREN RAFFAEL

Unbekannte Dokumente zur Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo

Christina Strunck

Schenkt man den Worten von Gianlorenzo Berninis Sohn Domenico Glauben, dann zeigte sich bereits bei dem ersten Zusammentreffen des Künstlers mit dem frisch in Rom angelangten neuen Staatssekretär Fabio Chigi eine spontane Sympathie und Geistesverwandtschaft, aus der sich im Laufe der Jahre eine immer engere Verbundenheit entwickelte:

„Al primo vedersi si riconobbero facilmente ambedue non tanto alla vista, quanto alla fama, che l'uno all'altro haveva già divulgata per grande: E tali furono le accoglienze, e gli atti di stima, che si fecero, che ben fin d'allora si potè comprender la forza di quell'occulta simpatia, con la quale la virtù lega gli animi de' suoi seguaci: Poiche dallo scambievole concetto ne nacque facilmente in essi uno scambievole tenacissimo vincolo di corrispondenza, e di affetto, che crebbe poi sempre avvantaggiosamente ancora con gli anni.“¹

Auch wenn diese Schilderung der ersten Begegnung geschönt sein mag, so läßt sich doch den Tagebüchern des Kardinals Chigi entnehmen, daß er tatsächlich schon kurz nach seiner Ankunft in Rom (1651) Kontakt zu Bernini suchte und ihm wenig später den Auftrag erteilte, die Restaurierung der von Raffael konzipierten Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo zu leiten.² Nachdem Chigi 1655 zum Papst (Alexander VII.) gewählt worden war, intensivierte sich ihre Zusammenarbeit und weitete sich auf eine Vielzahl neuer Projekte aus.³ Die Cappella Chigi beschäftigte die beiden jedoch nach wie vor. Erst knapp ein Jahrzehnt nach Beginn der Restaurierung wurden die Arbeiten 1661 mit der Aufstellung von Berninis marmornem ‚Habakuk‘ abgeschlossen.

Fabio Chigis Zeitgenossen wußten, wie sehr ihm seine Familienkapelle in S. Maria del Popolo am Herzen lag. Daher verwundert es nicht, daß

kurz nach seiner Papstwahl gleich drei Beschreibungen der Chigi-Kapelle entstanden, die dem neuen Oberhaupt des Kirchenstaats zu schmeicheln suchten, indem sie das größte Kunstprojekt seines Kardinalats lobten. Diese Texte, von denen zwei bislang unpubliziert waren, stehen im Mittelpunkt des vorliegenden Aufsatzes. Sie werfen sowohl auf die Konzeption als auch auf die Rezeption der Cappella Chigi ein neues Licht.

Nach einleitenden Bemerkungen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der Kapelle sowie zu ihrer Würdigung in der Kunstliteratur des 16. bzw. frühen 17. Jahrhunderts geht es in Abschnitt 3 zunächst um die anonyme *Chisiani Sacelli Descriptio*, die mit großer Wahrscheinlichkeit von Giovan Pietro Bellori stammt. Diese Zuschreibung wird in Abschnitt 4 und 5 erhärtet, indem die Aussagen des Manuskripts mit den kunsttheoretischen Positionen Belloris verglichen werden; dabei lassen sich insbesondere in der Bewertung Raffaels enge Parallelen nachweisen. In Abschnitt 6 rücken dann die Kapellenbeschreibungen von Benedetto Mellini bzw. Fioravante Martinelli in den Blickpunkt. Wie gezeigt werden soll, entstammen die drei Texte möglicherweise in einem von Cassiano Dal Pozzo angeregten „Gelehrtenwettstreit“. Abschnitt 7 stellt die Frage nach dem Quellenwert der drei Abhandlungen und weist auf interne Indizien dafür hin, daß sie auf Informationen aus dem Chigi-Kreis basieren, d. h. zumindest zu einem gewissen Grad (natürlich „gefiltert“ von den jeweiligen Autoren) die Sicht Alexanders VII. widerspiegeln.

Nachdem dargelegt worden ist, in welchen Punkten die genannten Manuskripte die Interpretation der Chigi-Kapelle bereichern, kann auf dieser Grundlage in den beiden folgenden Unterkapiteln eine vertiefte Analyse von Berninis Beitrag zur Gestaltung der Chigi-Kapelle erfolgen. Die diagonale

Aufstellung von Berninis ‚Daniel‘ und ‚Habakuk‘ war keineswegs schon ursprünglich vorgesehen, sondern Resultat eines Planwechsels. Hierdurch ergab sich für Bernini die (von ihm vielleicht bewußt gesuchte) Aufgabe, in einen skulpturalen Wettstreit mit dem berühmten ‚Jonas‘ zu treten, der unter Mitwirkung Raffaels entstanden war. In diesem *paragone* bediente sich Bernini einer zweigleisigen Strategie: zum einen lehnte er sich an Raffaels „Erzrivalen“ Michelangelo an, zum anderen suchte er die „Skulptur eines Malers“ mit den ur-eigenen Waffen Raffaels zu übertreffen, nämlich durch eine „malerisch“-narrative Konzeption, die die Kapelle zum „begehbaren Bild“ machte.

1. Geschichte und Interpretation der Chigi-Kapelle 1507-1651

Die wechselvolle Geschichte der Kapelle, die der legendäre Bankier Agostino Chigi unter Leitung Raffaels in S. Maria del Popolo errichten ließ, ist bereits oft Gegenstand kunsthistorischer Untersuchungen gewesen.⁴ Im Kontext der vorliegenden Studie interessiert insbesondere die Frage, wie zuverlässig das ursprüngliche Kapellenprogramm überliefert wurde: Von welchem Wissensstand konnten Fabio Chigi und die Gelehrten seiner Zeit ausgehen, als sie sich an die Restaurierung bzw. Interpretation der Kapelle machten? Inwiefern wurde das Renaissance-Programm „verstanden“ und weitergeführt?

Aus den erhaltenen Dokumenten geht nicht hervor, wann das Bildprogramm für die Kapelle festgelegt wurde, doch scheint dies zwischen 1513 und 1516 geschehen zu sein.⁵ Agostino Chigis Testament vom 28. 8. 1519 verrät, daß sowohl Raffael als auch der Goldschmied maestro Antonio da San Marino „bene informati“ über die Pläne seien, nach denen die Kapelle vollendet werden solle. Raffael starb jedoch bereits einige Tage vor Agostino im April 1520, und Antonio da San Marino folgte ihnen im Oktober 1522. Bei Agostinos Tod war von dem vorgesehenen Bilderschmuck der Kapelle einzig das Kuppelmosaik realisiert. Dessen Thema wird in den Dokumenten allerdings nie genannt, so daß die ursprüngliche Interpretation der ungewöhnlichen kosmologischen Ikonographie nicht

schriftlich überliefert ist. Ebenso wenig besagt der Vertrag, den Agostinos Witwe Francesca Ordeasca am 31.5.1520 mit dem Mosaizisten „mastro Aloyse de pace venetiano“ abschloß, welche Themen für die Bildfelder zwischen den Kuppelfenstern bzw. für die vier Tondi der Zwickel vorgesehen waren. „Loysi“, wie er im Vertrag auch genannt wird, legte nie Hand an jene Mosaiken, möglicherweise weil seine Auftraggeberin kurz darauf (am 11.11.1520) verstarb. Die wesentlich später ausgeführten Gemälde, deren Themen erstmals in einem Vertrag von 1530 aufgezählt wurden (Schöpfungsszenen im Kuppeltambour, Jahreszeiten in den Tondi, eine „Mariengeburt“ als Altarbild), lassen sich also nicht mit absoluter Sicherheit dem vom Kapellenstifter festgelegten Programm zuordnen.⁶

Wie jüngst Pinelli und Riegel zeigen konnten, haben Agostinos Testamentsvollstrecker seine Wünsche zumindest in bezug auf die Grablegen an den beiden Seitenwänden der Kapelle bewußt ignoriert. Nach seiner Hochzeit mit Francesca Ordeasca beabsichtigte Chigi, auch für seine Frau eine Grabpyramide in der Kapelle zu errichten.⁷ Der Porträtkopf Francescas, der im Kapellenprojekt vorgesehen, aber 1552 noch nicht fertiggestellt war,⁸ wurde allerdings nie in der Kapelle angebracht. Agostinos Sohn Lorenzo beabsichtigte möglicherweise, die zweite Pyramide für sich selbst zu reklamieren; doch blieb sie schließlich bis ins 17. Jahrhundert unvollendet.⁹

Von den vier Skulpturen, die die Nischen in den Ecken der Kapelle schmücken sollten, wurden zunächst nur zwei ausgeführt. Raffaello da Montelupo, der nach der Wahl Clemens' VII. (1523) nach Rom kam, sah die beiden Propheten in Lorenzettos Werkstatt und vollendete – seiner Autobiographie zufolge – den ‚Elias‘.¹⁰ 1552 vertrat er Lorenzettos Witwe in einer Auseinandersetzung mit den Chigi-Erben und benannte in seinem Gutachten über den damaligen Zustand der Kapelle die zwei Figuren als „Jona e Elia“.¹¹ Ferner geht aus dem Text hervor, daß Lorenzetto ursprünglich den Auftrag für vier Nischenskulpturen erhalten hatte. Das Datum dieses Auftrags ist nicht bekannt, doch wird im allgemeinen davon ausgegangen, er sei noch zu Agostinos bzw. Raffaels Lebzeiten erfolgt. Dafür spricht insbesondere Vasaris Nachricht, Raffael habe Lorenzetto bei der Arbeit an den Propheten „geholfen“.¹²

Über das Thema der beiden nie von Lorenzetto in Angriff genommenen Skulpturen existieren keine Nachrichten. Die schließlich von Bernini realisierten Figuren, ‚Daniel‘ und ‚Habakuk‘, könnten laut Weil-Garris Brandt bereits im 16. Jahrhundert vorgesehen gewesen sein, da sie zusammen mit Jonas und Elias auf die vier Elemente verweisen und sich dadurch gut in ein kosmologisches Gesamtprogramm einordnen.¹³ Ein solches, in der mündlichen Überlieferung vielleicht noch präsenten Programm könnte erklären, warum Lorenzettos ‚Elias‘ vor der Bestellung von Berninis Skulpturen wiederholt als ‚Habakuk‘ angesprochen wurde.¹⁴ Fabio Chigi scheint sich jedoch bezüglich der Komplettierung des Statuenzyklus nicht sicher gewesen zu sein, da er ungefähr 1653 für die Themenwahl den Rat des Gelehrten Lukas Holste anforderte.¹⁵ Offenbar lag ihm kein schriftlich fixiertes Kapellenprogramm vor.

Als Fabio Chigi die Kapelle in S. Maria del Popolo 1626 bei seinem ersten Romaufenthalt besuchte und beschrieb,¹⁶ sah er die Skulpturen als „due statue bellis[sim]e del Bonaroti“ an, identifizierte aber nur eine davon, nämlich den ihm besonders exzellent erscheinenden „Giona“. Ebenso bereiteten ihm offenbar Ikonographie und Zuschreibung der Kuppel Probleme, denn dazu vermerkte er lediglich: „Eccedono [...] le pitture della pupola [sic] del Bonaruoti.“ Von den beiden Grabpyramiden, die Agostino Chigi in Auftrag gegeben hatte, stand damals nur die rechte an ihrem Ort. Sie war mit zwei Sockelreliefs dekoriert, besaß allerdings weder eine Inschrift noch ein Wappen und trug auch kein Porträt. Dennoch ging Fabio davon aus, es müsse sich um die Grablege des Kapellengründers Agostino Chigi handeln.¹⁷ Gegenüber befand sich das Grabmal des Kardinals Antoniotto Pallavicini, das anlässlich der Neugestaltung des Chores von dort in die herrenlos scheinende Chigi-Kapelle versetzt worden war.¹⁸

In einem regen Briefwechsel diskutierte Fabio 1626-1629 mit seinem in Siena ansässigen Onkel Agostino, wie man das Pallavicini-Grab entfernen und die Rechte der Familie auf die beiden Chigi-Kapellen in S. Maria del Popolo und S. Maria della Pace wieder geltend machen könne.¹⁹ Aus der Korrespondenz geht hervor, daß Fabio die „Sekundärliteratur“ zu den besagten Kapellen studierte, denn er

zitierte namentlich Vasari, Borghini und Fanucci.²⁰ Allerdings gaben jene Autoren relativ wenig Informationen her. Fanucci würdigte zwar ausführlich Agostino Chigis fromme Stiftungen, erwähnte die Kapelle in S. Maria del Popolo aber nur ganz kurz;²¹ Borghini übergang diese sogar ganz und beschäftigte sich nur mit der Chigi-Kapelle in S. Maria della Pace.²² Vasaris Text ließ sich immerhin entnehmen, daß Raffael die Oberaufsicht über die Gestaltung der Kapelle in S. Maria del Popolo geführt hatte, sie „ausmalte“ und sowohl auf ihre Architektur als auch auf ihren Skulpturenschmuck entscheidenden Einfluß nahm.²³ Vasari wies auch darauf hin, daß der Auftrag für die Ausmalung der Kapelle nach Raffaels Tod zuerst an Sebastiano del Piombo und dann an Francesco Salviati ging.²⁴ In der Lorenzetto-Vita präzisierte er schließlich die Themen der beiden Skulpturen:

„Dopo essendogli allogata da Agostino Ghigi, per ordine di Raffaello da Urbino, la sua sepoltura in Santa Maria del Popolo, dove aveva fabricato una cappella, Lorenzo si mise a questa opera con tutto quello studio, diligenza e fatica che mai gli fu possibile [...]. Nè cotali fatiche furono se non benissimo spese, perchè aiutato dal giudizio di Raffaello condusse a perfezione quelle figure; cioè un Iona ignudo, uscito del ventre del pesce, per la resurrezione de' morti, ed uno Elia che col vaso d'acqua e col pane subcinerizio vive di grazia sotto il ginepro.“²⁵

Albericis Kirchenführer aus dem Jahr 1600, der Fabio Chigi vielleicht ebenfalls bekannt war, identifizierte die Figuren hingegen als ‚Jonas‘ und ‚Habakuk‘.²⁶

In seinem etwa 1630 vollendeten Manuskript „Chigiae Familiae Commentarij“ ergänzte Fabio seine eigenen früheren Beobachtungen durch die Vasari-Lektüre:

„In eo [sacello] pinxit Tabulam Nativitatis B. Virginis Franciscus Salviatus, quam Sebastianus Venetus inceperat, similiter, et in quatuor infra tholum loculamentis, et inter fenestras; Raphael vero Urbinas in ipsa tholi altiore parte musivo opere. Extat Augustini Sepulcrum ad dexteram pyramide exornatum, et aeneis caelaturis insigne... et ad latera ingressus binae statuae, Jonae altera e Balenae ventre egredientis, Resurrectionis typus; altera Eliae subcineritio pane et aqua sub iunipero viventis, Poenitentiae argumentum. Michaelis Angeli Bonarotae

opera, ut vulgo perhibetur, sed, ut verius est, Laurentij cuiusdam florentini iusta Raphaelis Urbinatis graphicem caelantis; quarum ea praecipue, quae Jonam refert, plerisque Romae celebratis praefertur, omnium peritorum sententia.²⁷

Fabio korrigierte so seinen früheren Irrtum betreffs der Autorschaft der Statuen bzw. Mosaiken und fügte Vasaris Interpretation die Idee hinzu, ‚Elias‘ stehe für das Thema der Buße.

In Chigis Korrespondenz der Jahre 1626-1629 begegnet wiederholt die Information, die Mosaiken und Gemälde der Kapelle seien durch eindringendes Wasser gefährdet; man müsse prüfen, ob das Dach abzudichten sei, die schadhafte Fensterscheiben ersetzen, eine Reinigung vornehmen und möglichst auch die unvollendeten Marmorarbeiten (eventuell in Stuck) fortführen.²⁸ Da 1629 Fabios diplomatische Karriere begann, die ihn lange Jahre von Rom fernhielt, unterblieb die geplante Restaurierung zunächst jedoch. Als Chigi 1639 von seiner Nuntiatur in Malta abberufen und nach Köln versetzt wurde, hielt er sich auf der Durchreise einige Wochen in Rom auf und ließ es sich nicht nehmen, im Mai des Jahres zusammen mit Pietro da Cortona und Cassiano Dal Pozzo S. Maria del Popolo zu besichtigen.²⁹ Dabei scheint ihm erneut die Dringlichkeit von Restaurierungsmaßnahmen bewußt geworden zu sein. Cassiano Dal Pozzo bot sich an, die Arbeiten zu überwachen; diese sollten jedoch wegen Geldknappheit des Nuntius auf das nötigste beschränkt bleiben, wie aus dem Briefwechsel der beiden hervorgeht.³⁰

Die während der Abwesenheit Chigis aus Rom (1629-1651) erschienenen Publikationen erweiterten den oben skizzierten Wissensstand zur Kapelle nur geringfügig. Pompilio Totti und Fioravante Martinelli behandelten S. Maria del Popolo in ihren Rom-Guiden höchst oberflächlich.³¹ Der Maler Gaspare Celio, dessen ab 1620 zirkulierendes Manuskript 1638 gedruckt wurde, versuchte immerhin eine Händescheidung zwischen Sebastiano del Piombo bzw. Salviati und nahm dabei auch einige ikonographische Präzisierungen vor:

„Il Musaico della cupola della Cappella della Natività della Madonna, L'architettura di essa Cappella, di Raffaello Santio da Urbino. Le pitture del fregio sotto essa cupola con le attioni di Adamo, quelle delle quattro

tondi nelle peducci con le quattro stagioni, le due femine nel vano di mezzo, dove è la Natività, l'una con una zaina, l'altra con un vaso, sono ad'olio di Cechino del Salviati, il resto in essa pittura dell'altare, è di Fra Bastiano del Piombo. Le due statue, l'una di Giona, l'altra di Santo Matteo [sic] con un mezzo rilievo di bronzo, sono del Laurenzetti Fiorentino.“³²

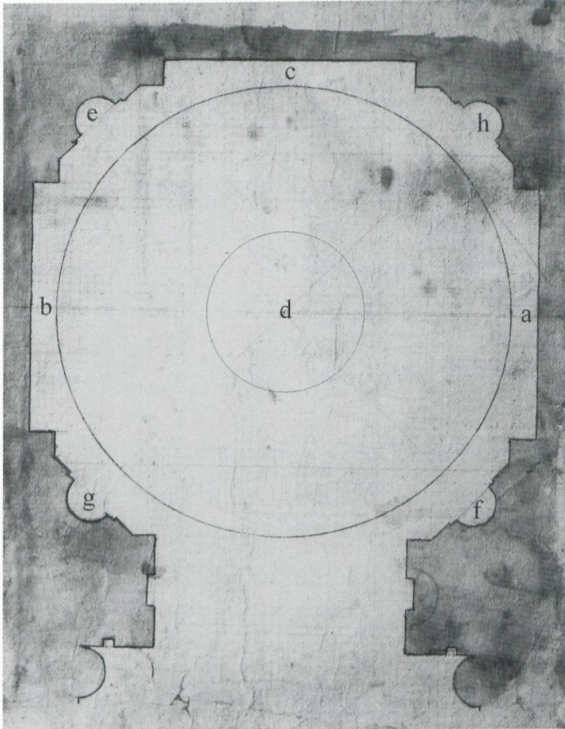
Landuccis Kirchenführer bot schließlich 1646 eine Synthese aus Vasari, Alberici, Fanucci und Celio.³³ Wie seine Vorgänger wagte aber auch Landucci keine Erklärung der Kuppelmosaiken.

Ob Fabio Chigi 1639 bei dem Ortstermin mit seinem Freund Cassiano, dem bekannten gelehrten Antiquar, und mit dem nicht minder prominenten Maler Cortona über die Ikonographie der Kapelle diskutiert hatte, läßt sich den Quellen leider nicht entnehmen. Fest steht jedoch, daß die von Fabio veranlaßte und 1652-1654 durchgeführte Restaurierung des Raumes neue Interpretationen des Programms stimulierte, die die bisherigen Deutungsansätze weit hinter sich ließen.

2. Die Restaurierung der Kapelle im Auftrag von Kardinal Fabio Chigi (1652-1654)

Das Jahr 1651 markierte einen Wendepunkt im Leben Fabio Chigis. Hatte der damals in Aachen residierende Nuntius noch 1650 in Briefen an seinen Freund Cassiano Dal Pozzo über Langeweile geklagt und seine Sehnsucht nach Italien geäußert,³⁴ überschlugen sich im folgenden Jahr die Ereignisse geradezu. Chigi wurde nach Rom zurückgerufen, am 11.12.1651 zum Staatssekretär ernannt und erhielt kurz darauf (am 19.2.1652) die Kardinalswürde. Als Titelkirche erwählte er sich S. Maria del Popolo und beauftragte wenig später Bernini mit der Vollendung der Familienkapelle.³⁵

Die Restaurierungsarbeiten in den Jahren 1652-1654 sind aufgrund von Briefen und Tagebuchnotizen des Auftraggebers bereits eingehend geschildert worden und sollen hier nur knapp zusammengefaßt werden.³⁶ Ein viel zitiertes anonymes Dokument listet die meisten der damals ausgeführten Arbeiten auf.³⁷ Die Kuppel wurde neu verbleit und durch größere Fenster besser beleuchtet. Raffaels Kuppelmosaiken wurden ebenso restauriert wie



1 Das 1661 vollendete ikonographische Schema der Cappella Chigi in S. Maria del Popolo, Rom, projiziert auf den Grundriß UA 169r (Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegno e Stampe):

- a = Grabpyramide des Agostino Chigi, darüber Lünettenbild von Raffaello Vanni: ‚Die priesterlichen Vorfahren Mariens‘
- b = Grabpyramide des Sigismondo Chigi, darüber Lünettenbild von Raffaello Vanni: ‚Die königlichen Vorfahren Mariens‘
- c = Altar mit Antependium von Lorenzetto: ‚Christus am Brunnen‘, darüber Altarbild von Sebastiano del Piombo und Francesco Salviati: ‚Mariengeburt‘
- d = Zugang zur Gruft mit opus-sectile-Darstellung eines wappentragenden Skeletts nach Entwurf von Gianlorenzo Bernini, darüber Kuppelmosaik von Aloisio De Pace: ‚Gottvater und die acht himmlischen Sphären‘ sowie Gemälde im Kuppeltambour von Francesco Salviati: ‚Die Schöpfungsgeschichte‘
- e = Skulptur von Lorenzetto: ‚Jonas‘, darüber Tondo von Francesco Salviati: ‚Der Winter‘
- f = Skulptur von Lorenzetto: ‚Elias‘, darüber Tondo von Francesco Salviati: ‚Der Sommer‘
- g = Skulptur von Gianlorenzo Bernini: ‚Daniel‘, darüber Tondo von Francesco Salviati: ‚Der Herbst‘
- h = Skulptur von Gianlorenzo Bernini: ‚Habakuk und der Engel‘, darüber Tondo von Francesco Salviati: ‚Der Frühling‘

Salviatis Jahreszeiten-Tondi in den Zwickeln über den Statuennischen.³⁸ Auf der linken Kapellenseite wurde das Pallavicino-Monument beseitigt und eine Grabpyramide für Sigismondo Chigi errichtet (Abb. 1 b), während man das gegenüberliegende Grabmal restaurierte (Abb. 1 a).³⁹ Beide Pyrami-

den erhielten Bildnismedaillons der Verstorbenen sowie Inschriften, die wohl von Lukas Holste entworfen worden waren.⁴⁰ Über den Pyramiden gestaltete Raffaello Vanni zwei neue Lünettenbilder.⁴¹ Das große, von Lorenzetto geschaffene Bronzerelief mit der Samariterin am Brunnen wurde von Agostinos Grab an den Altar versetzt und zum Antependium umfunktioniert (Abb. 1 c).⁴² Auch die beiden Propheten wechselten ihren Standort.⁴³ Den Altar erhöhte man um einige Stufen, die weiter als bisher in den Raum ragten.⁴⁴ Die Öffnung vor dem Altar, durch die man eine unter dem Altar befindliche Pyramide sehen konnte, wurde dabei geschlossen; stattdessen legte man im Zentrum der Kapelle einen kreisrunden Zugang zur Gruft an, den Bernini mit der opus-sectile-Darstellung eines wappentragenden Skeletts verschloß (Abb. 1 d).⁴⁵ Die hölzerne Kapellenschranke wurde durch eine Marmoralustrade ersetzt; darüber verkündete am Kapellenbogen ein neues Wappen die Eigentümerrechte der Chigi.⁴⁶ Zu guter Letzt wertete Fabio den Altar durch zusätzliche Reliquien auf und schmückte ihn mit sechs Bronzeleuchtern sowie einem Kruzifix, das gleichzeitig als Hostienbehälter diente.⁴⁷ Die Leuchter befanden sich spätestens Ende 1654 in situ;⁴⁸ die anderen Arbeiten scheinen schon vor dem 27.4.1654 weitestgehend abgeschlossen gewesen zu sein.⁴⁹ Eine ca. 1654/55 zu datierende Zeichnung hält den damaligen Zustand der Kapelle fest (Abb. 2).⁵⁰

3. Eine Kapellenbeschreibung von Giovan Pietro Bellori?

Nach einer – wie er im Tagebuch vermerkte – schlaflosen Nacht wurde Fabio Chigi am 7. April 1655 zum Papst (Alexander VII.) gewählt.⁵¹ Wenig später entstand eine bislang unpublizierte lateinische Beschreibung der Chigi-Kapelle, die dem neuen Kirchenoberhaupt offensichtlich zu schmeicheln versuchte, indem sie das größte Kunstprojekt seines Kardinalats lobte. Der Text, betitelt *Chisiani Sacelli Descriptio Addenda Operi: Roma Vetus, et Recens, Auctore Alexandro Donato Senensi*, gehört zu den *Manoscritti Chigiani* der Biblioteca Apostolica Vaticana, wurde Alexander VII. also vielleicht sogar persönlich überreicht.⁵² Sicher gab sich



2 Gianlorenzo Bernini (Werkstatt), Blick in die Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, ca. 1654, Tinte und Aquarell auf Papier, 53,3 x 37 cm, Northampton (Massachusetts), Smith College Museum of Art



3 Lorenzetto (nach Entwurf Raffaels?), Elias, ca. 1518/20-1524, Marmor, Cappella Chigi, Santa Maria del Popolo, Rom



4 Lorenzetto (nach Entwurf Raffaels), Jonas, ca. 1516-1520, Marmor, Cappella Chigi, Santa Maria del Popolo, Rom

der Autor größte Mühe, eine akkurate und dem Papst genehme Interpretation seiner Familienkapelle zu verfassen.

Die Datierung des Manuskripts in die Frühzeit des Pontifikats ergibt sich daraus, daß der Autor zwar einerseits Fabios Papstwahl erwähnt (fol. 422r), andererseits aber noch nicht die von Alexander angeordneten Veränderungen in der Chigi-Kapelle anspricht (etwa die vor dem 26.6.1657 erfolgte Aufstellung von Berninis „Daniel“).⁵³ Einen weiteren Anhaltspunkt für die Datierung bietet der Kontext des Schriftstücks: Es wurde nämlich in einer siebenbändigen Miscellanea-Reihe abgelegt, in der Fabio Chigi während seines Kardinalats Manuskripte verschiedenster Art zusammengestellt hatte (Manoscritti Chigiani N. III. 72 – N. III. 78). Die Serie bricht nach Fabios Papstwahl ab, so daß die Präsenz der Kapellenbeschreibung am Ende von Band N. III. 78 (inmitten von Dokumenten, die Chigi wohl während des Konklave von 1655 beschäftigten) auf eine Datierung in die ersten Monate des Pontifikats hindeutet.

Der Titel *Chisiani Sacelli Descriptio Addenda Operi: Roma Vetus, et Recens, Auctore Alexandro Donato Senensi* bezieht sich auf Alessandro Donatis erfolgreichen Romführer *Roma vetus ac recens* (1638) und schlägt die Beschreibung der Kapelle offenbar als panegyrischen Einschub einer erweiterten Neuauflage vor. Schon die Gliederung des Textes zeigt allerdings, daß der Verfasser mit den Konventionen der Guidenliteratur nichts im Sinn hat. Statt einfach eine Sehenswürdigkeit nach der anderen abzuhaken, unterteilt er die Abhandlung in die Abschnitte „Architectura“, „Sculptura“ und „Pictura“. Dahinter steht – für Guiden völlig unüblich – eine These: Raffael habe in allen drei Künsten gleichermaßen gegläntzt.⁵⁴

Die einzelnen Gestaltungselemente der Kapelle werden außergewöhnlich detailreich und exakt geschildert. Die Struktur der Beschreibungen innerhalb der drei Abschnitte könnte man „hierarchisch“ nennen: Das Grundlegende bzw. Wichtigste kommt stets zuerst. So schreitet der Autor im Kapitel „Architectura“ vom Grund- zum Aufriß

fort, behandelt die Hauptachse (Eingang / Altar) vor den beiden Gräbern an den Seitenwänden und geht zum Schluß auf den Schmuck der Architektur, Marmorsorten und Farbgestaltung ein. Im Abschnitt „Sculptura“ beginnt die Beschreibung mit dem ‚Jonas‘ (Abb. 4), der dem Autor als das hervorragendste skulpturale Werk der Kapelle erscheint; er nennt dann die beiden anderen auf Entwürfe Raffaels zurückgehenden Stücke, den ‚Elias‘ (Abb. 3) bzw. das Bronzerelief am Altar, und kommt schließlich von der figuralen auf die nicht-figurale Architekturornamentik zu sprechen.

Auch im Kapitel „Pictura“ dürfte „Wichtigkeit“ das zentrale Kriterium für die Strukturierung der Beschreibung gewesen sein. Wieder nimmt sich der Autor zuerst das Werk seines Protagonisten, Raffaels Kuppelmosaik, vor. Wollte er dann (gemäß seiner eigenen Interpretation) der inneren Ordnung des Bildprogramms folgen, müßte er anschließend auf Salviatis Genesis-Szenen und Jahreszeiten-Tondi eingehen.⁵⁵ Dies tut er jedoch nicht, sondern springt gleich zum Altargemälde. Damit folgt er der Chronologie der Ausstattung, räumt aber gleichzeitig dem Altarbild den ihm ob seiner religiösen Funktion gebührenden prominenten Platz ein. Zudem kann er durch diese Abfolge den *paragone* zwischen Raffael und Sebastiano del Piombo auf den Punkt bringen.⁵⁶ Erst danach finden Salviatis Werke Erwähnung, die nicht nur später entstanden, sondern in der auf die Hochrenaissance fixierten Sicht des Autors wohl auch weniger bedeutend waren.

Während der Verfasser des Manuskripts innerhalb der drei Abschnitte jeweils vom Grundlegenden bzw. Wichtigsten zum weniger Wichtigsten fortschreitet, scheint die Anordnung der drei Kapitel umgekehrt dem Prinzip der Klimax verpflichtet zu sein. Zwar ist es logisch, daß die Beschreibung mit der Architektur (dem „Gehäuse“ für die Bildkünste) beginnt, doch könnte darauf theoretisch ebenso gut „Pictura“ wie „Sculptura“ folgen. Daß „Sculptura“ der „Pictura“ vorgeschaltet ist, dürfte dem Wunsch entsprungen sein, Raffaels bevorzugtes Ausdrucksmedium triumphal an den Schluß zu setzen. Außerdem zeigt sich in dieser Anordnung die Tendenz des Autors, nicht die künstlerische Form, sondern die programmatische Aussage als den eigentlichen Kern des Kunstwerks zu verstehen, denn der Text läuft letzten Endes auf eine Gesamtinterpretation des

Programms zu. Entsprechend nehmen rein beschreibende Passagen im Abschnitt „Architectura“ den meisten Raum ein, während bei „Sculptura“ und „Pictura“ immer stärker die Analyse des Bildprogramms in den Vordergrund tritt, das dann am Schluß zusammenfassend gewürdigt wird. Dieser Versuch, Bildthemen nicht nur aufzuzählen, sondern sie in einen inhaltlich bedeutungsvollen Zusammenhang zu bringen, war in den früheren Texten zur Chigi-Kapelle noch nie unternommen worden.

Nun stellt sich die Frage, wer diesen ungewöhnlichen Traktat verfaßt haben könnte. Alessandro Donati, dessen Romführer das Manuskript erklärtermaßen ergänzen will, scheidet als potentieller Autor aus, da er bereits 1640 verstorben war.⁵⁷ Eine Idee Tomaso Montanaris aufnehmend,⁵⁸ möchte ich im folgenden Anhaltspunkte dafür zusammentragen, daß der Text mit einiger Wahrscheinlichkeit Giovan Pietro Bellori zuzuschreiben ist. Die generellen Charakteristika der Abhandlung (der Raffael-Kult, die Präzision und Sensibilität der Ekphrasis-Technik, die antiquarischen Interessen des Autors, der elegante Gebrauch des Lateinischen und der programmorientierte Zugang zum Kunstwerk) passen gut in das gängige Bellori-Bild.⁵⁹ Darüber hinaus soll in den nächsten beiden Abschnitten gezeigt werden, daß viele einzelne Aspekte des Textes direkte Parallelen in Belloris Schriften besitzen. Darauf aufbauend kann dann die Frage nach dem Kontext und der Bedeutung des Manuskripts erörtert werden.⁶⁰

4. „Klassizistische“ Positionen und Raffaels „maniera greca“

Daß der Verfasser des anonymen Manuskripts ein „Klassizist“ ist, gibt er sowohl durch seine Sprachwahl (Latein) als auch durch die einleitende Polemik gegen die zeitgenössische Architektur sogleich programmatisch zu erkennen.⁶¹ Eine vergleichbare Invektive legte Carlo Dati 1664 Cassiano Dal Pozzo in den Mund.⁶² In Belloris Akademiediskurs über die *Idea*, dessen erste Fassung er im Mai 1664 in Rom vortrug,⁶³ begegneten dieselben Ideen in etwas ausführlicherer Formulierung: Bellori kritisierte die modernen Baumeister, die die perfekten Säulenordnungen der Griechen deformie-

ren, bewertete das Abweichen vom antiken Kanon im Mittelalter als „Barbarei“, lobte die Architekten Bramante, Raffael, Peruzzi, Giulio Romano und Michelangelo, die dem Vorbild der Antike nachempfanden, und verurteilte die bizarre, die antiken Regeln mißachtende Formensprache seiner Gegenwart.⁶⁴

In demselben Vortrag, den Bellori später seinen *Viten* programmatisch voranstellte, betonte er in immer neuen Wendungen die Vorbildlichkeit der antiken Skulpturen. An ihnen zeige sich, wie Kunst die Natur veredeln und an Schönheit übertreffen könne. Außerordentlich schöne Menschen sind mit Statuen zu vergleichen,⁶⁵ aber letzten Endes kann ein Kunstwerk noch perfekter sein, so daß Bellori vermutet, der trojanische Krieg sei nicht um die Helena aus Fleisch und Blut, sondern um ihr skulpturales Abbild geführt worden.⁶⁶ Um sich eine Idee von perfekter Schönheit zu machen, müsse der Künstler antike Statuen studieren;⁶⁷ wenn das Werk eines Malers besonders gut gelinge, nähere es sich der Schönheit der „belle statue“.⁶⁸ Ausführlich zitiert Bellori das Lob, das Cicero und Seneca dem griechischen Bildhauer Phidias dafür spendeten, daß er vollendet schöne Skulpturen des ‚Jupiter‘ und der ‚Minerva‘ geschaffen habe, ohne ein natürliches Vorbild zu Hilfe nehmen zu können, einzig aus der Größe seiner Idee heraus.⁶⁹ Unter den Kronzeugen, die Bellori dann für eine idealisierende, eklektizistisch auswählende Formgestaltung anführt, erscheint besonders prominent „il gran maestro“ Raffael mit seiner berühmten „certa idea“.⁷⁰ „Donare alla Pittura tutto l'onore delle statue“ nennt Bellori an anderer Stelle die bedeutende Leistung des Malers Raffael.⁷¹

Die anonyme *Chisiani Sacelli Descriptio* vergleicht Raffaels Mosaiken in S. Maria del Popolo bezeichnenderweise nicht mit antiker Malerei oder Mosaikkunst, sondern mit antiker Skulptur. Bezugsgröße ist dabei der schon erwähnte beispielhafte ‚Jupiter‘ des Phidias, den der unbekannte Autor nun Raffaels Jupiter-Mosaik an die Seite stellt.⁷² Ähnlich wie Bellori in seiner *Idea* den ehrfurchtgebietenden („donnernden“) Affektausdruck von Phidias' ‚Jupiter‘ durch ein Seneca-Zitat belegt („Non vidit Phidias Iovem, fecit tamen velut tonantem“),⁷³ erklärt der Verfasser des anonymen Textes die sublime Qualität von Raffaels bzw. Phi-

dias' Göttervater durch den Verweis auf einen Vers Homers („annuit, et totum nutu tremefecit Olympum“).⁷⁴

Die besondere Wertschätzung der griechischen Antike, die sich in der Parallelisierung von Raffael und Phidias ausdrückt, zeigt sich in der *Chisiani Sacelli Descriptio* auch in bezug auf den ‚Jonas‘ (Abb. 4). Um diesem ein superlatives Lob zuteil werden zu lassen, vergleicht der anonyme Autor ihn nicht generell mit „der Antike“ oder „den alten Römern“, sondern hält die unter Mitwirkung Raffaels entstandene Skulptur „des Ruhmes der alten Griechen würdig“.⁷⁵ Eine ähnliche Favorisierung der griechischen Antike zeichnet sich in Belloris 1657 erschienener Beschreibung der Galleria Farnese ab, in der er Annibale Carracci und implizit auch Raffael speziell mit dem griechischen Ideal assoziiert: „in quest'opera solo tradusse Annibale le bellezze Greche; sì che la pittura per le sue mani, dopo Raffaele caduta, si è di nuovo inalzata alla maestà antica.“⁷⁶ Ein posthum veröffentlichter Traktat Belloris beschäftigte sich mit dem Vergleich von Raffael und dem griechischen Maler Apelles;⁷⁷ in zwei weiteren Publikationen ließ Bellori verlauten, Raffaels Fresken in der Villa Farnesina bzw. die Arbeiten der Raffael-Schüler in den vatikanischen Loggien könnten einen Eindruck von der Schönheit antiker griechischer Malerei geben.⁷⁸

Über den ‚Jonas‘ in S. Maria del Popolo äußerte Bellori sich enthusiastisch – er sei „frà le moderne [statue] la più perfetta“.⁷⁹ Andernorts ging er genauer auf die Leistung des Bildhauers Raffael ein: „Si applicò egli al Giona con disegni e con ritoccare il modello, tanto che Lorenzetto condusse una delle più insigni statue della Scoltura moderna, e facilmente la migliore, di una maniera tenera, e delicata, nella quale mai prevalse Michel'Angelo.“⁸⁰ Diese Passage ist besonders aufschlußreich, weil sie nicht nur Belloris Wertschätzung des ‚Jonas‘ dokumentiert, sondern diesen auch durch die Schlüsselbegriffe „maniera tenera, e delicata“ mit dem Ideal der „maniera greca“ assoziiert, das in „klassizistischen“ Kreisen damals viel diskutiert wurde.

Bereits im Cinquecento hatten Leonardo, Aretino, Lomazzo und Armenini die zu muskulösen Figuren Michelangelos kritisiert und ihnen das Ideal zart konturierter, weich modellierter (antiker)

Skulpturen entgegengestellt – eine Argumentation, die auch im 17. Jahrhundert nichts von ihrer Aktualität verloren hatte, wie der Umstand belegt, daß Francesco Scannelli sie in seinem *Microcosmo della Pittura* (1657) erneut aufrollte.⁸¹ Im Seicento wurde jenes Ideal des zarten Konturs und der weichen Formgebung allmählich speziell mit der „maniera greca“ identifiziert.⁸² Auch wenn die Fähigkeit der Antiquare, griechische von römischen Antiken zu unterscheiden, in Wirklichkeit noch nicht besonders treffsicher ausgebildet war,⁸³ strebte man doch danach, sich eine Vorstellung von den Charakteristika griechischer Kunst zu machen. Zeitgenössische Autoren (Boselli, Passeri, Sandrart) bezeugen, daß die „maniera greca“ in ihren Kreisen nicht nur ein zentrales Gesprächsthema war, sondern auch von Poussin, Duquesnoy und Pietro Testa in die künstlerische Praxis umzusetzen versucht wurde.⁸⁴ Werke wie Duquesnoys ‚Merkur‘ verraten die Orientierung am eleganten „griechischen“ Kontur, während Domenichino oder Poussin die Gesichter ihrer Bildfiguren nach dem Muster „griechischer“ Antiken gestalteten.⁸⁵ Der gut mit Poussin befreundete Bellori war mit jenen Ideen sicherlich vertraut.⁸⁶ In seiner Beschreibung von Duquesnoys ‚Santa Susanna‘ betonte er den „stile tutto gentile e delicato“ sowie die eng anliegende, den Körper durchscheinen lassende Draperie, die laut Boselli und Sandrart ein Kennzeichen exzellenter Werke im Sinne der „maniera greca“ war.⁸⁷ Belloris bereits zitierte Äußerung über die „maniera tenera, e delicata“ des ‚Jonas‘ deutet an, daß er auch jenes Werk in der Tradition der „maniera greca“ sah.

Den fast nackten ‚Jonas‘ der Chigi-Kapelle mit griechischer Kunst zu assoziieren (wie es der Autor der *Chisiani Sacelli Descriptio* tat), lag in gewisser Weise auf der Hand, denn eine auf Plinius zurückgehende, schon im 16. Jahrhundert geläufige Faustregel besagte, daß die Römer ihre Skulpturen bekleideten, die Griechen jedoch nicht.⁸⁸ Eine etwas vertieftere Kenntnis des zeitgenössischen Kunstdiskurses bewies der anonyme Autor des Manuskripts jedoch, indem er an dem von Raffael entworfenen Relief der ‚Samariterin‘ dieselbe („griechische“) Eigenart lobte, die Bellori an Duquesnoys ‚Santa Susanna‘ bewunderte: nämlich die Gestaltung der Draperie, die den Körper verhülle und doch erkennen lasse.⁸⁹

Ein zentraler Gedanke von Belloris *Idea*-Diskurs besteht darin, daß ein Künstler in den drei Disziplinen Malerei, Skulptur und Architektur jeweils dem antiken Vorbild folgen solle.⁹⁰ Raffael meisterte nach Ansicht Belloris alle drei Künste, wofür er in zwei Abhandlungen über seinen „Helden“ speziell die Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo als Beispiel nannte: Raffael habe sich dort „glorioso in tutte tre le arti“ gezeigt bzw. „degnamente di essere coronato in tutte tre le arti del disegno“.⁹¹ Die *Chisiani Sacelli Descriptio* führt beide Aspekte zusammen, indem sie einerseits in den Unterkapiteln „Architectura“, „Sculptura“ und „Pictura“ Raffaels schon eingangs programmatisch formulierte Meisterschaft in den drei Künsten untersucht⁹² und andererseits dabei stets seine Nähe zur (griechischen) Antike betont. Daß Raffael als Maler und Bildhauer nach Ansicht des anonymen Autors den alten Griechen gleichkommt, ist bereits deutlich geworden. Das Architekturkapitel spricht den Antikenbezug nicht ebenso klar aus, läßt ihn aber anklingen, da der Verfasser die Kapelle mit den Begriffen der antiken Fachterminologie beschreibt und dabei die Verwendung des antiken Buntmarmors besonders hervorhebt. Raffaels lupenrein antike Gesinnung als Baumeister wird ferner dadurch impliziert, daß die einleitende Polemik sein Werk von dem Tand der schlechten modernen Architekten abgrenzt (in einer Invektive, die wiederum eine Parallele in der *Idea* findet).⁹³

Während Bellori zu stark „praxisorientierte“, die Natur unidealisiert kopierende Künstler (wie etwa Caravaggio) kritisierte,⁹⁴ lobte er an Raffael auch und gerade seine intellektuellen Fähigkeiten – entsprechend der klassizistischen Kunstdoktrin, die dem Künstler die Fähigkeit zur Abstraktion abverlangte und die didaktisch durchkonzipierte Historie zum höchsten Ziel der Kunst erklärte. Raffael glich nach Ansicht Belloris dem griechischen Maler Timanthes, „che ne’ concetti della mente superò l’istesso Apelle“.⁹⁵ In demselben Sinne attestiert der Autor der *Chisiani Sacelli Descriptio* Raffael wiederholt „sapientia“ und preist ihn für das durchdachte Konzept der Kapelle.⁹⁶ Die Formulierung „sapientissimus artifex“ (fol. 427v) bzw. „summus artifex“ (fol. 429v) ist dabei jeweils in einem Kontext eingesetzt, der den Gedanken an die

Parallele zwischen künstlerischer und göttlicher Schöpfung nahelegt. Einer etablierten Denktradition zufolge imitiert die Kunstproduktion letztlich Gott, den höchsten Künstler, der im Schöpfungsakt die Welt „gestaltete“.⁹⁷ Diese in der *Chisiani Sacelli Descriptio* nicht explizit formulierte, aber im Text angelegte Assoziation verleiht Raffaels Werk die potenteste denkbare Nobilitierung.

5. Paragone: Raffael versus Michelangelo und Bellori versus Bernini

Vasaris Aussage, Raffael habe versucht, Michelangelo zu imitieren,⁹⁸ stieß bei den Anhängern Raffaels auf eloquenten Widerspruch. In seinem 1657 veröffentlichten *Microcosmo della Pittura* widmete Francesco Scannelli ein ganzes Kapitel der Widerlegung von Vasaris These.⁹⁹ Auch Bellori verfaßte einen Traktat zum betreffenden Thema, betitelt *Se Rafaele ingrandì, e migliorò la maniera, per aver veduto l'opere di Michel'Angelo*.¹⁰⁰ Beide Autoren vertraten die Ansicht, Raffael habe seine Kunst allein durch Antiken- und Naturstudium, nicht jedoch durch Nachahmung Michelangelos perfektioniert. Während für Vasari Michelangelo die höchste Vollendung der Kunst verkörpert hatte, erkoren sich Scannelli und Bellori Raffael zum Ideal: Für sie war er keineswegs Michelangelos „Schüler“, sondern diesem zumindest ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen.

In der *Chisiani Sacelli Descriptio* begegnet die künstlerische Rivalität zwischen Raffael und Michelangelo zuerst im Kapitel „Sculptura“. Da Michelangelo seinem Schüler Sebastiano del Piombo dabei geholfen habe, mit Raffael auf dem Gebiet der Malerei zu rivalisieren, habe umgekehrt Raffael in der Chigi-Kapelle mit Lorenzettos Hilfe Michelangelo Konkurrenz gemacht, heißt es dort.¹⁰¹ Im Abschnitt „Pictura“ wird dieser Wettstreit dann nochmals aufgegriffen: Sebastianos Altarbild der ‚Mariengeburt‘, in dem sich der Stil Michelangelos bemerken lasse, sei deswegen unvollendet geblieben, weil Sebastiano den selbstgestellten Anspruch nicht einlösen konnte, Raffaels Kunst gleichzukommen, suggeriert der Text.¹⁰²

Beide Aussagen besitzen keine direkte Quelle in Vasaris Schriften. Daß Sebastiano an der Konkur-

renz mit Raffael scheiterte, belegt laut Vasari das nie begonnene Altarbild der Chigi-Kapelle in S. Maria della Pace.¹⁰³ Sebastianos langsame Arbeit in S. Maria del Popolo führt er hingegen auf eine gewisse Bequemlichkeit des Künstlers zurück: „vi fece poco lavoro [...] o come stanco dalle fatiche dell'arte, o come troppo involto nelle commodità ed in piaceri.“¹⁰⁴ Indem der Autor der *Descriptio* beide Passagen stillschweigend vermischt und dabei die stilistische Nähe Sebastianos zu Michelangelo betont, versucht er die *paragone*-Komponente seines Traktats zu verstärken bzw. Raffael gegenüber Michelangelo aufzuwerten. Im selben Sinne überformt er auch Vasaris Aussagen zum Wettstreit dieser beiden Künstler. Vasari berichtet zwar, Michelangelo habe bei verschiedenen Gelegenheiten mit Sebastiano zusammengearbeitet, um Raffael zu übertreffen, erwähnt jedoch nicht Raffaels „Revanche“ durch Lorenzettos Skulpturen¹⁰⁵ – auch in diesem Fall akzentuiert der Autor der Kapellenbeschreibung den *paragone*-Gedanken bzw. Raffaels Gleichwertigkeit.

Obwohl Vasari als mögliche gemeinsame Quelle ausscheidet, referiert Bellori die „Revanche“ Raffaels erstaunlicherweise fast exakt so wie der Autor der *Chisiani Sacelli Descriptio* – nur etwas ausführlicher:

„Non mancò Rafaele all'artificio della Plastica [...]. Un'ammirabile esempio ce ne lasciò Rafaele sollecitato da Michel'Angelo. Esaltava questi smisuratamente Sebastiano Veneziano discepolo di Giorgione, che aveva portato à Roma un buon colorito; e perche costui mancava nel disegno, non lo aiutava solo co' suoi disegni, e cartoni, mà gli ritoccava l'opere, per far contrasto à Rafaele, il quale sdegnava concorrere con Sebastiano minore di ogni suo discepolo. Chiamato però Lorenzetto scultore Fiorentino, gli alloggiò due statue nella Cappella di Agostino Chisi al Popolo, Giona, ed Elia: Si applicò egli al Giona con disegni e con ritoccare il modello, tanto che Lorenzetto condusse una delle più insigni statue della Scoltura moderna, e facilmente la migliore, di una maniera tenera, e delicata, nella quale mai prevalse Michel'Angelo. Siede Giona tenendo un piede ancora nella bocca aperta della Balena, quasi ne sia uscito fuori, svelandosi da un lenzuolo, ed è finto giovine per simbolo della Risurrezzione; e la testa ch'è bellissima, si riconosce imitata dall'Antinoo. Laonde si può raccorre quanto facilmente

Rafaello avrebbe conseguito il nome di Scultore, se la Pittura gli avesse dato spazio di attendere à marmi nell'età sua breve: degno veramente di essere coronato in tutte trè le arti del disegno“.¹⁰⁶

Da in Belloris Text nicht nur die Schilderung des *paragone*, sondern auch die Beschreibung des ‚Jonas‘ recht genau mit derjenigen in der *Chisiani Sacelli Descriptio* übereinstimmt¹⁰⁷ und da das anschließend von Bellori hervorgehobene Thema der Meisterschaft in allen drei Künsten in dem anonymen Manuskript ebenfalls eine zentrale Rolle spielt, halte ich es für sehr wahrscheinlich, daß in der Tat Bellori die *Chisiani Sacelli Descriptio* verfaßt hat. Die im vorigen Kapitel bereits angeführten Parallelen zwischen Belloris Schriften und der Kapellenbeschreibung sind zwar etwas weniger spezifisch, erhärten aber schon allein durch ihre Quantität die Zuschreibung. Es dürfte schwer sein, in den Texten eines anderen „Klassizisten“ ebenso viele und ebenso präzise Bezüge zur *Descriptio* aufzuspüren. Belloris besonderes Verhältnis zur Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo wird schließlich auch daraus ersichtlich, daß er sie gleich zweimal enthusiastisch in seinen Schriften würdigte.¹⁰⁸

Aufgrund der Bedeutung, die Bellori dem Wettstreit von Michelangelo und Raffael beimaß, läßt sich die dreigeteilte Struktur der *Chisiani Sacelli Descriptio* als ein Versuch begreifen, die von Vasari gepriesene Universalität Michelangelos anzufechten: Nicht nur der Florentiner, sondern auch der Urbinate meisterte sowohl Architektur als auch Skulptur und Malerei – ein Argument, das sich in bezug auf Raffael einzig am Beispiel der Chigi-Kapelle kohärent durchführen ließ. Die scheinbar beiläufig eingestreute Andeutung, Raffaels ‚Jupiter‘ komme in seiner Majestät dem von Homer geschilderten Göttervater gleich, hängt letztlich ebenfalls mit dem *paragone* zusammen, denn Michelangelo selbst hatte sich wegen seines immensen Ruhmes als neuen Homer gesehen.¹⁰⁹ Die Universalität und Breitenwirkung, die Michelangelo sich durch die Identifizierung mit dem großen Epiker implizit zuschrieb, attestierte Bellori daher an anderer Stelle auch Raffael: „E come parve che Omero fosse un'Oceano, da cui si originavano li fonti, e li fiumi della Poesia, così da Rafaello si diffuse ne gli altri abundantemente il sapere, e la facilità dell'operare.“¹¹⁰

Ein origineller Aspekt der *Chisiani Sacelli Descriptio* besteht darin, daß der Autor die drei Künste nicht nur getrennt abhandelt, sondern auch ihr Zusammenwirken analysiert. Im Abschnitt „Sculptura“ thematisiert er die Interrelation von Architektur, Skulptur (Stuckgliederung) und Mosaik, indem er auf die Kuppel zu sprechen kommt, die durch ihre acht Fenster und durch ihre Untergliederung in zweimal acht Segmente die in den Mosaiken dargestellte Aufteilung des Himmels in acht Sphären unterstreicht.¹¹¹ Am Schluß des ersten Kapitels geht es hingegen um „malerische“ Aspekte der Architektur, nämlich um Farbe und Äderung des Marmors. Wörter wie „guttae“, „undae“, „cautes“ und „rupes“ suggerieren, daß die Äderung in den Stein gewissermaßen Landschaften einzeichnet; daher ist auch von einer „lieblichen und eleganten Malerei“ (in Stein) die Rede.¹¹² Solche „Spiele der Natur“ fanden im 17. Jahrhundert großes Interesse, zumal sie den oben schon angesprochenen Topos vom „Künstlertum“ Gottes bekräftigen konnten.¹¹³ Belloris Formulierung „Architecturam Pictura concomitata est, cum utraque colludente Natura“¹¹⁴ besagt jedoch, daß im Fall der Chigi-Kapelle die Natur nur „mitspielt“; letztlich, so muß man wohl im Sinne von Belloris *Idea* ergänzen, ist es der Künstler, der die Materialien der Natur auswählt, sie zu neuer, idealer Schönheit zusammenstellt und dadurch ein Werk schafft, das Architektur mit Malerei verbindet.

Es stellt sich die Frage, ob Bellori auf aktuelle Entwicklungen der zeitgenössischen Architektur reagieren wollte, indem er das Zusammenspiel der Künste in der Chigi-Kapelle akzentuierte. Auch wenn Domenico Bernini bzw. Filippo Baldinucci den Berninischen „bel composto“ erst einige Jahrzehnte später schriftlich zu fassen suchten, dürfte bereits die 1651 vollendete Cornaro-Kapelle Diskussionen über die neuartige Verbindung der Künste im Schaffen Berninis stimuliert haben.¹¹⁵ Bellori stand Bernini bekanntlich kritisch gegenüber und unterschlug dessen Namen in seinen Schriften sogar dann, wenn er dessen Werke erwähnte¹¹⁶ – so übrigens auch in der *Chisiani Sacelli Descriptio*, die zwar die Restaurierung der Kapelle während Fabio Chigis Kardinalat und den geflügelten ‚Tod‘ im Fußboden nennt, Berninis Autorschaft aber verschweigt.¹¹⁷ Angesichts der Polemik gegen moder-

ne Architekten in der Einleitung des Manuskripts wäre es denkbar, daß Belloris Analyse der Chigi-Kapelle auch darauf hinwirken wollte, Berninis Ruhm zu relativieren: Die Vereinigung der Künste, für die manch einer die Werke Berninis bewunderte, hatte eigentlich schon Raffael praktiziert, insinuierte der Autor der *Descriptio*.

Bezeichnenderweise fehlt auch am Schluß des Manuskripts erneut Berninis Name, wenn es um die jüngsten Arbeiten an der Porta del Popolo geht.¹¹⁸ Hier zollt Bellori nur dem Auftraggeber, Alexander VII., dafür Anerkennung, daß er das von Michelangelo begonnene Werk vollendet und zur Perfektion gebracht habe („perficit“). Dadurch wird der Wettstreit mit Michelangelo, der den Text durchzieht, ein letztes Mal aufgegriffen,¹¹⁹ und nun nicht Raffael, sondern der Papst selbst als der „Vollender“ auf eine höhere Stufe als Michelangelo gestellt.¹²⁰

6. Der Kontext: ein Gelehrtenwettstreit zwischen Bellori, Mellini und Martinelli?

Etwa gleichzeitig mit dem hier Bellori zugeschriebenen Text entstand eine weitere unpublizierte Kapellenbeschreibung, die ebenfalls unter den *Manoscritti Chigiani* der Biblioteca Vaticana verwahrt wird. Sie ist Teil einer umfangreichen Abhandlung über die Kirche S. Maria del Popolo. Wie der Titel *Saggio della Roma Descritta Da Benedetto Millino. Piazza e Chiesa del Popolo* verrät, handelt es sich dabei um das „Probestück“ eines geplanten Romführers, für den der Autor offenbar die Protektion Alexanders VII. erhoffte.¹²¹

Benedetto Millino stammte aus der angesehenen römischen „Famiglia Millina“ (in der neueren Literatur üblicherweise „Mellini“ geschrieben), die in der Nähe der Piazza del Popolo lebte.¹²² Indem Benedetto nicht nur die Cappella Chigi, sondern die gesamte Kirche beschrieb, konnte er die Nobilität seiner eigenen Familie betonen, die eine Kapelle direkt neben der Chigi-Kapelle unterhielt.¹²³ Natürlich ließ Mellini es aber auch nicht an Schmeicheleien für Alexander VII. und dessen Familie fehlen.

Im Vergleich zu Belloris elaboriertem Traktat wirkt Mellinis Text wesentlich bodenständiger. Die Exaktheit der Beschreibung geht jedoch weit über

das Niveau der zuvor publizierten Guiden hinaus,¹²⁴ ebenso die Präzision der ikonographischen Angaben, die neues Licht auf einige Aspekte des Programms werfen.¹²⁵ Völlig unüblich in der Guidenliteratur ist insbesondere die große Aufmerksamkeit, die Mellini der Architektur widmet. Es wäre denkbar, daß der Autor hiermit auf die Interessen Alexanders VII. eingehen wollte, der nicht nur zahlreiche Bauprojekte initiierte, sondern teilweise auch selbst als „Architekt“ tätig wurde.¹²⁶ Schon bei seinem ersten Romaufenthalt hatte der spätere Papst eine ausgeprägte Sensibilität für die architektonische Gestaltung der Chigi-Kapelle gezeigt, wie sich einem Brief Fabios an seinen Onkel entnehmen läßt.¹²⁷

Nach einer kurzen Einleitung, die die Bedeutung der Kapelle und ihres Gründers unterstreicht, bietet Mellini eine klar strukturierte Beschreibung, die das optische Erleben eines Kapellenbesuchers nachvollzieht: Zuerst geht es um die Kapellenfassade und um das „Vestibül“, dann um die architektonische Gestaltung des Kapellenraumes. Von den Wänden hebt sich der Blick zur Kuppel, deren Bildprogramm ausführlicher als in bisherigen Guiden Berücksichtigung findet. Danach rückt die Altarwand ins Blickfeld: das Altarbild, das Relief der Mensa, die den Altar flankierenden Skulpturen. Die Grabpyramiden an den beiden Seitenwänden, die anschließend geschildert werden, leiten zum zweiten, historischen Teil des Textes über, in dem Mellini Informationen über die Familie Chigi und über die Entstehungsgeschichte der Kapelle gibt. Dabei kommen auch die von Alexander VII. veranlaßten Restaurierungsarbeiten und die neu von ihm in Auftrag gegebenen Ausstattungselemente (Lünetten, Fußboden u. a.) zur Sprache. Als Anhang folgen etliche Maßangaben – dies wiederum Ausdruck eines ungewöhnlichen Interesses an architektonischen Proportionen. Ähnlich wie Bellori (aber etwas weniger programmatisch) betont schließlich auch Mellini Raffaels Vielseitigkeit: „L'architettura della Cappella è dell'istesso Raffaele, il quale in quest'opera diede a vedere, ch'egli non era meno Architetto, che Pittore.“¹²⁸

Terminus ante quem für Mellinis Text ist die Aufstellung von Berninis ‚Daniel‘ im Juni / Juli 1657,¹²⁹ da diese Skulptur keine Erwähnung findet. Einen weiteren Datierungshinweis bietet die

Auskunft, Alexander habe die Restaurierung der Kapelle während seines Kardinalats „vor vier Jahren“ begonnen, wobei allerdings offen bleibt, ob Mellini das im Fußboden verewigte Jahr 1651 oder den tatsächlichen Beginn der Arbeiten (1652) dieser Rechnung zugrunde legt. Für den bronzenen Rahmen, mit dem laut Mellini soeben („hora“) das Altarbild geschmückt worden sei, gibt es Zahlungen vom 25.6.1655 bis zum 7.7.1656.¹³⁰ Ackermann, der die hier nicht transkribierten Passagen zur Renovierung des gesamten Kirchenraums ausgewertet hat, datiert das Manuskript „um die Mitte des Jahres 1656“.¹³¹

Cassiano Dal Pozzo hatte offenbar schon früh Kenntnis von Mellinis geplantem Romführer, für den der *Saggio della Roma Descritta di Benedetto Millino* als „Probestück“ diene. In einer Notiz vom Dezember 1656 vermerkte er, ein gewisser Benedetto Mellini habe über die römischen Kirchen und ihre Sehenswürdigkeiten geschrieben, doch sei die Publikation des Buches ungewiß, da „certe comodità“ (Eigenkapital des Autors) sowie fremde Unterstützung fehlten und es zudem jemanden gebe, der dagegen opponiere: ein Antiquar namens Fioravante Martinelli.¹³²

Letzterer zählte ebenso wie Cassiano zu den Gelehrten, die sich während des Pontifikats Urbans VIII. Barberini (1623-1644) beruflich etabliert hatten. Martinellis lebenslanger Förderer war Kardinal Orazio Giustiniani, „Custode primo“ der Biblioteca Vaticana, der ihm 1636 eine Position als „scrittore“ an der Bibliothek verschaffte.¹³³ Wohl in der Hoffnung auf zusätzliche Protektion durch den Barberini-Kreis hatte Martinelli 1644 die erste Ausgabe seines Romführers *Roma Ricercata nel suo sito, e nella scuola di tutti gli Antiquarij* dem einflußreichen Höfling Cassiano Dal Pozzo gewidmet.¹³⁴ Während die Chigi-Kapelle weder darin¹³⁵ noch in Martinellis lateinischer Guida *Roma ex ethnica sacra* (1653) Erwähnung fand,¹³⁶ nahm S. Maria del Popolo in der 1658 erschienenen Neuauflage der *Roma ricercata* plötzlich breiten Raum ein.¹³⁷ Der Text, der Alexanders Kardinalnepoten Flavio Chigi gewidmet ist, lobt opportunerweise insbesondere die Chigi-Kapelle und die von Alexander initiierten Verschönerungen in der Kirche.

In den ersten Jahren des Chigi-Pontifikats entstanden folglich gleich drei Texte, die eine ausführ-

liche Würdigung der Chigi-Kapelle im Kontext eines Romführers vornahmen: Bellori konzipierte seinen Traktat als Zusatz zu Donatis *Roma vetus ac recens*, Martinelli fügte in die Überarbeitung seiner älteren Guida einen großen „panegyrischen“ Einschub ein, und Mellini gestaltete die Beschreibung der Chigi-Kapelle als Muster für seinen noch unpublizierten Romführer. Alle drei Autoren hofften anscheinend auf diese Weise die Gunst des neuen Papstes zu erlangen.

Da Alexander VII. seine Karriere zu einem nicht unbeträchtlichen Teil den Barberini verdankte, sahen andere ehemalige Barberini-Günstlinge in seiner Papstwahl eine große Chance. Nach dem Pontifikat des als wenig gebildet geltenden Innozenz X. (1644-1655) eröffneten sich insbesondere für die Gelehrten nun neue Perspektiven. Fabio Chigi hatte als Kardinal reges Interesse an den Künsten gezeigt, selbst Dichtungen publiziert und sich während seiner Abwesenheit aus Italien von Cassiano Dal Pozzo über das römische Geistesleben auf dem laufenden halten lassen.¹³⁸ Da Cassiano schon seit langem die Freundschaft mit Chigi gepflegt hatte,¹³⁹ jubelte er nun: „Si posson le persone studiose e di lettere prometter altrettanto dell'agradimento delle lor fatiche, quanto poco ne potevan credere nel tempo del Pontef.o passato.“¹⁴⁰

Nicht nur Martinelli, sondern auch Bellori suchte die Nähe zum Barberini-Kreis. Belloris Mentor Francesco Angeloni hatte um 1640 eine „taktische Kehrtwendung“ vollzogen, die ihn in das profranzösische Barberini-Lager brachte.¹⁴¹ Bellori selbst verfügte in den 1640er Jahren über gute Kontakte zu dem Barberini-Höfling Leonardo Agostini.¹⁴² Ab spätestens 1657 arbeiteten sie an verschiedenen Projekten eng zusammen; ab 1659 begegnet Bellori regelmäßig in Agostinis Korrespondenz.¹⁴³ Agostini präsentierte Bellori in einem Empfehlungsschreiben von 1658 als „virtuoso giovine [...] amato dal Eminentissimo Signor Cardinal Barberino“, der ihm bei der Abfassung seines Buches über Gemmen geholfen habe.¹⁴⁴ Der Ausdruck „giovine“ verrät, daß Belloris Karriere damals noch nicht eigentlich begonnen hatte. Nach dem Tod Angelonis (1652) war er vermutlich auf der Suche nach einem neuen Protektor. Nichts lag näher, als sein Glück bei dem Barberini-freundlich eingestellten Alexander VII. zu versuchen.

Cassiano Dal Pozzo, der die Wahl Alexanders VII. so enthusiastisch als Chance für die Gelehrtenwelt aufnahm, hatte schon 1639/40 an der Restaurierung der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo regen Anteil genommen;¹⁴⁵ er wußte gut, wieviel dieses Projekt dem frisch gewählten Papst bedeutete. Vielleicht erinnerte er sich daran, daß Fabio schon als junger Mann über die allzu spärlichen Informationen geklagt hatte, die die damals gängigen Romführer zur Chigi-Kapelle boten.¹⁴⁶ Cassiano kannte alle drei hier interessierenden Autoren, Bellori, Martinelli und Mellini.¹⁴⁷ Möglicherweise war er es, der die Idee lancierte, in einer Art freiem Gelehrtenwettstreit dem Papst Vorschläge für neue Romguiden zu unterbreiten.

Liest man die drei Texte von Bellori, Mellini und Martinelli als Konkurrenzprojekte, dann stellt sich natürlich die Frage, wer den Wettbewerb aus welchen Gründen „gewann“. Die Beantwortung dieser Frage wird durch den Umstand erschwert, daß das hier Bellori zugeschriebene Manuskript nicht namentlich bezeichnet ist. Es scheint mir eine Überlegung wert, ob Bellori als „Ghostwriter“ für Leonardo Agostini fungierte, der Bellori ja noch 1658 ziemlich gönnerhaft als seinen jungen Mitarbeiter vorstellte.¹⁴⁸ Wie oben ausgeführt, legt die Einordnung des Schriftstücks in die Miscellanea N. III. 78 den Schluß nahe, es sei bereits in den ersten Monaten des Pontifikats (d. h. im Sommer 1655) abgefaßt worden.¹⁴⁹ Der Text endet mit dem markanten Hinweis darauf, daß Alexander VII. in Rom sowohl Neues schaffen als auch Altes bewahren solle. Nach dem Tod des Antikenkommissars Nicola Menghini (5.12.1655) bestimmte Alexander interessanterweise Leonardo Agostini zu dessen Nachfolger.¹⁵⁰ Könnte in diesem Zusammenhang der „klassizistische“ Traktat über die Chigi-Kapelle als „Werbung“ für Belloris Mentor gedient haben?

Abgesehen von diesem möglichen „Erfolg“ Belloris ist es offensichtlich, daß sich im Guiden-Wettbewerb letzten Endes Martinelli durchsetzte, denn nur sein Text wurde publiziert, noch dazu mit der imposanten Widmung an den Kardinalnepoten Flavio Chigi. Da Widmungen damals mit dem Widmungsträger abgesprochen wurden und von diesem auch abgelehnt werden konnten, drückt sich in dieser Dedikation das Einverständnis der

Chigi mit Martinellis Werk aus, ja vielleicht sogar dessen finanzielle Förderung.¹⁵¹ Worin liegen also dessen „Siegerqualitäten“? Und was mag an den anderen Texten mißfallen haben?

Alexander VII., selbst ein hervorragender Latinist,¹⁵² wußte Belloris glanzvoll formulierten Traktat sicherlich zu würdigen. Allerdings hätte sich jener Text schlecht in den Rahmen von Donatis *Roma vetus ac recens* eingefügt. Schon allein durch seine Länge und seine dreiteilige Gliederung wäre er aus der Struktur von Donatis Werk herausgefallen; insbesondere aber im Gesamtzusammenhang des Führers wäre Belloris Einschub ein Fremdkörper geblieben. Donati zielte nämlich darauf ab, die von Urban VIII. geschaffene „Roma moderna“ als Kulminationspunkt der modernen Stadtgeschichte darzustellen, und behandelte entsprechend ausführlich die Neubauten des Barberini-Pontifikats.¹⁵³ Eine Neuauflage, die den gerade gewählten Papst nur mit der Chigi-Kapelle in Verbindung bringen konnte, hätte Alexander VII. eher dürftig dastehen lassen. Zudem widersprachen Belloris rückwärtsgewandter Renaissance-Kult und seine Kritik an modernen Architekten dem Tenor von Donatis Werk, das auf ein abschließendes Lob der „Moderne“ zusteuerte. Alexander VII. wollte hingegen durchaus an den „modernen“ Stil der Barberini-Ära anknüpfen, indem er etwa Urbans Favoriten Bernini protegierte. Daher dürfte ihn die völlige Unterschlagung Berninis in Belloris Text gestört haben – war er doch vermutlich stolz darauf, diesen berühmten und teuren Künstler schon während seines Kardinalats beschäftigt zu haben.

Während das lateinische Manuskript eher Traktatcharakter besitzt, passen sich die italienischen Kapellenbeschreibungen von Martinelli und Mellini stärker den Guidenkonventionen an, wobei aber ein klarer Unterschied im Anspruchsniveau besteht: Mellini schreibt ausführlich, vielleicht auch ein wenig umständlich für ein gebildetes Publikum, das Zeit hat, die vielfältigen Informationen aufzunehmen; Martinelli hingegen bedient sich des Fremdenführer-Staccatos. In wenigen Bandwurm-sätzen bringt er aufzählend die wichtigsten Informationen unter, überhäuft dabei sowohl die Künstler als auch die Auftraggeber mit Lobestopoi und garniert das Ganze mit weiterführenden Literatur-

hinweisen.¹⁵⁴ Offenbar war es das, was die Chigi wünschten: kompakte, schnelle Information zu ihren Ehren. Da Martinelli seinen bereits 1644 publizierten Führer nur zu überarbeiten brauchte, konnte er relativ rasch eine aktuelle Auflage herausbringen, in die er bis zu ihrem Erscheinen 1658 noch weitere Projekte aus den ersten Jahren des Chigi-Pontifikats einfügte.¹⁵⁵ Mellini hingegen konnte nicht auf einem schon veröffentlichten Werk aufbauen; er arbeitete mit großer Akribie und daher wohl zu langsam. 1664 saß er noch immer an seinem Romführer, wie Bellori in der „Nota delli Musei“ vermerkte: „il Sig. Benedetto Mellini, soggetto versatissimo nell'eruditioni, & antichità sacre, & profane; perfettionandone la grand'opera sua di Roma antica, & moderna divisa in Regioni.“¹⁵⁶ Seine heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana befindlichen, überaus informationsreichen Manuskripte¹⁵⁷ blieben letztlich ungedruckt – vielleicht weil ihm 1664 Gasparo Alveri mit seinem Monumentalwerk *Roma in ogni stato* wiederum zuvorgekommen war.

Wie Martinelli im Vorwort der *Ricercata*-Ausgabe von 1658 stolz vermerkte, erfreute er sich bereits seit längerem der Protektion Alexanders VII., dem er 1655 eine Monographie über S. Maria in via Lata gewidmet hatte.¹⁵⁸ Die opportunistischen Züge von Martinellis 1658 veröffentlichter Beschreibung der Chigi-Kapelle treten insbesondere im Vergleich zu seinem zwischen 1660 und 1663 verfaßten Manuskript *Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura* hervor: Entsprechend seiner in jenen Jahren bemerkbaren allgemeinen Distanzierung vom Hof Alexanders VII.¹⁵⁹ äußerte er sich nun auch über S. Maria del Popolo kühler. Der knappe Absatz über die Chigi-Kapelle enthält nur die wichtigsten Fakten; die Einleitung, die 1658 Agostino und Fabio Chigis Kunstmäzenat lobte, entfiel ebenso wie die Passagen über die Chigi-Gräber bzw. über das Chigi-Wappen im Fußboden.¹⁶⁰ Zusammen mit dem Umstand, daß die 1662 erschienene Neuauflage der *Roma ricercata* keine Chigi-Widmung mehr trug, deutet das auf ein Zerwürfnis mit dem einst umschmeichelten Patron hin – Martinellis „Sieg“ scheint kurze Dauer gehabt zu haben.

7. Neue Ansätze zur Interpretation der Chigi-Kapelle

Auch wenn die drei Texte von Bellori, Mellini und Martinelli in ihrer Qualität ganz unterschiedlich sind, bietet doch jeder von ihnen wesentlich mehr Informationen zur Cappella Chigi als die eingangs zitierten älteren Guiden.¹⁶¹ Es stellt sich nun die Frage, inwiefern diese Texte dem heutigen Forschungsstand zur Kapelle neue Aspekte hinzufügen. Bevor hierauf eine Antwort möglich ist, muß zunächst kurz der Quellenwert der drei Beschreibungen diskutiert werden.

Auffälligerweise begegnen manche neuen Informationen in allen drei Texten, andere zumindest in zweien von ihnen. Beispielsweise führen alle drei Autoren den zuvor unbekannten Namen des Mosaizisten Luisac(c)io in die Literatur ein.¹⁶² Martinelli erklärt genau, an welcher Stelle des Kuppelmosaiks das Monogramm des Künstlers versteckt ist – offenbar hatte man es bei der jüngsten Restaurierung aufgespürt. Während sich keine frühere Guida an die Interpretation des Mosaiks gewagt hatte, das wegen der starken Verschmutzung vielleicht nicht gut zu sehen gewesen war,¹⁶³ geben nun sowohl Bellori als auch Mellini eine Deutung, die mit der Terminologie und dem Gedankengut antiker kosmologischer Literatur operiert. Beide identifizieren auch präzise das Thema des Altarreliefs, das bislang in der Literatur keine Aufmerksamkeit gefunden hatte.¹⁶⁴ In bezug auf Lorenzettos Nischenfiguren sprechen die drei Autoren stets korrekt von ‚Elias‘, obwohl frühere Guiden diesen wiederholt als ‚Habakuk‘ mißdeutet hatten.¹⁶⁵ Weitere Übereinstimmungen zeigen sich darin, daß alle drei Texte die heute so nicht existente Fußbodeninschrift „Mors aD CaeLos Iter“ überliefern.¹⁶⁶ Sowohl Martinelli als auch Bellori lösen die in dem Text versteckte Jahreszahl explizit als 1651 auf (obwohl sich der Schriftzug laut Worsdale auch als 1653 verstehen ließe)¹⁶⁷ und wissen ferner zu berichten, dadurch sei das Jahr von Chigis Rückkehr bzw. des Restaurierungsbeginns markiert. Selbstverständlich erweisen sich die drei Literaten insgesamt als gut informiert über die jüngsten Verschönerungsmaßnahmen in der Kapelle.

Die genannten Parallelen legen den Schluß nahe, daß alle drei Autoren Zugang zu derselben Infor-

mationsquelle besaßen: Wahrscheinlich hatte sie jemand (ein Chigi-Höfling oder gar Bernini selbst) vor Abfassung ihrer Beschreibungen durch die Kapelle geführt und mit dem nötigen Detailwissen versehen. Speziell der Künstlername Luisaccio kann sich keinem der drei allein aus der Betrachtung erschlossen haben, denn der Mosaizist monogrammierte nur, noch dazu an einer mit bloßem Auge nicht sichtbaren Stelle. Auch der Umstand, daß Bellori nicht die tatsächlich realisierten Pyramideninschriften, sondern wohl einen Entwurf für sie zitierte,¹⁶⁸ spricht für einen Informationsfluß aus dem Chigi-Kreis.

Wenn also die Existenz eines „Informanten“ anzunehmen ist, der mit den jüngsten Restaurierungsergebnissen vertraut war, dann dürften die drei Texte von Bellori, Mellini und Martinelli die „offizielle“, im Chigi-Kreis „abgesegnete“ Sicht der Kapelle widerspiegeln – natürlich in je unterschiedlicher Exaktheit und vermischt mit eigenen Beobachtungen der Autoren. Für die Bewertung der Quellentexte bedeutet das, daß sie vorsichtige Rückschlüsse auf die Intentionen des Auftraggebers Alexander VII. erlauben.

Wie nah Bellori den Absichten des Chigi-Papstes kam, läßt sich am Beispiel seiner eucharistischen Deutung der Kapelle erläutern. Die Werke Lorenzettos, die während der Restaurierungsarbeiten an den Altar versetzt wurden,¹⁶⁹ bringt erstmals Bellori explizit mit der Eucharistie in Verbindung: Das Bronzerelief „Eucharestiae pertinet mysterium“,¹⁷⁰ während der von einem Engel gespeiste ‚Elias‘ (Abb. 3) „Eucharestiae (quae, perpetua veneratione, in medio Altari colitur) argumentum“ sei.¹⁷¹ Obwohl das Meßopfer selbst natürlich keine bildliche Darstellung findet, sieht Bellori die zereemonielle Handlung als einen so zentralen Bestandteil des Kapellenprogramms, daß er sie in seinem „Pictura“-Kapitel evoziert: Die täglich neu gefeierte Messe komplettiert in Belloris Augen gewissermaßen die Bildwerke, indem sie dem von Salviati gemalten Sündenfall das christliche Erlösungsversprechen entgegenstellt.¹⁷² Diese Betonung der Eucharistie korrespondiert mit dem Umstand, daß Fabio Chigi sich noch als Kardinal um die Aufwertung des Ortes zur Sakramentskapelle bemühte.¹⁷³ Gleich nach seiner Papstwahl wurde das Sakrament in der Chigi-Kapelle ausgesetzt, und 1656 erfolgte



5 Aloisio De Pace (nach Entwurf Raffaels), Gottvater und die acht himmlischen Sphären, datiert 1516, Kuppelmosaik, Cappella Chigi, Santa Maria del Popolo, Rom

die Anordnung, es dort permanent zu verwahren.¹⁷⁴ Die etwa zeitgleich von Alexander VII. bei Bernini in Auftrag gegebenen Skulpturen, die die wunderbare Speisung Daniels durch Habakuk vergegenwärtigen, bekräftigen die von Bellori erfaßte Wichtigkeit des eucharistischen Themas für den Chigi-Papst.¹⁷⁵

In Belloris Gesamtdeutung der Kapelle verquicken sich christliches und antikes Gedankengut. Aufbauend auf den Himmelsvorstellungen der antiken Kosmologie, erkennt er in den Kuppelmosaiken die Sphären der Planeten, die von engelhaften „Geistwesen“ bewegt werden (Abb. 5).¹⁷⁶ Das Zentrum, von dem alles „abhängt“, bildet Gottvater, der den Platz der „prima causa“ einnimmt.¹⁷⁷ Während Mellini Gottes ausgebreitete Arme als Schöpfergestus deutet,¹⁷⁸ sieht Bellori darin ein Alles Umfassen, Alles Regieren. Unter der Himmelskuppel erstreckt sich die „sublunare“ Welt der Menschen, die von der Zeitlichkeit beherrscht wird. Sowohl die Jahreszeiten-Tondi als auch die dem Kreis angenäherte Grundrißform der Kapelle stehen laut Bellori für den Kreislauf der Zeit. Salviatis Malereien schil-



6 Gabriele Renzi (nach Entwurf Gianlorenzo Berninis), Wappentragendes Skelett im Fußboden der Chigi-Kapelle, 1653/54, Opus-sectile-Arbeit aus polychromem Marmor, Cappella Chigi, Santa Maria del Popolo, Rom

dern den Ursprung und Sündenfall des Menschen; die durch die Vertreibung aus dem Paradies bewirkte Anheimgabe an den Tod ist aber durch den Mensch gewordenen Gott überwunden, der sich in der eucharistischen Speise als Rettung anbietet.¹⁷⁹ Entsprechend kann Bellori die Pyramidenform der Chigi-Gräber als Zeichen der Unsterblichkeit und den ‚Jonas‘ als Typus der Auferstehung auffassen.¹⁸⁰ Wie die Fußbodeninschrift besagt, ist der Tod letztlich der Weg zum Himmel und damit zur Unsterblichkeit. So schließt sich für Bellori der Kreislauf: Die Seele, die aus dem Himmel auf die Erde hinabgeschickt wurde, kehrt nach dem durch den Sündenfall veranlaßten beschwerlichen Leben in der Zeitlichkeit zu ihrem Schöpfer zurück,¹⁸¹ erlöst und geheilt durch den himmlischen „pharmaco“.

Die Tagebücher, die Fabio Chigi als Kardinal und später als Papst führte, verraten leider nichts über die Gedanken, die er sich zum Programm der Kapelle machte. Die kunsthistorische Forschung kann seine Absichten daher nur aus den von ihm initiierten Arbeiten erschließen. Indem Fabio die drei Werke Lorenzettos von der Eingangs- bzw. Seitenwand an den Altar versetzen ließ, wertete er den Altarbereich nicht nur ästhetisch auf, sondern legte auch einen starken Akzent auf das Thema der Eucharistie. Gleichzeitig rückte er die Christusfigur, die das als Antependium wiederverwendete Grabrelief dominiert, in den Mittelpunkt der Anlage (Abb. 1 c). Die Kapelle, die hauptsächlich Ereignisse aus der Zeit

vor der Ankunft des Erlösers thematisiert (Genesis-historien, Propheten, Mariengeburt), wurde somit stärker auf das Neue Testament hin orientiert. Nach Ansicht eines zeitgenössischen Beobachters verdankten sich die Christusmonogramme auf den Grabmonumenten einem ähnlichen Bedürfnis nach „Christianisierung“ der Chigi-Kapelle: Sie seien angebracht worden, um einem gewissen heidnisch-antiken Charakter der Pyramiden entgegenzuwirken.¹⁸² Die Planetenmosaiken der Kuppel, an die der anonyme Kommentator beim Stichwort „Heidentum“ ebenfalls gedacht haben dürfte, fanden in der im Auftrag Fabios neu angebrachten Fußbodeninschrift „Mors aD CaeLos (Iter)“ (Abb. 6) eine Erklärung, die sowohl auf antikes als auch auf christliches Gedankengut bezogen werden kann. Der Text faßt den „conchetto“ der Kapelle zusammen und läßt sich daher als ein Beleg dafür auffassen, daß Fabio das von Agostino Chigi und Raffael im Kuppelmosaik angelegte Programm „verstanden“ hat.¹⁸³ Wie eingangs dargelegt, ist jenes Programm allerdings nicht schriftlich fixiert worden und kann folglich von unserer Zunft auch nur hypothetisch aus der Anschauung heraus rekonstruiert werden. Die besondere Bedeutung des lateinischen Manuskripts liegt nun darin, daß Bellori zum einen der erste war, der eine schriftliche Gesamtinterpretation der Kapelle wagte, und zum anderen dabei im wesentlichen jene Ideen aussprach, die auch die moderne kunsthistorische Forschung in der Kapelle ausgedrückt sieht.¹⁸⁴ Es handelt sich um einen der seltenen Fälle, in denen die Wahrnehmungen und Reflexionen eines gebildeten Kunstbetrachters des Seicento dokumentiert sind, und zum Glück für unsere Disziplin bestätigt Belloris Text, daß ein solcher Betrachter tatsächlich die Überlegungen anstellte, die ihm die Kunsthistoriker bisher nur unterstellen konnten. Nicht nur Fabio Chigi, sondern auch Bellori hat das Programm offenbar „verstanden“.

Es bleibt zu spekulieren, ob Bellori auf einen Informanten aus dem unmittelbaren Umkreis des Papstes zurückgreifen konnte – zumal sich Mellinis Deutung in wesentlichen Punkten mit derjenigen Belloris deckt. Die stark mit kunsttheoretischen Überlegungen angereicherte Ausarbeitung des Textes stellt hingegen Belloris ganz eigenen Beitrag dar. Seine Beschreibung der Chigi-Kapelle



7 Raffaello Vanni, Die königlichen Vorfahren Mariens, 1653, Öl auf Holz, Cappella Chigi, Santa Maria del Popolo, Rom



8 Raffaello Vanni, Die priesterlichen Vorfahren Mariens, 1653, Öl auf Holz, Cappella Chigi, Santa Maria del Popolo, Rom

schlägt viele Gedanken an, die in seinen späteren Schriften zur Kunst wiederbegegnen.¹⁸⁵ Das bislang unpublizierte Manuskript ist also gleich doppelt aufschlußreich, nicht nur in bezug auf das Kapellenprogramm, sondern auch für die Entwicklung von Belloris Theoriegebäude, das hier bereits sehr früh einen erstaunlich kompletten Ausdruck fand.¹⁸⁶

Auch wenn sich Benedetto Mellinis Abhandlung über die Cappella Chigi wesentlich weniger imposant liest als diejenige Belloris, nämlich eher Stückwerk als Synthese bietet, so lassen sich doch auch seinem *Saggio* Hinweise entnehmen, die das Verständnis des Objekts bereichern. Während Bellori quasi den heutigen Forschungsstand zusammenfaßt, hilft Mellinis Text, darüber hinauszugehen. Beispielsweise erklärt er die enigmatische Ikonographie der beiden Lünetten über den Pyramiden (Abb. 7, 8). Diese Gemälde, die 1653 von dem eng

mit Fabio Chigi verbundenen Sienesen Raffaello Vanni ausgeführt wurden,¹⁸⁷ werden von der Forschung meist übergangen oder pauschal als *Prophe-ten* abgetan.¹⁸⁸ Alternativ gibt es die Hypothese, das linke Bild stelle Davids Harfenspiel vor Saul dar, während rechts Eli und Samuel zu sehen seien.¹⁸⁹ Für letzteres fehlen präzise ikonographische Anhaltspunkte, während ersteres definitiv nicht richtig sein kann, da David im Gemälde wesentlich älter aussieht als der mutmaßliche Saul (Abb. 7).¹⁹⁰ Mellini gibt hingegen folgenden Hinweis:

„Le pitture de' semicircoli sopra le Piramidi contengono la discendenza Regia, e Sacerdotale della Vergine: la prima, sopra la Piramide di Gismondo [nachträglich eingefügt: è la Regia]: la Sacerdotale, sopra quella d'Agostino.“¹⁹¹

Die Bibel verrät zwar nichts über die Vorfahren der Jungfrau, doch die *Legenda aurea* sagt, Maria komme sowohl aus dem königlichen Stamm Davids als auch aus dem priesterlichen Stamm.¹⁹² Daß es sich bei dem bärtigen gekrönten Harfenspieler in der linken Lünette um David handelt, ist wohl unbestreitbar (Abb. 7). Als weiteres Attribut gab ihm Vanni in der rechten unteren Bildecke den abgeschlagenen Kopf Goliaths bei – zur Erinnerung an seine jugendlichen Heldentaten. Ein Kind hat Goliath das Schwert abgenommen und setzt triumphierend den Fuß auf seinen Kopf. In der linken Hälfte derselben Lünette kniet ein junger König, der anbetend zu Gottvater in die Kuppel der Kapelle hinaufschaut. Hiermit dürfte Davids Sohn Salomo gemeint sein, der noch zu Lebzeiten seines Vaters zum König gesalbt wurde und später zu Ehren Gottes den Tempel in Jerusalem errichtete. Ihm zur Seite steht ein Kind mit Kronreif, möglicherweise Salomos Sohn Rehabeam.¹⁹³

Die von Mellini implizierte genealogische Interpretation der Lünette wird bestätigt durch Belloris Manuskript, das die Bildfiguren als David und Salomo anspricht. Zusammen mit der rechten Lünette (Abb. 8), die zwei opfernde Priester zeige, mahnten beide Bilder dazu, Gott anzubeten und zu verehren:

„Praeterea super utramque Pyramidem, qua Arcus in lunulas secantur: hinc sanctuarij depicti sunt Sacerdotes Columbam, thuraque Deo offerentes, indeque David, et



9 Gianlorenzo Bernini, Daniel, ca. 1656-1657, Marmor, Cappella Chigi, Santa Maria del Popolo, Rom



10 Gianlorenzo Bernini, Habakuk und der Engel, ca. 1656-1661, Marmor, Cappella Chigi, Santa Maria del Popolo, Rom

Salomon Reges, innixi genibus, Deum suppliciter exorantes, monetque Pictura precibus, et sacrificijs numen adorandum esse.“¹⁹⁴

Die beiden Protagonisten der rechten Lünette, ein kniender Hohepriester, der den Weihrauchkessel schwingt, und ein Tempeldiener mit Opfertaupe, können mit Hilfe der *Legenda aurea* nicht namentlich identifiziert werden, stehen aber wohl allgemein für die priesterlichen Vorfahren Mariens bzw. „la discendenza Sacerdotale“.

Die priesterlichen und königlichen Ahnen der Jungfrau ergänzen sinnvoll das Thema des Altarbildes, das (dem Weihetitel der Kapelle entsprechend) die Mariengeburt darstellt.¹⁹⁵ Sowohl durch ihr Thema als auch durch ihre Platzierung bilden die Lünettenbilder ein Bindeglied zwischen den alttestamentarischen, mit dem Sündenfall endenden Episoden der Kuppel und dem Altarbild, das den Beginn der neutestamentarischen Heilsgeschichte vorstellt. Zugleich aber ergibt sich eine interessante Beziehung zwischen den Ahnen Mariens und den Ahnen Fabio Chigis, deren Grabpyramiden in die Lünettenbilder hineinragen. Auch der Kardinal berief sich nämlich auf zwei verschiedene genealogische Linien!

Daß eine der Grabpyramiden das Andenken des Kapellengründers Agostino Chigi wachhalten sollte, ist selbstverständlich; doch war das zweite Monument ursprünglich nicht für dessen Bruder Sigismondo gedacht.¹⁹⁶ Als Fabio Chigi 1626/27 mit seinem Onkel die Restaurierung der Kapelle diskutierte, bestand letzterer allerdings auf der Errichtung eines Grabmales für „Gismondo mio avo“. Dies war nötig, um die Patronatsrechte der Chigi zu verteidigen: Da nämlich die Linie des Agostino il Magnifico ausgestorben war, bestritt man dem Sieneser Familienzweig das Anrecht auf die Kapelle. Agostinos Bruder Sigismondo, von dem Fabio und sein Onkel abstammten, mußte folglich visuell in der Kapelle präsent sein, um die familiäre Kontinuität zu betonen.¹⁹⁷ Entsprechend wurde Sigismondo durch Bildnismedaillon und Inschrift geehrt. Durch die Lünettenbilder überhöhte Fabio zugleich die problematischen genealogischen Verhältnisse, indem er seine eigene Situation gewissermaßen mit der Herkunft der Jungfrau aus zwei „Stämmen“ parallelisierte.

Benedetto Mellinis Text gibt jedoch nicht nur zu den Malereien, sondern auch betreffs der Skulpturen der Kapelle wichtige neue Hinweise. Er bezeugt, daß Lorenzettos Prophetenfiguren zur Entstehungszeit des Manuskripts (ca. 1656) den Altar flankierten:

„Dalle bande dell’altare, nelle due nicchie delle quattro dette di sopra, son collocate due statue di marmo: l’una dice il Vasari essere d’Abacucco; ma io credo esser d’Elia, havendo l’Angelo dietro le spalle, e co’ un vase d’acqua. L’altra statua è di Giona, colla Balena. Queste due statue furon fatte da Lorenzetto, co’ cartoni di Raffaello, il qual diede alla statua di Giona l’ultima mano.“¹⁹⁸

Durch diesen Passus kann erstmals bewiesen werden, daß eine Zeichnung in Northampton (Abb. 2) den einst tatsächlich existierenden Zustand der Kapelle festhält und nicht bloß – wie manche glauben – einen unausgeführten Entwurf Berninis dokumentiert.¹⁹⁹ Die beiden Propheten, die Fabio 1626 in den Nischen zu Seiten des Eingangs gesehen hatte,²⁰⁰ müssen also im Laufe der Restaurierungsarbeiten an die Altarwand versetzt worden sein: ‚Elias‘ (Abb. 3) und ‚Jonas‘ (Abb. 4) wurden dort zu einem symmetrisch zum Altar gewandten Paar vereint.

Nachdem Chigi 1653 erwogen hatte, für die beiden noch leeren Statuennischen je ein Werk bei Bernini bzw. Algardi zu bestellen, brachten ihn offenbar Algardis Tod im Juni 1654 und wohl auch die zu hohen Kosten von diesem Projekt ab.²⁰¹ Wenn der Kardinal noch mit kunstvollen neuen Skulpturen Berninis gerechnet hätte, hätte er die prominenten Nischen neben dem Altar nicht mit Lorenzettos Propheten besetzt. Bezeichnenderweise erachtete Mellini die Kapelle als fertig²⁰² – auch ohne die beiden Skulpturen Berninis, die erst während Alexanders Pontifikat in Auftrag gegeben wurden. Die heute in Northampton befindliche Zeichnung (Abb. 2) dürfte direkt nach Abschluß der Restaurierungsarbeiten entstanden sein, um das Werk des Kardinals zu verewigen.²⁰³

Mellinis Text ist demnach zu entnehmen, daß die während des Chigi-Pontifikats vorgenommenen Arbeiten das zuvor Begonnene nicht einfach bruchlos fortführten, sondern es markant veränderten, wobei man nicht einmal vor dem Aufwand zurückscheute, die erst kürzlich an den Altar versetzten

Marmorfiguren erneut zu transportieren. Heute steht der ‚Jonas‘ nicht wie auf der Zeichnung rechts, sondern links des Altares, während der ‚Elias‘ in der schräg gegenüberliegenden Nische zu finden ist (Abb. 1 e, f). Die beiden restlichen Nischen nehmen Berninis ‚Daniel‘ und ‚Habakuk‘ ein (Abb. 9, 10). Um den ‚Daniel‘ adäquat zu plazieren, wurde die bereits existierende Marmorverkleidung seiner Nische zerstört und durch einen auf die Löwengrube anspielenden Felsgrund ersetzt.²⁰⁴ Die offensichtlichen Abweichungen vom ursprünglichen Konzept werfen nun die Frage auf, wieso es zu diesen Veränderungen kam und was daraus für das Verständnis von Berninis Skulpturen zu gewinnen ist.

8. Bernini im Wettstreit mit Raffael und Michelangelo

Gleich nach seiner Papstwahl wandte sich Alexander VII. S. Maria del Popolo mit neuer Energie und vor allem mit neuen Ressourcen zu. Er nahm die Restaurierung und Verschönerung der gesamten Kirche in Angriff, schmückte seine Familienkapelle weiter aus und bestellte für die beiden noch leeren Nischen zwei Skulpturen bei Bernini.²⁰⁵ Wann die Themen für die zwei fehlenden Werke festgelegt wurden, ist nicht bekannt²⁰⁶ – auf jeden Fall aber vor dem 9.8.1656, denn an jenem Tag begegnen „Daniel“ und „Abacuc“ erstmals in den Notizen des Papstes.²⁰⁷ Die beiden Propheten fügten sich optimal in das oben skizzierte theologische Programm ein: Die Geschichte von Habakuk, der dem in der Löwengrube schmachtenden Daniel Nahrung und Rettung bringt, konnte einerseits auf die Eucharistie, andererseits auf die Auferstehung bezogen werden. Habakuks Gabe wurde von Bosio als das Meßopfer gedeutet, das die Seelen im Fegefeuer stärke und dadurch ihr Leiden bzw. den Weg zur Auferstehung verkürze.²⁰⁸ Seit frühchristlicher Zeit waren sowohl Jonas als auch Daniel klassische „Rettungsbilder“, wie man aus Bosio sicherlich wußte.²⁰⁹

Es ist dokumentarisch gesichert, daß der ‚Daniel‘ 1656 in Arbeit war und irgendwann zwischen dem 19.5. und dem 26.6.1657 in seiner Nische links neben dem Kapelleneingang aufgestellt wurde (Abb. 1 g, 8).²¹⁰ Da ‚Jonas‘ und ‚Elias‘ damals zweifelsfrei zu Seiten des Altars standen,²¹¹ wäre für

‚Habakuk‘ die Nische rechts des Eingangs übriggeblieben. Die Skulptur wurde nicht (wie in der Literatur oft fälschlich angenommen) 1658, sondern erst 1661 vollendet und dann rechts des Altars plaziert.²¹² Die diesbezügliche Rechnung vermerkt auch die somit erforderliche Umstellung von zwei weiteren Werken, d. h. von ‚Jonas‘ und ‚Elias‘.²¹³ ‚Habakuk‘ und ‚Daniel‘ wurden nun diagonal zueinander in Bezug gesetzt (Abb. 1 g und h). Die Entscheidung hierüber muß allerdings wesentlich früher während des Gestaltungsprozesses gefallen sein, denn die weisende Geste des Engels ist bereits auf einen schräg gegenüberstehenden Adressaten ausgerichtet (Abb. 10).

Über die Gründe, die zur Umgruppierung der Skulpturen führten, läßt sich nur spekulieren. In theologischer Sicht war die Plazierung Habakuks neben dem Altar sinnvoll, da das Brot, das er in seinem Korb trägt, auf die Eucharistie anspielt. Eucharistische Konnotationen besaß aber auch der zuvor am Altar plazierte, von einem Engel gespeiste Elias, so daß theologische Überlegungen nicht allein den Ausschlag für die Verdrängung des ‚Elias‘ durch Berninis ‚Habakuk‘ gegeben haben können. Berninis neues Konzept, ‚Daniel‘ und ‚Habakuk‘ diagonal über den Raum hinweg miteinander kommunizieren zu lassen, ermöglichte die Einbeziehung des Kapellenbesuchers in die biblische Erzählung und wurde dem Papst vielleicht als eine Intensivierung des religiösen Erlebnisses schmackhaft gemacht. Es dürften aber auch ästhetische und praktische Aspekte eine Rolle gespielt haben – weder Bernini noch dem Auftraggeber konnte daran gelegen sein, die kostbaren neuen Skulpturen in den Nischen der Eingangswand zu verstecken, wo sie vom Kirchenschiff aus nicht sichtbar gewesen wären. Daß trotzdem der ‚Jonas‘ (und nicht etwa der ‚Elias‘) an der Altarwand blieb, hängt wohl eher mit seiner besonderen künstlerischen Bedeutung als mit seiner theologischen Aussage zusammen. Für Bernini ergab sich aus der neuen Konstellation die (vielleicht von ihm selbst bewußt gesuchte und herbeigeführte) Aufgabe, mit dem seit Generationen bewunderten bildhauerischen Meisterwerk Raffaels zu konkurrieren, das das Pendant des ‚Habakuk‘ bilden sollte.

1626 hatte Fabio Chigi die Skulpturen in der Kapelle als „due statue bellis(sim)e del Bonaroti“



11 Michelangelo, Jonas, ca. 1508-1512, Fresko, Cappella Sistina, Vatikanstaat

angesprochen²¹⁴ – eine Fehleinschätzung, die eine gewisse Rechtfertigung in den kompositionellen Parallelen zwischen Lorenzettos ‚Elias‘ und dem ‚Jesaja‘ der Sixtinischen Decke finden konnte.²¹⁵ Seit Vasari war allerdings gut bekannt, daß nicht Michelangelo, sondern Raffael für Lorenzettos Statuen den Entwurf geliefert hatte.²¹⁶ Entsprechend korrigierte Fabio die Zuschreibung in seiner ca. 1630 vollendeten Vita Agostino Chigis, brachte aber nochmals die Meinung einiger Zeitgenossen ins Spiel, es handle sich um Werke Michelangelos.²¹⁷ Bernini entwickelte auf dieser Grundlage einen doppelten und dreifachen *paragone*: Er berief sich in seiner Konkurrenz mit den „Skulpturen eines Malers“ auf Raffaels Erzrivalen Michelangelo, dessen Können dann – wie so oft – als Prüfstein für Berninis eigene bildhauerische Leistung diene. Darüberhinaus rivalisierte er aber nicht nur mit den Großen des Cinquecento, sondern versuchte die grundsätzliche Überlegenheit der Skulptur über die Malerei unter Beweis zu stellen – wie im folgenden zu zeigen sein wird.

Wie bereits Raffael bzw. Lorenzetto holte auch Bernini sich Inspiration bei den Propheten der

Cappella Sistina: Sein ‚Habakuk‘ imitiert spiegelbildlich Michelangelos ‚Jonas‘ (Abb. 11).²¹⁸ Beide Propheten sitzen massig und breitbeinig da, nackte Füße wippen locker in den Raum hinein. Beide Figuren zeichnen sich durch einen markanten diagonalen Zeigegestus aus, bei dem die dominante zeigende Hand die andere überkreuzt. Und beide treiben die chiasmatische Torsion auf die Spitze, indem sie sich zwar in die Richtung zurücklehnen, in die sie deuten, gleichzeitig aber in die entgegengesetzte Richtung emporschauen. So wie ‚Jonas‘ entrückt zu Gottvater im Deckenspiegel aufblickt, so staunt ‚Habakuk‘ die himmlische Erscheinung des Engels an. Daß ‚Habakuk‘ Michelangelos Fresko dabei seitenverkehrt nachahmt, erklärt sich aus Berninis Absicht, die Komposition seiner Skulptur symmetrisch auf Lorenzettos ‚Jonas‘ abzustimmen, der ja ‚Habakuks‘ Pendant bilden sollte. Während Lorenzettos Figur ihr rechtes Bein vorstellt, das linke abwinkelt und sich insgesamt nach rechts wendet (Abb. 4), streckt ‚Habakuk‘ umgekehrt sein linkes Bein vor, stellt das rechte zurück und dreht sich nach links (Abb. 10).

Gerade die symmetrische Koordination der beiden Skulpturen läßt die Unterschiede zwischen ihnen besonders deutlich hervortreten. Wie man es von der „Skulptur eines Malers“ erwarten mag, wirkt der von Raffael entworfene ‚Jonas‘ mehr zwei- als dreidimensional. Kopf und Rumpf, die Arme und größtenteils auch die Beine der ganz in sich gekehrten Figur befinden sich beinahe in derselben Fläche.²¹⁹ Demgegenüber simuliert Bernini um so energischer räumliche Tiefe und Bewegung. Die Nische ist zu klein für die beiden Personen; Kopf und Arm des Engels stoßen weit in den Kapellenraum hinein. Das fehlende linke Bein des Engels wird von der Phantasie des Betrachters automatisch ergänzt. Man imaginiert es als nach hinten abgewinkelt und mißt der Nische dadurch eine größere (fiktive) Tiefenerstreckung zu. Habakuks Bein ragt dagegen dynamisch in den Kapellenraum vor. Die Diagonale, die von diesem Bein zum weit zurückgelegten Kopf verläuft, erzeugt den Eindruck maximaler räumlicher Tiefe.

Pikanterweise setzte Bernini also Raffaels ‚Jonas‘ eine von Michelangelos ‚Jonas‘ inspirierte Figur entgegen und betonte dabei genau die Unterschiede, die auch schon im Cinquecento zwischen den

beiden Erzrivalen festgestellt worden waren: Auf Raffaels weichen und eher flachen Duktus reagierte er mit virilem *rilievo*. Michelangelos ‚Jonas‘ galt als Musterbeispiel für „skulpturale“ Malerei, die die Flächigkeit des Mediums negiert und größtmögliche Plastizität suggeriert.²²⁰ Bernini begnügte sich aber nicht einfach damit, diese „gemalte Skulptur“ in die Dreidimensionalität zurück zu übersetzen und dabei mit der berühmten Virtuosität seiner Oberflächenbehandlung zu glänzen; vielmehr nahm er das vorgegebene Thema zum Anlaß, das schwierige kompositionelle Problem der Zweifigurengruppe anzugehen, mit dem auch Michelangelo immer wieder gerungen hatte.²²¹ Bravourös verschränkte er die beiden Figuren zu einer harmonisch ausponderierten Komposition. Obwohl die Protagonisten chiasmisch auseinanderstreben (‚Habakuk‘ lehnt sich nach hinten und weist nach rechts, der Engel beugt sich nach vorne und deutet in die entgegengesetzte Richtung), verbindet Bernini sie einerseits durch ihre spannungsgeladenen Blicke, andererseits durch kompositionelle Parallelisierungen, die ein gitterartiges Grundgerüst ergeben: Das rechte Bein des Engels und Habakuks linker Unterschenkel sind vertikal parallelisiert, Habakuks rechter Arm und der linke des Engels hingegen horizontal. Schwungvoll treffen zwei unterschiedliche Bewegungsimpulse zusammen: Am ausgestreckten rechten Arm des Engels und am vorragenden Bein Habakuks entlang gleitet der Blick in die Tiefe und wird von dort durch den linken Arm des Engels und Habakuks parallel laufenden Zeigegestus wieder nach rechts aus der Nische herausgeführt.

Der entscheidende Unterschied zwischen ‚Jonas‘ und ‚Habakuk‘ liegt allerdings nicht in der stärker dreidimensionalen, „skulpturalen“ Auffassung von Berninis Gruppe, sondern vielmehr in ihrer narrativen Konzeption. Raffael bzw. Lorenzetto macht nicht anschaulich, daß ‚Jonas‘ gerade dem Wal entstiegen ist. Seine meditative Pose verrät nichts von der Freude des frisch Geretteten, und der viel zu kleine Wal dient nur als Attribut oder quasi als Thron des Propheten, ohne Bestandteil einer Bilderzählung zu sein. Im Gegensatz zu jener isolierten und distanzierten, überzeitlichen Figur fingiert Berninis Gruppe eine dynamische Handlung im Hier und Jetzt. Während ‚Jonas‘ und ‚Eli-

as‘ Sinnbilder für Gerettete sind, thematisiert Bernini das Rettungsgeschehen selbst, das sich quasi in der Gegenwart zu vollziehen scheint.

Laut Alberti verdient derjenige Künstler besonderes Lob, der „non colossus, sed historia“ gestaltete.²²² Bernini hat sich diesen Satz offenbar zu Herzen genommen. Seine Skulpturen erzählen eine Geschichte, wohingegen der von Raffael entworfene ‚Jonas‘ eher den in sich selbst ruhenden „colossus“ verkörpert. Paradoxerweise arbeitete also der Bildhauer Bernini mit „malerischen“ Mitteln, während der Maler Raffael ein höchst „statuari-sches“ Werk konzipiert hat. Bernini, nicht Raffael bewältigte die Schwierigkeit, die eigentlich eher der Malerei zugeordnete „historia“ im Medium der Skulptur zu realisieren.

Berninis narrative Auffassung der Geschichte von Daniel und Habakuk ist um so erstaunlicher, als es dafür in vollplastischer Skulptur keine Vorbilder gab. Üblicherweise traten die beiden Propheten als isolierte Standbilder auf.²²³ In Malerei und Graphik war die Begegnung in der Löwengrube jedoch wiederholt dargestellt worden. So waren die Voraussetzungen für einen weiteren *paragone* gegeben: Dabei ging es nun nicht mehr nur um den Wettstreit mit Raffael und Michelangelo, sondern ganz grundsätzlich um die unterschiedlichen Möglichkeiten, die Malerei bzw. Skulptur zur Gestaltung einer bestimmten Episode besitzen. Um die Besonderheit von Berninis Konzept würdigen zu können, ist es erforderlich, zunächst näher auf den von ihm dargestellten Moment der biblischen Geschichte einzugehen.

9. Berninis innovatives erzählerisches Konzept

Wie bereits oft bemerkt wurde, ermöglichte die diagonale Plazierung von ‚Daniel‘ und ‚Habakuk‘ eine raumübergreifende erzählerische Beziehung zwischen den Figuren. Immer wieder wird die Ansicht wiederholt, Bernini habe den Moment gestalten wollen, in dem der Engel in Juda an Habakuk herantrete und ihm bedeute, Daniel Hilfe nach Babel zu bringen; im nächsten Augenblick werde der Engel Habakuk an den Haaren zu Daniel hinübertragen, der in der Löwengrube inbrünstig um Rettung bete.²²⁴ Doch stimmt diese Interpretation



12 Federico Zuccari, Daniel und Habakuk, ca. 1598-99, Fresko, Cappella degli Angeli, Il Gesù, Rom

überhaupt? Woran läßt sich erkennen, daß Daniel und Habakuk sich an weit voneinander entfernten Orten in zwei verschiedenen Ländern befinden?

Betrachtet man die ikonographische Tradition des Themas, so wird klar, daß sich die italienischen Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts ganz auf den Höhepunkt der Geschichte, die Begegnung in der Löwengrube, konzentrieren.²²⁵ Dabei können verschiedene Akzente gesetzt werden. Paris Bordone und Giuseppe Salviati zeigen, wie Daniel die Hände nach der Nahrung ausstreckt, die der von einem Engel getragene Habakuk ihm bringt.²²⁶ Giovanni Bilivert, Salvator Rosa und Sebastiano Mazzoni thematisieren ebenfalls die Übergabe des Korbes, lassen den Engel aber gen Himmel deuten, um auf die göttliche Quelle der rettenden Speise hinzuweisen.²²⁷ Während Biliverts Daniel den Korb ergreift, erhebt er bei Rosa und Mazzoni die Arme in einem Gestus des überwältigten, dankbaren Glücks. Dieser spirituelle Aspekt findet sich auch bei Cigoli und Novelli: Statt sich auf die Nahrung zu stürzen, breitet Daniel die Arme in einem Inbrunstgestus er-

staunt und dankbar aus.²²⁸ Pietro da Cortonas Version des Geschehens basiert klar auf Cigolis Vorbild: Daniel schaut nicht etwa auf die Speisen, sondern blickt ergriffen himmelwärts.²²⁹ Federico Zuccaris Fresko in Il Gesù (Abb. 12) pointiert schließlich Daniels Dankbarkeit noch mehr. Habakuk ist hier bereits in der Grube gelandet; doch würdigt Daniel ihn keines Blickes, sondern wendet sich betend zum Himmel.²³⁰

Wie schon gesagt, war die Geschichte von Daniels Rettung in vollplastischer Skulptur noch nicht verbildlicht worden.²³¹ Es gab jedoch ein wichtiges Vorbild für über den Raum hinweg kommunizierende Figurenpaare: Verkündigungsgruppen.²³² Sowohl in der Skulptur als auch in der Malerei Italiens kam es vor, daß Maria und der Engel an zwei räumlich getrennten Orten plziert wurden, z. B. beidseitig neben einem Durchgang.²³³ Trotzdem war jedem Kirchgänger klar, daß die Jungfrau und der ihr gegenüberstehende himmlische Botschafter in einem räumlichen und zeitlichen Kontinuum agieren.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, mit welchen Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen das Publikum des 17. Jahrhunderts die Chigi-Kapelle betrat. Wenn zwei Skulpturen trotz räumlicher Distanz miteinander korrespondierten (wie das ‚Daniel‘ und ‚Habakuk‘ durch die zeigende Vermittlerfigur des Engels ja überdeutlich tun), dann ging man davon aus, daß sie zeitlich und räumlich in direktem Kontakt zueinander stünden (wie bei einer Verkündigungsgruppe). Und wenn man erkannte, daß es sich bei den Skulpturen um ‚Daniel‘ und ‚Habakuk‘ handelte, dann erwartete man aufgrund der ikonographischen Tradition, daß ihr Zusammentreffen in der Löwengrube bzw. Daniels Dankgebet dargestellt sei.

Natürlich ist es Gianlorenzo Bernini zuzutrauen, daß er solche traditionsgeprägten Wahrnehmungsmuster bewußt unterließ und gerade das zeigen wollte, womit der Betrachter nicht rechnete. Der etablierten Forschungsmeinung zufolge hätte er in der Chigi-Kapelle etwas höchst Ungewöhnliches getan, nämlich zwei Szenen zusammenmontiert, die zwar zur selben Zeit, aber an völlig verschiedenen Orten abliefen, bevor die Protagonisten einander begegneten. Das zentrale Ereignis der Geschichte, die gottgewollte heilsbringende

Tat, läge demnach noch in der Zukunft. Aber hätte das in einer Kapelle Sinn? Und bestätigen die Skulpturen selbst diese Auslegung?

Die auf Selbstzeugnissen Gianlorenzos beruhenden Viten von Domenico Bernini und Filippo Baldinucci geben leider keine Hinweise zur Deutung der Gruppe.²³⁴ Eine Interpretation muß daher vom anschaulichen Bestand ausgehen. Die herrschende Deutung stützt sich vor allem auf die Gesten Habakuks und des Engels (Abb. 10): Der Engel zeige Habakuk, wohin er ihn gleich davontragen werde, während Habakuk andeute, daß er eigentlich in die entgegengesetzte Richtung gehen wolle.²³⁵ Allerdings weist er dabei auch auf das Grab des Agostino Chigi, das sich direkt neben ihm befindet (Abb. 1 a und h). Wie Messerer betonte, fand ‚Habakuk‘ deswegen neben dem Altar Aufstellung, weil die Speisen in seinem Korb das eucharistische Mahl symbolisieren konnten. So wie Habakuk Daniel gespeist habe, so stärke die Eucharistie die Seelen der Toten und verkürze dadurch ihre Zeit im Fegefeuer, meinten die Theologen des 17. Jahrhunderts.²³⁶ Dementsprechend ist Habakuks Geste vielleicht gar nicht narrativ gemeint, sondern soll den theologisch bedeutsamen Bezug zwischen Habakuk, dem Korb, der Eucharistie und dem Verstorbenen veranschaulichen.

Habakuk und der Engel sind diejenigen Skulpturen, die dem Betrachter als erste ins Auge fallen, wenn er sich vom Kircheneingang aus (d. h. von schräg links) der Cappella Chigi nähert. Die weit ausgreifenden Gesten der Figuren dürften daher auch ästhetischem Kalkül entsprungen sein: Sie wecken Neugier, indem sie auf Ausstattungselemente verweisen, die auf den ersten Blick nicht sichtbar oder optisch weniger prominent sind. Speziell der Fingerzeig des Engels fordert dazu heraus, näher zu treten, um den Sinn der rätselhaften Gruppe zu entschlüsseln. Da faßt ein Engel einen Mann an den Haaren – ein höchst seltsamer, ja unerhörter Anblick in einer Kirche! Erst wenn man dem Fingerzeig des Engels mit den Augen folgt, entdeckt man den neben dem Eingang „versteckten“ ‚Daniel‘ und kann sich die Geschichte zusammenreimen.²³⁷

Die Geste des Engels dient dazu, einen narrativen Bezug zwischen den beiden Nischen herzustellen. Das bedeutet nicht zwangsläufig, daß sie Habakuk signalisiert „dorthin werde ich dich brin-

gen“. Wie ein 1629 entstandenes Gemälde von Pietro Novelli belegt, macht dieser Fingerzeig nämlich auch dann noch Sinn, wenn Habakuk schon an der Löwengrube eingetroffen ist: „Schau, das ist Daniel, dem du helfen sollst.“²³⁸

Die schriftliche Überlieferung berichtet, Habakuk sei von dem Engel überrascht worden, als er aufs Feld ging, um den Schnittern ein Mahl zu bringen.²³⁹ Berninis ‚Habakuk‘ geht jedoch nicht, sondern sitzt auf einem Fels. ‚Daniel‘ kniet ebenfalls auf einem Stein. Schon oft wurde beobachtet, daß die felsige Auskleidung von Daniels Nische den Ort als Löwengrube kennzeichnen soll.²⁴⁰ Die Schlußfolgerung liegt daher nahe, ‚Habakuk‘ befinde sich an demselben felsigen Ort: Der Engel setzt ihn gerade in der Löwengrube ab. Verwirrt und benommen von seiner wundersamen Flugreise staunt Habakuk den Engel an.

Der biblische Text erwähnt nicht, daß Daniel um Rettung gefleht habe, paraphrasiert aber sein Dankgebet nach Habakuks Eintreffen. Insofern ist nicht recht nachvollziehbar, warum die gesamte Bernini-Literatur Daniels Geste als eine Bitte um Rettung interpretiert. Sein Gesichtsausdruck wirkt eher ruhig und selig, zumal der Löwe bereits besänftigt an Daniels Fuß leckt (Abb. 9).

Da Bernini vierzig Jahre lang jede Woche mindestens einmal in der Jesuitenkirche Il Gesù gebetet haben soll,²⁴¹ muß ihm Federico Zuccaris dortiges Fresko (Abb. 12) bestens vertraut gewesen sein. Ich vermute, daß es seine Konzeption der Skulpturen für die Chigi-Kapelle unmittelbar inspirierte: Ebenso wie im biblischen Text bzw. wie bei Zuccari wendet sich Berninis ‚Daniel‘ dankend an den (im Kuppelmosaik dargestellten) Schöpfer, der ihm Habakuk zu seiner Rettung in die Löwengrube geschickt hat.

Diese Interpretation der Figuren harmoniert auch mit der zeitgenössischen Bibelauslegung. Der Jesuitengeneral Gian Paolo Oliva, der sowohl zu Bernini als auch zu dessen Auftraggeber Alexander VII. enge Kontakte unterhielt, kommentierte die Geschichte von ‚Daniel‘ und ‚Habakuk‘ wiederholt. 1659 und 1664 veröffentlichte er in zwei von Alexander persönlich eingeleiteten Bänden die Predigten, die er im Palazzo Apostolico gehalten hatte. Bernini kannte die Texte offenbar, da er sie 1665 einem jungen Mann zur Lektüre empfahl.²⁴² In einer

1664 erschienenen Predigt, die durchaus einige Jahre früher verfaßt worden sein könnte und also möglicherweise in direktem Zusammenhang mit der Fertigstellung der Chigi-Kapelle (1661) steht, erzählte Oliva die Geschichte von Daniel und Habakuk und hob dabei besonders Daniels Dankbarkeit hervor: „Indi rizzatosi, nel toccare il primo boccone del vaso rusticano, esclamò molle di lagrime e stupefatto delle divine misericordie: Recordatus es mei Deus!“²⁴³ In einer späteren Predigt präzierte Oliva, Daniel habe vor dem Essen gebetet: „Alzò le mani inverso al Cielo; e, prima di pascersi, disse all’eterno Padre: Voi così amorosamente riflettete à mè, che nulla merito? Et ait Daniel: Recordatus es mei Deus?“²⁴⁴ In der Vulgata heißt es: „Et ait Daniel: Recordatus es mei, Deus; et non dereliquisti diligentes te.“²⁴⁵ Diese Dankesworte Daniels sind wohl die Aussage, an die man sich in der Chigi-Kapelle erinnern sollte (und an die auch Oliva in seinen Predigten erinnerte): Der Herr hat an Daniel gedacht; er läßt die Gläubigen nicht im Stich, sondern schickt dem Rettung, der in Not ist.²⁴⁶

Alexander VII. dürfte als Berninis Auftraggeber darauf geachtet haben, daß eine theologische Botschaft vermittelt wurde, die sowohl in der Bibel als auch in der Bibelauslegung und in bildlichen Darstellungen der biblischen Geschichte fest verankert war. Wieso hätte Alexander eine Gruppe in Auftrag geben sollen, die vom biblischen Bericht abwich und nicht die Gewißheit der Rettung thematisierte, sondern das im Text gar nicht erwähnte Flehen um Rettung? Die Botschaft, daß Gott sich an Daniel erinnerte und ihm bereits geholfen hat, paßte zudem viel besser in das optimistische theologische Konzept der Chigi-Kapelle, die mit Jonas und Elias ja bereits zwei andere von Gott gerettete Propheten aufwies.

Das Neue und Besondere von Berninis Skulpturen besteht folglich nicht in der Wahl des dargestellten Moments; innovativ ist vielmehr, wie das Ensemble den Betrachter in das Geschehen einbezieht. Wenn ‚Daniel‘ und ‚Habakuk‘ sich nicht (wie gemeinhin angenommen) an zwei weit voneinander entfernten Orten in Juda bzw. Babel befinden, sondern beide in der Löwengrube sind, dann ist der Kapellenbesucher mitten unter ihnen. Der ideale Betrachterstandpunkt liegt an der Diagonale, die zwischen den beiden Figuren verläuft. Die Geste des Engels greift in die Sphäre des Rezipienten hinein

und bindet ihn gewissermaßen in die raumübergreifende Kommunikation der Propheten ein. So wird der Gläubige dazu angeregt, Daniels Erleben zu seiner eigenen Realität in Bezug zu setzen. Er selbst schmachtet in der Höhle des Todes, ebenso wie Daniel und wie jeder Sterbliche; doch kann er auch wie Daniel durch die Eucharistie Stärkung erfahren.

Daß es Bernini darum ging, den Betrachter zu aktivieren, wird aus mehreren Charakteristika des Ensembles ersichtlich.²⁴⁷ Die Kapelle, deren alte Holzschranke durch eine in der Mitte geöffnete Marmoralustrade ersetzt wurde (Abb. 2),²⁴⁸ lädt zum Betreten ein. Die raumgreifenden Gesten Habakuks und des Engels machen neugierig, da ihr Ziel auf den ersten Blick nicht zu erkennen ist. Nur wer sich in die Kapelle begibt, kann verstehen, auf wen der Engel zeigt. Daniels Gesicht ist durch seine hoch erhobenen Arme und die Kopfdrehung zunächst jedoch fast ganz dem Blick entzogen.²⁴⁹ Der Kapellenbesucher muß um die Figur herumgehen, um den Standort zu finden, der ihm einen Blick auf Daniels Antlitz gewährt. Ebenso ist auch Bewegung erforderlich, um den idealen Betrachterstandpunkt zu suchen, von dem aus sich das gesamte Geschehen erschließt. Wenn der Betrachter an diesem Punkt (ungefähr in der Kapellenmitte) steht und realisiert, daß sowohl Daniel als auch Habakuk sich in der Löwengrube befinden, dann muß ihm gleichfalls klarwerden, daß er selbst in die fiktive Handlung einbezogen ist. Er wird quasi selbst in die Löwengrube versetzt, um ihm die Identifikation mit Daniel zu ermöglichen und sein Verlangen nach spiritueller Erlösung zu erhöhen.

Der Kunstgriff, Figuren über den Raum hinweg miteinander kommunizieren zu lassen, mag von Verkündigungsgruppen angeregt worden sein; doch sind diese üblicherweise so angebracht, daß der Betrachter sie als Teil einer separaten, von seinem eigenen Bereich abgesonderten Raumsphäre empfindet. Als Vorbild für die spezielle Wirkstrategie der Chigi-Kapelle kommt daher eher Berninis ‚David‘ in der Galleria Borghese in Betracht: Die auf einem relativ niedrigen Piedestal postierte Figur lehnt sich dynamisch in die Sphäre des Betrachters vor und fixiert das Publikum angespannt, bereit, im nächsten Augenblick die Wurfscleuder abzufeuern. Der Betrachter befindet sich direkt in der Schußlinie und muß annehmen, daß entweder

Goliath hinter ihm steht oder gar er selbst mit Goliath verwechselt wird.²⁵⁰

Noch enger als der ‚David‘ scheint mir allerdings Antonio Raggis ‚San Benedetto‘ mit der Konzeption der Chigi-Kapelle zusammenzuhängen. Raggi fertigte das genannte Werk für eine Höhle in Subiaco an, in der der Heilige Benedikt vor seiner Ordensgründung als Eremit gehaust haben soll. Die Höhle war bereits im Mittelalter ein bedeutender Wallfahrtsort und damals mit Maleereien geschmückt; später kamen „fiorami dorati“ hinzu.²⁵¹ Ab Mitte des 17. Jahrhunderts wurde der Ort dann auf ganz andere Art präsentiert: Der nackte Fels wurde freigelegt und Benedikt durch die 1657 aufgestellte Marmorskulptur Raggis gegenwärtig. Zu jener heute noch existierenden „Installation“ gehören ferner ein Kreuz und ein Korb aus Marmor. Der Korb erinnert daran, daß Benedikt nur von den Nahrungsmitteln lebte, die ihm ein Freund in die Höhle herabließ.²⁵² Auch wenn sich die Situation von Benedikt und Daniel in theologischer Hinsicht nicht miteinander vergleichen läßt, so liegt doch die motivische Parallele auf der Hand: In beiden Fällen geht es, banal gesagt, um die Ernährung eines schönen frommen Jünglings in einer lebensfeindlichen Höhle.

Die Höhle, die in Subiaco als der traditionelle Kultort vorgegeben war, erhielt durch die barocke Umgestaltung einen neuen devotionalen Fokus, die Heiligenfigur. Mittels Beseitigung aller Ornamentik wurde ein brutaler Kontrast zwischen dem zarten Jüngling und dem harten Felsen erzeugt. Dieser harsche Gegensatz sollte vermutlich die Intensität des religiösen Erlebnisses erhöhen. Der Pilger, der die Höhle betritt, kann sich in die Figur Benedikts hineinprojizieren und begreift schaudernd, wie entbehrungsreich dessen Einsiedlerdasein gewesen sein muß.

Noch zu untersuchen wäre die Rolle, die Bernini bei der Umgestaltung des Kultorts in Subiaco spielte,²⁵³ sowie die Vorbildfunktion von Stanziones Täufer-Kapelle in Berninis neapolitanischer Heimat. In der dortigen Certosa di S. Martino hatte Massimo Stanzione 1640-1642 ein Deckenbild geschaffen, das die Befreiung des Täufers aus der Vorhölle darstellt.²⁵⁴ Dieses Fresko macht dem Kapellenbesucher unmißverständlich klar, daß er selbst in einem Vorhof der Hölle schmort, denn das Gewöl-

be ist als die kreisrunde Öffnung jener Grube gestaltet, aus der der Täufer gerade emporsteigt. Offenbar bestand um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein verbreitetes Interesse an solchen „Grenzerfahrungen“. Sowohl in S. Martino als auch in Subiaco und in der Cappella Chigi geht es darum, den Kapellenbesucher machtvoll in eine „andere Realität“ hineinzusetzen, wobei jeweils das „Höhlenerlebnis“ eine besondere Rolle spielt.

Natürlich geht es in keinem dieser Fälle um eine Totalillusion. Das Kunstwerk soll nach wie vor als Kunstwerk erkennbar bleiben (andernfalls hätte man Raggis bzw. Berninis Skulpturen farbig fassen müssen).²⁵⁵ Die ästhetische Grenze wird machtvoll überspielt, nur um auf den *inganno* den *disinganno* folgen zu lassen, der dann die Reflexion einleitet.²⁵⁶ Die Gestaltung eines Raumes als „begehbare Bild“ ermöglicht es dem Rezipienten, sich intensiv in die Szene hineinzusetzen und sich davon emotional besonders stark ansprechen zu lassen; die bewußt ins künstlerische Kalkül einbezogenen Illusionsbrüche sorgen zugleich jedoch für eine Distanzierung, die aus dem Mitfühlen Mitdenken macht.

Der Planwechsel, durch den Berninis ‚Daniel‘ und ‚Habakuk‘ einander gegenübergestellt wurden, zerstörte nicht bloß die zuvor existierende Anordnung der Skulpturen, um eine narrative „Brücke“ zwischen den beiden Figuren zu schlagen, sondern veränderte das Raumkonzept in einem viel tiefergehenden Sinne. Die während Fabio Chigis Kardinalat ausgeführten Restaurierungsarbeiten hielten noch an der originalen Unterteilung der Kapelle in drei Zonen fest: oben in der Kuppel Gottvater im Himmel, im Mittelbereich der Mensch, in der Gruft der Tod. Das im Zentrum des Fußbodens eingelassene opus-sectile-Skelett (Abb. 6) scheint zwar aus der Gruft emporzufliegen, stellt aber keine Bedrohung dar, sondern „rettet“ im Gegenteil das Chigi-Wappen. Das später realisierte Raumkonzept durchbrach Raffaels Drei-Zonen-Schema, indem es die beruhigende Grenze zwischen Gruft und Lebenswelt aufhob: Auf einmal fand sich der Kapellenbesucher quasi mitten in der Löwengrube wieder, die traditionell als Sinnbild für das Grab ausgedeutet wurde.²⁵⁷ Alexander VII. und Bernini, die beide ständig über den bevorstehenden Tod meditiert haben sollen,²⁵⁸ wollten dadurch offenbar

einen Reflexionsprozeß initiieren und dem Kirchgänger die Erkenntnis vermitteln, daß jeder Erdenmensch schon in der Gruft wandelt – Erlösung bzw. wahres Leben kann nur von Gott in Gestalt der Eucharistie kommen.

Für den *paragone* bedeutet das Gesagte, daß Bernini durch das „begehbare Bild“ eine spezielle Möglichkeit erschloß, im Wettstreit mit der Malerei bzw. mit den Skulpturen des Malers Raffael zu triumphieren. Indem er durch das Zusammenspiel von Skulptur und Architektur dem Betrachter suggerierte, dieser selbst schmachte mit Daniel in der Löwengrube, schuf er ein dreidimensionales Bild, das den Rezipienten in höchstem Maße affiziert, da es ihn vom Betrachter zum Mitspieler erhebt. Berninis Werk kann somit sowohl in ästhetischer als auch in religiöser Hinsicht eine viel stärkere Wirkung entfalten als jede malerische Darstellung der Szene, die durch den Bildrahmen klar von der Welt des Publikums geschieden ist. Aufgrund ihrer speziellen Kommunikationsstruktur übertreffen Berninis Skulpturen nicht nur die statuarischen, den Kontakt mit dem Kapellenbesucher vermeidenden Propheten von Raffael bzw. Lorenzetto, sondern gehen sogar über das hinaus, was Berninis großes Vorbild Michelangelo als Bildhauer geleistet hatte.

10. Resümee

Die drei Texte, die im Mittelpunkt dieses Aufsatzes stehen, veranschaulichen die Bandbreite gebildeter Kunstbetrachtung im Seicento: Fioravante Martinellis Fakten-Staccato für den eiligen Kirchenbesucher bildet das eine Extrem der Skala, während den entgegengesetzten Eckpunkt die in erlesenem Latein gehaltene *Chisiani Sacelli Descriptio* markiert, ein analytisch durchkonzipierter, thesenhafter, hierarchisch gegliederter und mit kunsttheoretischen Reflexionen aufgeladener Traktat. Etwa in der Mitte des Spektrums steht Benedetto Mellinis sorgsame Kapellenbeschreibung, die das visuelle Erleben des Besuchers nachvollzieht und die Betrachtung mit historischen Hintergrundinformationen unterfüttert.

So unterschiedlich jene drei Abhandlungen sind, haben sie doch auch einiges gemeinsam. Zum einen

wurden sie etwa gleichzeitig in den ersten Jahren des Chigi-Pontifikats verfaßt, zum anderen betten sie die Würdigung der Chigi-Kapelle jeweils in den Kontext eines Romführers ein. Außerdem bieten die drei Texte nicht nur wesentlich präzisere Informationen zur Chigi-Kapelle als die frühere Guidenliteratur, sondern beziehen dabei stets auch Befunde der aktuellen, von Fabio Chigi veranlaßten Kapellenrestaurierung ein, was darauf hindeutet, daß alle drei Autoren Kontakt zu einem „Informanten“ aus dem Chigi-Kreis hatten. Die genannten Übereinstimmungen legen die Vermutung nahe, die drei Kapellenbeschreibungen seien in einer Wettbewerbssituation entstanden, in der es darum ging, die Unterstützung des frisch zum Papst gewählten Fabio Chigi für die Publikation einer Rom-Guida zu gewinnen. Dabei machte schließlich Fioravante Martinelli das Rennen, denn 1658 durfte er eine erweiterte Neuausgabe seiner *Roma ricercata* dem Kardinalnepoten Flavio Chigi widmen. Die offizielle Billigung (und möglicherweise auch finanzielle Bezuschussung), die sich in dieser Widmung ausdrückt, gibt Aufschluß über die Prioritäten der Familie Chigi: Offenbar zog man Martinellis kompaktes, schnell auf den Markt zu werfendes, einen breiten Leserkreis ansprechendes und mit Chigi-Lob durchsetztes Werk den beiden gelehrteren, aber langatmigeren Abhandlungen vor.

Die beiden ungedruckt gebliebenen Manuskripte, die hier erstmals veröffentlicht werden, verraten allerdings erheblich mehr über die Konzeption und Rezeption der Cappella Chigi als Martinellis Opus. Eine besonders aussagekräftige Quelle ist die *Chisiani Sacelli Descriptio*, die mit großer Wahrscheinlichkeit von Giovan Pietro Bellori stammt. Für diese Zuschreibung sprechen nicht nur die generellen Charakteristika des Textes (die Präzision und Sensibilität der Ekphrasis-Technik, der elegante Gebrauch des Lateinischen, die antiquarischen Interessen des Autors und sein programmorientierter Zugang zum Kunstwerk), sondern auch deutliche inhaltliche, bis in einzelne Formulierungen hineinreichende Parallelen zu Belloris kunsttheoretischen Schriften sowie die komplette Übereinstimmung mit Bellori in der ästhetischen Bewertung der Chigi-Kapelle. Es zeigt sich, daß viele erst später publizierte Grundgedanken der Bellori'schen Kunsttheorie schon in diesem 1655 zu datierenden Manu-

skript formuliert wurden, das nun zu den frühesten bekannten Werken dieses Autors gezählt werden kann. Die Bedeutung der *Descriptio* liegt aber auch darin, daß sie die erste überlieferte Gesamtanalyse des Kapellenprogramms wagt und dabei einen außergewöhnlich tiefen Einblick in die Möglichkeiten der Kunstwahrnehmung im Seicento bietet. Bello-ri hochkomplexe Interpretation der Kapelle bestätigt nicht nur die Deutungsansätze der modernen kunsthistorischen Forschung, sondern reflektiert anscheinend auch relativ direkt die Gedanken, die Fabio Chigi bei der Restaurierung und Komplettierung der Kapelle leiteten. Verschiedene Indizien deuten darauf hin, daß sowohl Chigi als auch Bellori das von Raffael begonnene, nur lückenhaft überlieferte und zeitweise in Vergessenheit geratene Bildprogramm verstanden und sinngerecht fortgeführt bzw. geschildert haben.

Benedetto Mellinis Manuskript ist insbesondere für die von Fabio Chigi veranlaßten Verschönerungsmaßnahmen in der Kapelle aufschlußreich. Die von ihm überlieferte Information, die beiden Lünettenbilder über den Grabpyramiden stellten „la discendenza Regia, e Sacerdotale della Vergine“ dar, ermöglicht es, die Rolle dieser Werke innerhalb des Programmmzusammenhangs sowie ihre spezifisch „chigianischen“ Konnotationen genauer als bisher zu fassen. Zudem bezeugt Mellinis Text, daß eine Zeichnung (Abb. 2), die oft als unrealisierter Entwurf Berninis angesprochen wurde, den tatsächlichen Zustand der Kapelle um 1655 dokumentiert. Wie sich dem Manuskript entnehmen läßt, waren ‚Jonas‘ und ‚Elias‘ im Zuge der Restaurierungsarbeiten an den Altar versetzt worden; wenig später wurden sie aber nochmals umgestellt, um die neuen Bernini-Skulpturen in der Raumdiagonale anordnen zu können. Die während des Chigi-Pontifikats realisierten Arbeiten führten das zuvor Begonnene also keineswegs bruchlos fort, sondern veränderten die gerade geschaffene Situation wieder.

Die erneute Umstellung der Skulpturen scheint weniger aus theologischen denn aus (rezeptions-) ästhetischen Gründen erfolgt zu sein. Zum einen

zeigt die formale Abstimmung des ‚Habakuk‘ auf den ‚Jonas‘, daß Bernini bewußt den künstlerischen Wettstreit mit „Raffaels“ viel bewundertem Meisterwerk suchte, das er pikanterweise durch eine von Michelangelos ‚Jonas‘ inspirierte Figur zu übertreffen suchte; zum anderen diente die diagonale Gegenüberstellung der beiden Bernini-Statuen dazu, den Rezipienten direkt in das Heilsgeschehen einzubeziehen und so die Intensität des religiösen Erlebnisses zu steigern. Vieles spricht dafür, daß Bernini nicht (wie gemeinhin angenommen) einen Moment vor dem Rettungswunder visualisieren wollte, sondern vielmehr die bereits erfolgte Rettung Daniels zu veranschaulichen beabsichtigte: Nicht nur Daniel, sondern auch Habakuk befindet sich schon in der Löwengrube, und der Betrachter ist mitten unter ihnen. Durch ein solchermäßen „begehbare Bild“ schlug Bernini den Maler Raffael quasi mit dessen eigenen Waffen und schuf ein anschauliches Äquivalent für die Metapher, jeder Erdenmensch wandle bereits in der Höhle des Todes – eine Idee, die Bernini später für das Grabmal des Chigi-Papstes weiterentwickelte.²⁵⁹

Eine gewisse Ironie des Schicksals wollte es, daß Belloris aufwendige Interpretation der Chigi-Kapelle schon bald von der Realität überholt wurde. Während Bellori in der *Descriptio* die These vertreten hatte, Raffael sei Michelangelo ebenbürtig oder gar überlegen gewesen, und dafür insbesondere den von Raffael entworfenen ‚Jonas‘ als Kronzeugen ins Feld geführt hatte, mußte er nun mit ansehen, wie Bernini gegen den ‚Jonas‘ ausgerechnet mit einem michelangelesken ‚Habakuk‘ auftrumpfte. Hatte Bellori die Kapelle 1655 noch quasi als Verkörperung seines klassizistischen Kunstideals gefeiert, veränderte Bernini nur wenig später den Raum von Grund auf, indem er ihn in eine barocke „Bühne“ verwandelte, auf der Kunstwerke und Betrachter dynamisch „interagieren“ konnten. Bis sich das Blatt wendete und der von Bellori propagierte „Klassizismus“ zum dominanten Ideal der römischen Kunstszenen aufstieg, sollte es noch etliche Jahre dauern.

Anmerkungen

Für wichtige Anregungen und Hinweise danke ich Tommaso Montanari und Ingo Herklotz. Für die hier im Anhang publizierte Übersetzung des Bellori-Textes bin ich Eckhard Leuschner zu besonderem Dank verpflichtet.

- 1 Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio, Rom 1713, Reprint Perugia 1999, 94.
- 2 B. Fabjan, Fabio Chigi, la Cappella di Santa Maria del Popolo e il ‚Cav. Bernino‘, in: Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco. I restauri, hg. von C. Strinati und M. G. Bernardini, Mailand 1999, 47-56; hier: 49.
- 3 R. Krautheimer, The Rome of Alexander VII, 1655-1667, Princeton 1985. D. Metzger Habel, The urban development of Rome in the age of Alexander VII, Cambridge 2002.
- 4 Grundlegend sind die Dokumente bei G. Cugnoni, Agostino Chigi il Magnifico, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, 2, 1879, 37-83 sowie id., Note al Commentario di Alessandro VII sulla Vita di Agostino Chigi, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, 3, 1880, 213-232, 291-305, 422-448 / ibid., 4, 1881, 56-75 / ibid., 6, 1883, 497-539. Weitere wichtige Beiträge lieferten u. a. D. Gnoli, La sepoltura d'Agostino Chigi nella chiesa di S. Maria del Popolo in Roma, in: Archivio Storico dell'Arte, 2, 1889, 317-326; J. Shearman, The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 24, 1961, 129-160; C. L. Frommel, Das Hypogäum Raffaels unter der Chigikapelle in S. Maria del Popolo zu Rom, in: Kunstchronik, 27, 1974, 344-348; M. Hesse, Berninis Umgestaltung der Chigi-Kapelle an S. Maria del Popolo in Rom, in: Pantheon, 41, 1983, 109-126; Fabjan (wie Anm. 2); A. Pinelli, La cappella delle tombe scambiate. Novità sulla Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, in: Francesco Salviati et la bella maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998), hg. von C. Monbeig Goguel, P. Costamagna und M. Hochmann, Rom 2001, 253-285. Vgl. zuletzt auch Nicole Riegel, Die Chigi-Kapelle in Santa Maria del Popolo. Eine kritische Revision, im vorliegenden Band.
- 5 Der folgende Überblick über die Dokumente zur Frühgeschichte der Kapelle basiert auf Pinelli, Tombe (wie Anm. 4), 268-275. Kurz vor Drucklegung des Manuskripts konnten auch noch einige Erkenntnisse aus Nicole Riegels Beitrag (im vorliegenden Band) einfließen.
- 6 So vermutete beispielsweise Shearman, als Altarbild sei zunächst eine „Assunta“ vorgesehen gewesen (wie Anm. 4, 142-149).
- 7 Die Bestimmung der einen Pyramide für Agostinos Frau vermutete bereits N. W. Nobis, Lorenzetto als Bildhauer, Diss. Bonn 1979, 73, 75, 104. Den Nachweis erbrachte Pinelli, Tombe (wie Anm. 4), 275, Anm. 23 und 276-284. Nicole Riegel präzisiert im vorliegenden Band, daß nicht (wie von Pinelli angenommen) die rechte, sondern die linke Pyramide für Francesca Ordesca gedacht war.
- 8 Pinelli, Tombe (wie Anm. 4), 276.
- 9 Der Kirchenführer des Iacopo Alberici von 1600 informiert den Leser, in der Kapelle gebe es „dui sontuosi, & ricchi depositi, uno già finito in cui sono sepolti li duoi fratelli Agostino, & Lorenzo Ghisi nobili Senesi“. Siehe I. Alberici, Compendio delle Grandezze dell'illustre, et devotissima Chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma, Rom 1600, 16. Zur Fertigstellung der Pyramide siehe unten, Abschnitt 2.
- 10 Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Florenz 1906 (Reprint Florenz 1998), Bd. 4, 558.
- 11 Pinelli, Tombe (wie Anm. 4), 284.
- 12 Vasari / Milanesi (wie Anm. 10), Bd. 4, 578. Nobis (wie Anm. 7), 72, 78.
- 13 K. Weil-Garris Brandt, Cosmological Patterns in Raphael's Chigi Chapel in S. Maria del Popolo, in: Raffaello a Roma. Il convegno del 1983, Rom 1986, 127-158; hier: 154f.
- 14 Alberici (wie Anm. 9), 16; A. Landucci, Origine Del Tempio Dedicato in Roma alla Vergine Madre di Dio Maria Presso alla Porta Flaminia, detto hoggi del Popolo, Rom 1646, 29. Diese Identifizierung findet sich ferner in zwei Kapellenbeschreibungen aus den 1650er Jahren: abgedruckt bei S. Filippi, Cappella Chigi, in: Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauri, Ausst.-Kat., Rom 1984, 111-137; hier: 135.
- 15 Fabjan (wie Anm. 2), 51.
- 16 Siehe hierzu und zum folgenden Fabios Brief vom 26. 12. 1626, abgedruckt bei Cugnoni 1881 (wie Anm. 4), 58f.
- 17 Gnoli (wie Anm. 4), 320-322.
- 18 Hesse (wie Anm. 4), 111. Fabjan (wie Anm. 2), 47.
- 19 Fabjan (wie Anm. 2), 47-49.
- 20 Cugnoni 1881 (wie Anm. 4), 61-62.
- 21 C. Fanucci, Trattato di tutte l'opere pie dell'alma città di Roma, Rom 1601, 161-165.
- 22 R. Borghini, Il Riposo. Saggio biobibliografico e Indice analitico a cura di Mario Rosci, Mailand 1967, Bd. 1, 389, 400.
- 23 Vasari / Milanesi (wie Anm. 10), Bd. 4, 368f.: „Fece [...] nella chiesa di Santa Maria del Popolo, l'ordine della cappella di Agostino sopradetto: nella quale, oltre che la dipinse, diede ordine che si facesse una

- maravigliosa sepoltura; ed a Lorenzetto scultor fiorentino fece lavorar due figure, che sono ancora in casa sua al macello de' Corbi in Roma.“
- 24 Vasari / Milanesi (wie Anm. 10), Bd. 5, 571f.; vgl. Bd. 7, 32f.
 - 25 Vasari / Milanesi (wie Anm. 10), Bd. 4, 578.
 - 26 Alberici (wie Anm. 9), 16.
 - 27 Cugnoni 1879 (wie Anm. 4), 39, 41, 75.
 - 28 Cugnoni 1881 (wie Anm. 4), 60, 63, 65, 66.
 - 29 G. Morello, I rapporti tra Alessandro VII e Gian Lorenzo Bernini negli autografi del papa (con disegni inediti), in: *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII (Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1990)*, hg. von E. Cropper, G. Perini und F. Solinas (Villa Spelman Colloquia 3), Bologna 1992, 185-207; hier: 189, Anm. 18.
 - 30 Auf diesen Briefwechsel verwies I. Herklotz, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999, 100; siehe meine Transkription der relevanten Passagen in Anhang 1.
 - 31 P. Totti, *Ritratto di Roma Moderna*, Rom 1638, 347. F. Martinelli, *Roma Ricercata nel suo sito, e nella scuola di tutti gli Antiquarij*, Rom 1644, 102f.
 - 32 *Memoria fatta Dal Signor Gaspare Celio dell'habito di Christo. Delli nomi dell'Artefici delle Pitture*, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma, Neapel 1638, 45-46. Zu Celios Text siehe auch C. d'Onofrio, *Roma nel Seicento*, Rom 1969, VIII.
 - 33 Landucci (wie Anm. 14), 28f.
 - 34 G. Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo protettore delle belle arti, fautore della scienza dell'antichità nel secolo decimosettimo, con alcuni ricordi e una centuria di lettere*, Turin 1875, 192-196.
 - 35 F. Petrucci, Bernini, Algardi, Cortona ed altri artisti nel diario di Fabio Chigi cardinale (1652-1655), in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 53, 1998, 169-196; hier: 170, 182ff. Fabjan (wie Anm. 2), 47, 49ff.
 - 36 Insbesondere durch Hesse (wie Anm. 4), Petrucci, *Diario* (wie Anm. 35), Fabjan (wie Anm. 2). Für den Hinweis auf Fabjan danke ich Nicole Riegel.
 - 37 Abgedruckt bei Cugnoni 1880 (wie Anm. 4), 439f.
 - 38 Cugnoni 1880 (wie Anm. 4), 440. Petrucci, *Diario* (wie Anm. 35), 176.
 - 39 Gnoli (wie Anm. 4), 321-323. Pallavicinos Grab gelangte in die angrenzende Kapelle: *Saggio Della Roma Descritta Da Benedetto Millino [Mellini]. Piazza e Chiesa del Popolo* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Mss. Chigiani.O.VII.141), fol. 26v.
 - 40 Petrucci, *Diario* (wie Anm. 35), 184-188. A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena, con un saggio di Tomaso Montanari [...]*, Siena 1998, 138, 140. Fabjan (wie Anm. 2), 50. F. Petrucci, Kat. Nr. 73-78, in: *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Ausst.-Kat., Rom, Palazzo Venezia, hg. von M. G. Bernardini und M. Fagiolo dell'Arco, Mailand 1999, 355-358; hier: 355.
 - 41 Petrucci, *Diario* (wie Anm. 35), 176f. Zur Frage, wann das Gebälk unter den Lünettenfeldern angelegt wurde, siehe: E. Bentivoglio, *La Cappella Chigi. L'immagine ritrovata del secondo pannello bronzeo del monumento di Agostino*, gli inediti precedenti artistici del mosaicista Luigi (da Pace) veneziano ed altre considerazioni, in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rom 1986, 309-314; hier: 311f., sowie Shearman (wie Anm. 4) und insbesondere Riegel (im vorliegenden Band).
 - 42 Nobis (wie Anm. 7), 90-92. Fabjan (wie Anm. 2), 51. Das zweite, damals wohl eliminierte Bronzereief des Pyramidensockels wurde publiziert von Bentivoglio, *Pannello* (wie Anm. 41), 309, Tav. CXIX.
 - 43 Dies läßt sich erstmals durch Mellinis Manuskript nachweisen; siehe dazu unten Abschnitt 7.
 - 44 E. Bentivoglio, *La Cappella Chigi*, in: *Raffaello Architetto*, hg. von C. L. Frommel, S. Ray und M. Tafari, Mailand 1984, 125-142; hier: 128. Morello, (wie Anm. 29), 193 und Abb. 3. Fabjan (wie Anm. 2), 51, 55, Anm. 45.
 - 45 Frommel (wie Anm. 4), 344-348. Weil-Garris Brandt (wie Anm. 13), 152.
 - 46 Fabjan (wie Anm. 2), 47, 49f.
 - 47 F. Petrucci, *Gian Lorenzo Bernini per casa Chigi: precisazioni e nuove attribuzioni*, in: *Storia dell'arte*, 90, 1997, 176-200; hier: 188-190. Petrucci, *Diario* (wie Anm. 35), 189. Fabjan (wie Anm. 2), 51f., 55, Anm. 41.
 - 48 Petrucci, *Diario* (wie Anm. 35), 196 (Tagebucheintrag Fabio Chigis vom 23.12.1654).
 - 49 Kapellenbeschreibung vom 27.4.1654, abgedruckt bei Filippi (wie Anm. 14), 135. Jüngst von Ingo Herklotz aufgefundenen Dokumente belegen, daß die Kapelle sogar bereits zum Fest der Mariengeburt (8.9.) im Jahr 1653 als „perfettionata“ gelten konnte. Zu diesem Zeitpunkt waren auf jeden Fall die Gemälde restauriert und die beiden Grabpyramiden samt Porträts und Inschriften fertig. Das Wappen am Kapellenbogen war 1652 angebracht worden. Diese Quellen (die in den *Analecta Romanae Instituti Danici* erscheinen werden) besprechen allerdings nicht Berninis opus-sectile-Paviment.
 - 50 Siehe dazu unten Abschnitt 7.
 - 51 Petrucci, *Diario* (wie Anm. 35), 194.
 - 52 Biblioteca Apostolica Vaticana, Mss. Chigiani N. III. 78, fol. 421r-430v (moderne Zählung). Der Text wird zitiert, aber nicht ausgewertet bei Bentivoglio, *Cappella* (wie Anm. 44), 129. Siehe die Transkription und Eckhard Leuschners Übersetzung in Anhang 2 bzw. 3.

- 53 Hesse (wie Anm. 4), 116.
- 54 Hierzu mehr im nächsten Unterkapitel.
- 55 Der Autor bezieht das Programm (vereinfachend gesagt) auf den Weg der Seele von ihrem Schöpfer (in der Kuppel) durch die Zeitlichkeit zurück zum Himmel. Es wäre daher sinnvoll, im Anschluß an das Kuppelmosaik die Jahreszeiten-Tondi (als Sinnbild der Zeitlichkeit) bzw. die Genesis-Szenen zu behandeln, die durch den Sündenfall jene Erlösungsbedürftigkeit vorführen, die die Voraussetzung für die am Altar beginnende Heilsgeschichte bildet. Als Konzession an diesen programmatischen Zusammenhang erwähnt der Text am Übergang von der Kuppel zum Altarbild kurz „hominisque ortum, et crimen“ (fol. 427v), läßt die Beschreibung der entsprechenden Szenen aber erst später folgen (fol. 428r-v). Mehr zum Programm unten in Abschnitt 7.
- 56 Zu diesem *paragone* siehe unten, Abschnitt 5.
- 57 Zur Vita Donatis siehe G. Formichetti, Alessandro Donati, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 41, Rom 1992, 9f.
- 58 Wie sich bei einer Begegnung mit Tomaso Montanari zufällig herausstellte, sind wir beide unabhängig voneinander auf das bereits von Bentivoglio 1984 (wie Anm. 44, 129) zitierte lateinische Manuskript gestoßen. Montanari beschäftigt sich mit dem Text im Rahmen einer geplanten Bellori-Gesamtedition (vgl. http://www.cribecu.sns.it/corpus_belloriano/bellori.html), während mein Interesse an demselben Manuskript durch die Auseinandersetzung mit der Chigi-Kapelle stimuliert wurde (vgl. C. Strunck, Berninis Löwengrube. Eine neue Interpretation der Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, in: *Im Agon der Künste*, hg. von H. Baader, U. Müller-Hofstede und K. Patz; Druckfassung eines 2001 an der FU Berlin gehaltenen Vortrages). Großzügigerweise teilte mir Montanari seine Vermutung mit, der anonyme Text könne wegen seiner Parallelen zu Belloris Äußerungen über Raffael von ebenjenem Autor stammen, und erlaubte mir, im vorliegenden Text bereits auf seiner Hypothese aufzubauen, wofür ich ihm zu großem Dank verpflichtet bin.
- 59 Eine gute Einführung in Belloris Schaffen bietet G. Previtali in G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, hg. von E. Borea, Turin 1976, IX-LX. Zwei grundlegende neue Publikationen sind *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, 2 Bde., Rom 2000 und *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, hg. von J. Bell und T. Willette, Cambridge 2002.
- 60 Siehe unten, Abschnitt 6 und 7.
- 61 Fol. 422r: „Dum nova Architectura, levi, atque inani persona, ludibria prorsus excitat, artis iniuriā effectum est, ut recentiora opera in contemptum adducantur, vetera miraculo persistent.“
- 62 C. Dati, *Delle Lodi del Commendatore Cassiano Dal Pozzo*, Florenz 1664, 15f., Dati über Dal Pozzo: „Onde mi sovviene d'averlo per tal cagione più volte udito esclamare. Gran vergogna dell'età nostra, che quantunque sempre rimiri sì belle idee, e norme tanto perfette negli edifici vetusti, tuttavia permetta, che per capriccio d'alcuni professor, i quali si vogliono dipartir dall'antico, l'architettura alle barbarie faccia ritorno! Non così fecero il Brunellesco, il Buonarruoti, Bramante, il Serlio, il Palladio, il Vignuola, e gli altri restauratori di sì grand'arte, i quali dalle misure della fabbriche Romane trassero le vere proporzioni di quegli ordini regolatissimi, da cui niuno giammai s'allontano senz'errore. E dicea vero, Uditori, imperciocchè essendo dagl'ingegni de' Greci stato già messo il non più oltre a quest'arte siccome nell'altre cose il troppo imitare è viltà, così in essa è quasi temerità l'inventare.“
- 63 Bellori, Viten (wie Anm. 59), 13.
- 64 Ibid., 23f.
- 65 Ibid., 18.
- 66 Ibid., 17.
- 67 Ibid., 23.
- 68 Ibid., 15.
- 69 Ibid., 16.
- 70 Ibid., 17.
- 71 G. P. Bellori, *Descrizione delle Imagini Dipinte da Raffaele d'Urbino Nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rom 1695, 79. Als Anhang abgedruckt findet sich in diesem Band die Beschreibung von Raffaels Fresken in der Villa Farnesina nebst der Traktate „Se Raffaele ingrandì, e meglio la maniera, per aver veduto l'opere di Michel'Angelo“ und „Dell'Ingegno, eccellenza, e grazia di Raffaele comparato ad Apelle“. Jene Texte wurden von Bellori in seinem letzten Lebensjahr zusammengestellt und posthum veröffentlicht. Vgl. K. Donahue, Giovanni Pietro Bellori, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 7, 1965, 781-789; hier: 787. Vermutlich hatte er die einzelnen Traktate schon lange vorher verfaßt; so gibt es Anhaltspunkte, daß etwa die Beschreibung der Stanzen vor 1670 entstand. Vgl. M. Hansmann: *Con modo nuovo li descrive. Bellori's Descriptive Method*, in: *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, hg. von J. Bell und T. Willette, Cambridge 2002, 224-238; hier: 229.
- 72 Fol. 427r: „Quisque porrò Deorum, sua formâ, et signo innotescit, Iovemque cum Phydia effinxit Raphael Homericos versus imitatus(?) Annuit, et totum nutu tremefecit Olympum.“
- 73 Bellori, Viten (wie Anm. 59), 16.

- 74 „Durch sein Kopfnicken brachte er den Olymp zum Zittern“: Homer, *Ilias*, Buch I, Vers 530. Übrigens hebt Bellori auch in seiner Beschreibung der Villa Farnesina den dortigen „Jupiter“ als Beispiel für Raffaels Charakterisierungskunst hervor: Bellori, *Descrizione* (wie Anm. 71), 79.
- 75 Fol. 425v: „at Ionae ipse met Raphael summam manum imposuit; atque in corpore uno, omnia artis momenta compegit: opus est profectò antiquorum Graecorum famâ dignum.“
- 76 Zitiert nach C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1841, Bd. 1, 317.
- 77 Bellori, *Descrizione* (wie Anm. 71), 93-100.
- 78 *Nota delli Musei, Librerie, Gallerie & ornamenti di Statue, e pitture, né Palazzi, nelle Case, e né Giardini di Roma*. Con prefazione e commento a cura di Emma Zocca, Rom 1976, 65. Bellori, *Descrizione* (wie Anm. 71), 78. Eine ähnliche Aussage findet sich bei F. Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena 1657, Reprint Bologna 1989, Bd. 1, 136.
- 79 Bellori, *Descrizione* (wie Anm. 71), 64-65.
- 80 Bellori, *Descrizione* (wie Anm. 71), 99.
- 81 E. Lingo, *The Greek Manner and a Christian Canon: Francois Duquesnoy's Saint Susanna*, in: *The Art Bulletin*, 84, 2002, 65-93; hier: 69. Scannelli (wie Anm. 78), Bd. 1, 35-39.
- 82 Lingo (wie Anm. 81), 68f. Vgl. O. Boselli, *Osservazioni della scultura antica dai Manoscritti Corsini e Doria ed altri scritti*, hg. von P. Dent Weil, Florenz 1978, Ms. Corsini, fol. 10v.
- 83 Herklotz (wie Anm. 30), 292.
- 84 Lingo (wie Anm. 81). E. Cropper / C. Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and the love of painting*, Princeton 1996, 23-63.
- 85 Lingo (wie Anm. 81), 69, 81f.
- 86 Zum Einfluß Poussins auf Belloris Kunstgeschichtsschreibung siehe Bellori, *Viten* (wie Anm. 59), XXII (Einleitung von G. Previtali).
- 87 Bellori, *Viten* (wie Anm. 59), 291. Vgl. Lingo (wie Anm. 81), 74-77.
- 88 Lingo (wie Anm. 81), 65.
- 89 Chisiani Sacelli *Descriptio*, fol. 426r-v: „Haec est aenea tabula, Raphaelis, ut patet, delineationibus, et Archetypo, ab eodem Laurentio conflata, et cum Anaglyptici sit operis, in eodem sculpturae genere, recentiores omnes ad hanc usque aetatem, antecellit. In ipsâ figurae palliatae sunt, et sub vestium sinibus, et inflexionibus vix apparens nuditas laudatur.“
- 90 Dies wird so zwar nicht explizit formuliert, geht aber aus Belloris Äußerungen über die drei Künstler klar hervor: Bellori, *Viten* (wie Anm. 59), 13-25.
- 91 Bellori, *Descrizione* (wie Anm. 71), 65 (Beschreibung der Villa Farnesina) bzw. 99 („Dell'Ingegno, eccellenza, e grazia di Raffaele comparato ad Apelle“).
- 92 Die Einleitung spricht von einem dreifachen Kunstwunder aus Malerei, Skulptur und Architektur, das Raffael geschaffen habe: Chisiani Sacelli *Descriptio*, fol. 422v.
- 93 Siehe oben, Anm. 64.
- 94 Bellori, *Viten* (wie Anm. 59), 21, 211-236. Vgl. auch C. Pace / J. Bell, *The Allegorical Engravings in Bellori's Lives*, in: *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, hg. von J. Bell und T. Willette, Cambridge 2002, 191-223; hier: 218.
- 95 Bellori, *Descrizione* (wie Anm. 71), 79.
- 96 Fol. 423r, 427r, 427v, 429v.
- 97 J. Sander, *Gott als Künstler, der Künstler als Heiliger Lukas. Künstlerische Selbstreflexion und Künstler-selbstbildnis im Kontext christlicher Ikonographie*, in: *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, hg. von E. Mai und K. Wettengl, Ausst.-Kat. München / Köln 2002, 70-81; hier: 71-74. F. Barry, „I marmi loquaci“: *Painting in Stone*, in: *Daidalos*, 56, 1995, 106-121; hier: 108-109. L. Daston / K. Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, New York 1998, 296-301.
- 98 Vasari / Milanesi (wie Anm. 10), Bd. 7, 176.
- 99 Scannelli (wie Anm. 78), 33-39, Cap. V: „Si dà a conoscere, come vano il sentimento del Vasari in credere, che Raffaello sia stato Scolare di Michelangelo, e di Leonardo da Vinci, e non sia giunto all'eccellenza de' medesimi Maestri: per essere stato in fatti più eccellente, e perfetto.“
- 100 Posthum veröffentlicht in Bellori, *Descrizione* (wie Anm. 71), 86-93.
- 101 Fol. 425v.
- 102 Fol. 428r.
- 103 Vasari / Milanesi (wie Anm. 10), Bd. 5, 573.
- 104 Vasari / Milanesi (wie Anm. 10), Bd. 5, 572.
- 105 Vasari / Milanesi (wie Anm. 10), Bd. 5, 567-571.
- 106 Bellori, *Descrizione* (wie Anm. 71), 99.
- 107 Chisiani Sacelli *Descriptio*, fol. 425v-426r: „Cum enim Michael Angelus Bonarota Sebastianum Venerum Pictorem alumnum suum, laudibus summis, in aemulationem Raphaelis traheret; atque ad eius imagines opem, manumque admoveret, Raphael, ad eludendum Michaellem apprime Statuarium, Laurentio florentino Sculptori favit, eidemque facienda iniunxit sculptilia Sacelli, quod tunc ipse Architectus exaedificabat. Inter caetera quatuor simulachra, in totidem loculis, confieri iussit, quorum duo tantum absoluta fuere, Elias scilicet, et Ionas: at Ionae ipse met Raphael summam manum imposuit; atque in corpore uno, omnia artis momenta compegit: opus est profectò antiquorum Graecorum famâ dignum. Nudus Ionas pallium a tergo ad pectus involvendum manu tollit, et iuvenili vultu expressus conspicitur Resurrectionis, atque immortalitatis symbolum.“

- 108 Neben der soeben zitierten Passage konsultierte man die *Descrizione* (wie Anm. 71), 64-65: „L'una [opera] s'ammira nella Chiesa di S. Maria del Popolo, ed è la sontuosa Cappella dedicata alla Vergine, con profusa munificenza edificata dal medesimo Agostino, ricca in vero di marmi peregrini, mà molto più preziosa per l'arte di Rafaele, non solo nell'architettura, e ne' disegni de' Musaici, ma ancora ne' modelli, e nel pulimento della statua di Giona, frà le moderne la più perfetta, rendendosi questo Artefice glorioso in tutte tre le arti.“
- 109 P. Barolsky, *Michelangelo's Nose. A myth and its maker*, University Park / London 1990, 105-109 (unter Verweis auf Condivi).
- 110 Bellori, *Descrizione* (wie Anm. 71), 95.
- 111 Fol. 426v.
- 112 Fol. 425r.
- 113 Daston / Park (wie Anm. 97), 286-287. Barry (wie Anm. 97), 108-109, weist u. a. darauf hin, daß Cassiano Dal Pozzo in sein *Museo Cartaceo* eine „Landschaft in Stein“ aufnahm.
- 114 Chisiani Sacelli *Descriptio*, fol. 424v.
- 115 I. Lavin, *Bernini and the unity of the visual arts*, New York / London 1980, speziell Bd. 1, 6-14. R. Preimesberger, *Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts?* Zu Irving Lavins *Bernini-Buch*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 1986, 190-219.
- 116 M. G. Barberini, *Giovan Pietro Bellori e la scultura contemporanea*, in: *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Rom 2000, Bd. 1, 121-129; hier: 121.
- 117 Fol. 422r-v, 429r-v.
- 118 Fol. 430r. Zu diesen Arbeiten, die 1655 noch nicht weit gediehen waren, siehe Metzger Habel (wie Anm. 3), 77-79. Möglicherweise bezieht sich die *Descriptio* auf ephemere Dekorationen, die zum Einzug Christinas von Schweden (1655) angefertigt wurden, oder stellt – wie in der panegyrischen Literatur nicht unüblich – ein erst begonnenes Werk als schon abgeschlossen dar.
- 119 Wahrscheinlich handelt es sich auch hier wieder um einen bewußt konstruierten *paragone*, denn die Zuschreibung der Porta del Popolo an Michelangelo stand schon im Seicento auf eher wackligen Füßen. Vgl. Michelangelo *architetto*, Turin 1964, Bd. 2, 969.
- 120 Fol. 430v.
- 121 BAV, Mss. Chigiani.O.VII.141 (Transkription in Anhang 4). Das Werk wird flüchtig erwähnt von Ackermann, der es jedoch nicht in Bezug auf die Chigi-Kapelle auswertet: F. Ackermann, *Berninis Umgestaltung des Innenraumes von S. Maria del Popolo unter Alexander VII. (1655-1659)*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, 369-426; hier: 371, Anm. 3.
- 122 Eine ausführliche Würdigung der Familie bei G. Alveri, *Roma in ogni stato*, Rom 1664, Bd. 2, 44-56. Siehe auch C. Cecchelli, *I Margani, i Capocci, i Sangigni, i Mellini*, Rom 1946, 39-49. Zu Benedettos Schriften siehe unten, Anm. 157. Mellini, der ab 1661 Bibliothekar der Königin Christina von Schweden war, verstarb am 8.3.1667. Siehe dazu T. Montanari, *Bellori and Christina of Sweden*, in: *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, hg. von J. Bell und T. Willette, Cambridge 2002, 94-126; hier: 98; siehe auch C. Callmer, *Königin Christina, ihre Bibliothekare und ihre Handschriften. Beiträge zur europäischen Bibliotheksgeschichte*, Stockholm 1977, 192, 195.
- 123 Im Anschluß an die Cappella Chigi schilderte Benedetto mindestens ebenso hingebungsvoll die Mellini-Kapelle: fol. 31v-34r. Zur Kapelle: O. Ferrari / S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Rom 1999, 314-316.
- 124 Siehe oben, Abschnitt 1.
- 125 Siehe unten, Abschnitt 7.
- 126 Grundlegend zu Alexanders Bauprojekten: Krautheimer und Metzger Habel (wie Anm. 3). Alexanders eigene architektonische Ambitionen betonen Morello, *Autografi* (wie Anm. 29) und K. Gütthlein, *Il rinnovamento della cupola del Duomo di Siena ad opera di Gian Lorenzo Bernini*, in: *Bernini e la Toscana da Michelangelo al barocco mediceo e al neocinquecentismo*, hg. von O. Brunetti, S. C. Cusmano und V. Tesi, Rom 2002, 73-90; siehe auch D. Del Pesco, *Colonnato di San Pietro. „Dei Portici antichi e la loro diversità“*. Con un'ipotesi di cronologia, Rom 1988, 19-20.
- 127 Abgedruckt bei Cugnoni 1881 (wie Anm. 4), 58.
- 128 Mellini (Anhang 4), fol. 30v.
- 129 Hesse (wie Anm. 4), 116.
- 130 Ackermann (wie Anm. 121); hier: 373, Anm. 17.
- 131 Ackermann (wie Anm. 121), 371, Anm. 3.
- 132 Lumbroso (wie Anm. 34), 82: „Un certo Benedetto Mellini hà scritto delle chiese di Roma, e delle antichità che si trovano in esse, e nella vicinanza loro, mà come che non habbia certe comodità ne via sia chi lo porti, e si trovi pronto chi gli si vuol opporre, che è un antiquario detto Fioravante Martinelli, che scrisse un tempo fa qualche cosa contro Pirro Ligorio, facilmente ò non uscirà alla luce il libro ò con lunghezza di tempo.“
- 133 D'Onofrio (wie Anm. 32), VIII, XII, XIIIff.
- 134 Herklotz (wie Anm. 30), 65-68, 75, Anm. 55.
- 135 Martinelli (wie Anm. 31), 102f. erwähnt die Kirche nur in einem einzigen Satz: „Piazza e Chiesa di S. Maria del Popolo, dove Gregorio Decimotercio vi fece fare la fontana con l'acqua di Trevi, e Sisto V. vi eresse una guglia cavata dal Circo Massimo, nel quale fu drizzata da Augusto Imperatore, e consecrata al Sole.“

- 136 F. Martinello [sic], *Roma ex ethnica sacra*, Rom 1653, 233f. Vgl. D'Onofrio (wie Anm. 32), VIII, XIII, 121f., Anm. 121.
- 137 F. Martinelli, *Roma Ricercata nel suo sito, e nella scuola di tutti gli Antiquarij*, Rom 1658, 296-320.
- 138 E. Trotta, *Il carteggio tra Cassiano Dal Pozzo e Fabio Chigi*, in: *Nouvelles de la Republique des Lettres*, 1995, II, 87-110; hier: 101-110. O. H.-R. Mader, *Ein Rom-Gedicht des Fabio Chigi (Alexander VII.)*, in: *Römische Historische Mitteilungen*, 32/33, 1990/91, 153-156.
- 139 Herklotz (wie Anm. 30), 99f., 405, Dok. 6. Lumbroso (wie Anm. 34), 191f. Trotta (wie Anm. 138), 88.
- 140 Lumbroso (wie Anm. 34), 74.
- 141 G. Perini, *Belloriana methodus. A Scholar's Bildungsgeschichte in Seventeenth-Century Rome*, in: J. Bell / T. Willette (Hg.), *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Cambridge 2002, 55-74; hier: 59f. Eine ganz andere Bewertung von Belloris Werdegang bei T. Montanari, *La politica culturale di Giovan Pietro Bellori*, in: *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Rom 2000, Bd. 1, 39-49.
- 142 Herklotz (wie Anm. 30), 89: Agostini setzte Bellori sogar 1649 zu seinem Testamentsvollstrecker ein.
- 143 Bellori, *Viten* (wie Anm. 59), XXf. Da Bellori Agostini bei der Bearbeitung seiner 1657 erschienenen Publikation *Le gemme antiche figurate* half, dürfte die Kollaboration 1656 oder früher begonnen haben.
- 144 Bellori, *Viten* (wie Anm. 59), XXf. Vgl. Perini (wie Anm. 141), 60, wo das Wohlwollen Barberinis auf eine „schamlose Panegyrik“ zurückgeführt wird, die Bellori 1658 dem Kardinal gewidmet hatte. Gegenposition: Montanari, *Politica culturale* (wie Anm. 141), 41.
- 145 Siehe oben, Abschnitt 2.
- 146 Cugnoni 1881 (wie Anm. 4), 61.
- 147 Cassianos Bruder Carlo Antonio zählte 1659 unter Dal Pozzos gelehrten Freunden Bellori und Martinelli auf; so übernahm es Dati 1664 in seine *Lodi*. Vgl. Herklotz (wie Anm. 30), 405; Dati (wie Anm. 62), 34-35. Zu den Kontakten zwischen Cassiano und Mellini siehe oben, Anm. 132.
- 148 Siehe oben, Anm. 144.
- 149 Siehe oben, Abschnitt 3.
- 150 R. T. Ridley, *To protect the Monuments: the Papal Antiquarian (1534-1870)*, in: *Xenia Antiqua*, 1, 1992, 117-154; hier: 129-132.
- 151 Vgl. Herklotz (wie Anm. 30), 66.
- 152 Mader (wie Anm. 138), 156.
- 153 C. D. Pilney, *Alessandro Donati's Roma vetus ac recens*, book one: Text, translation, and commentary, Diss. New York 2001, 9, 320-324.
- 154 Transkription in Anhang 5.
- 155 Beispiel: die neuen Portiken vor St. Peter (Martinelli 1658, wie Anm. 137, 18). Daß das Werk massiv dem Chigi-Lob diene, sagte schon die Widmung: Der Romführer „contiene molte antiche memorie della famiglia Chigi con molte moderne della Santità di Nostro Signore Papa Alessandro“.
- 156 Bellori, *Nota* (wie Anm. 78), 116 [53].
- 157 Etliche Manuskripte Mellinis zitiert D. Balboni, *La cattedra di San Pietro. Note storico-liturgiche sull'origine della festa „Natale Petri de Cathedra“ e sul culto alla „Cathedra Petri“*, Città del Vaticano 1967, 106 und Anm. 16 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Chigiano D. VII. 110, fol. 47-48; Barb. lat. 700, fol. 17-79; Barb. lat. 4302, fol. 1-7; Barb. lat. 4303, fol. 1-11; Barb. lat. 4318, fol. 1-251). Huelsen verwies auf Mellinis Traktat „Dell'Antichità di Roma“ (Vat. lat. 11905): C. Huelsen, *Le Chiese di Roma nel Medio Evo*. Cataloghi ed appunti, Reprint der Ausgabe Florenz 1926, Rom 2000, XLV-XLVI. Zwei weitere Texte Mellinis über die römischen „antichità“ sind Mss. Chig. O. VII. 139 und O. VII. 140. Eine Liste der gedruckten Werke Mellinis bietet P. Mandosio, *Bibliotheca Romana seu Romanorum scriptorum seculorum*, Bd. 2, Rom 1692, 306-308; darunter befinden sich die in der Biblioteca Apostolica Vaticana zugänglichen Werke *La costanza delle donne* (Rom 1647), *Benedicti Millini Dissertatio historica bipartita, de anno quo natus est Christus & de anno quo passus est* (Roma 1664) und *Dell'oratorio di S. Lorenzo nel Laterano hoggi detto Sancta sanctorum* (Rom 1666). Mandosio überliefert ferner das Gerücht, die ausführliche gedruckte Beschreibung der Villa Borghese (Rom 1650) stamme nicht von Manilli, sondern von Mellini.
- 158 Martinelli 1658 (wie Anm. 137), Widmung (unpaginiert): „Per continuare le gratie che dall'Eccellentiss. casa Chigi ho sempre ricevuto, e sommamente da quello, che hora è Sommo Pontefice, à cui dedicai già il mio libro di S. Maria in Via Lata, vengo con l'occasione della terza editione della mia Roma Ricercata à mettere sotto la protettione di V. E. quest'Operetta.“ Das erwähnte Buch ist F. Martinelli, *Primo trofeo della S.ma Croce eretto in Roma nella Via Lata da S. Pietro Apostolo*, Rom 1655.
- 159 Vgl. D'Onofrio (wie Anm. 32), XII, XVIIIf.
- 160 D'Onofrio (wie Anm. 32), 123.
- 161 Siehe oben, Abschnitt 1.
- 162 Über „Luisaccio“ ist nach wie vor sehr wenig bekannt: Bentivoglio, *Pannello* (wie Anm. 41), 310.
- 163 Zur Verschmutzung siehe Abschnitt 1 und Anhang 1.
- 164 Celio schrieb das Relief bereits Lorenzetto zu, nannte aber nicht sein Thema. Siehe oben, Anm. 32.
- 165 Siehe oben, Anm. 14.
- 166 Grazioli Medici geht aufgrund jüngster Restaurierungsbefunde davon aus, daß der Fußboden seit

- dem 17. Jahrhundert nicht verändert wurde. P. Grazioli Medici, Sixteenth- and Seventeenth-Century Marble Incrustations in Rome: The Chigi Chapel, in: *The Princeton Raphael Symposium. Science in the Service of Art History*, hg. von J. Shearman und M. B. Hall, Princeton 1990, 93-98; hier: 94, 97. Da die heute sichtbare Inschrift nur „Mors aD Cae-Lo“ lautet, sind zwei Hypothesen möglich: Entweder geben die Texte von Mellini, Martinelli und Bellori allesamt einen Inschriftentwurf wieder, der so nie realisiert wurde, oder die ursprüngliche Inschrift wurde noch im 17. Jahrhundert verändert. „Iter“ konnte weggelassen werden, weil die „Reise“ durch das fliegende Skelett schon bildlich ausgedrückt war. Durch Eliminierung von „Iter“ änderte sich jedoch die in den Buchstaben versteckte Datierung von 1651 in 1650. Wenn Fabio Chigi selbst diesen Text in Auftrag gegeben hätte, hätte er damit einen Bezug zum Heiligen Jahr MDCL konstruiert, aber eine bewußte „Fälschung“ begangen (denn 1650 war er noch gar nicht in Rom, die Restaurierung der Kapelle hatte also keineswegs begonnen).
- 167 M. Worsdale, Daniel in the Lions' Den, Habakkuk and the Angel, in: C. Johnston / G. Vanier Shepherd / M. Worsdale, *Vatican Splendour. Masterpieces of Baroque Art*, Ausst.-Kat., Ottawa 1986, Kat. Nr. 21 u. 22, 90-93; hier: 90.
- 168 Siehe Anhang 2, Fußnoten zu den betreffenden Inschriften (worin die Abweichungen vom heutigen Wortlaut vermerkt sind). Auch betreffs der Fußbodeninschrift griffen die Autoren möglicherweise auf Entwürfe zurück (siehe oben, Anm. 166). Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob Martinelli seine vom optischen Bestand deutlich differierende Beschreibung der „Morte“ (vgl. Anhang 5) ebenfalls nach einem gezeichneten Entwurf und nicht aus der Anschauung heraus anfertigte.
- 169 Zur Versetzung des Reliefs siehe oben, Anm. 43; zur Versetzung des ‚Elias‘ siehe unten, Anm. 198, 199.
- 170 Chisiani Sacelli Descriptio, fol. 426v. Photo des Reliefs bei Nobis (wie Anm. 7), Abb. 10. Während der linke Teil des Reliefs durch Christi Begegnung mit der Samariterin am Brunnen auf die Taufe verweist (Joh 4, 14), besitzt der rechte Teil eucharistische Bezüge, da Christus die von seinen Jüngern angebotene Speise mit den Worten ablehnt: „Ich lebe von einer Speise, die ihr nicht kennt“ (Joh. 4, 32). Vgl. Shearman (wie Anm. 4), 135; Nobis (wie Anm. 7), 99. Das Relief war in der Literatur vor Bellori nicht gedeutet worden (siehe oben, Anm. 164).
- 171 Fol. 426r. Die vor Bellori gängige, auf Vasari zurückgehende Deutung impliziert den eucharistischen Bezug nur: „uno Elia che col vaso d'acqua e col pane subcinerizio vive di grazia sotto il ginepro.“ Vgl. Vasari / Milanesi (wie Anm. 10), Bd. 4, 578.
- 172 Fol. 427v: „(...) hominisque ortum, et crimen; ob quod in hominis formam conversus Deus se se cibum fidelibus offert.“
- 173 E. Bentivoglio und S. Valtieri, Santa Maria del Popolo, Rom 1976, 218 (Jahr 1654).
- 174 Ibid., 218f.
- 175 Zur Deutung der Figuren siehe unten, Abschnitt 9.
- 176 Zu den „Geistwesen“, die die Sphären bewegen, vgl. B. Bruderer Eichberg, *Les neufs chœurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers 1998, 33-36; S. K. Heninger, *The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino (California) 1977, 140-142, Abb. 83, 164-165, Abb. 95.
- 177 Fol. 427r-v: „Sed Intelligentia, quae in Iovis sphaerâ [durchgestrichen: est] insidet, utrasque ad supremum Numen tendit manus; quò figmento edocuit Pictor a primâ causâ astra subiecta pendere.“ Die von Aristoteles formulierte Idee, daß Gott durch eine einzige Bewegung die ganze Welt in Bewegung setzt, inspirierte vielleicht Bellori zur Einfügung des Homer-Zitats „Annuit, et totum nutu tremefecit Olympum“ (fol. 427r). Vgl. Aristotle, *On the Cosmos*, übersetzt von D. J. Furley, London / Cambridge 1955, 391-397.
- 178 Mellini (Anhang 4), fol. 29r. Vgl. Shearman (wie Anm. 4), 140f., Anm. 53.
- 179 Fol. 427v.
- 180 Fol. 429v: „Sepulchralis Pyramis typus est immortalitatis ipsius Animae, dum corpora Resurrectionem expectant, in Ioniae signo, claro symbolo expressam.“
- 181 Wie bereits Shearman erkannte, steht hinter diesen Gedanken letztlich Platons *Timaeus*: Shearman (wie Anm. 4), 142. Daß Bellori mit solchen Ideen bestens vertraut war, lassen manche seiner Sarkophagdeutungen durchblicken: G. P. Bellori, *Admiranda Romanarum Antiquitatum Ac Veteris Sculpturae Vestigia*, Rom 1693, Kommentare zu Tav. 66, 67, 74. Das Erscheinungsjahr der Erstausgabe von Belloris *Admiranda* (1666) konnte jüngst von Herklotz bestimmt werden: I. Herklotz, Bellori, Fabretti, and Trajan's Column, in: *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, hg. von J. Bell und T. Willette, Cambridge 2002, 127-144; hier: 134, Anm. 23. Es stellt sich die Frage, ob diese Metapher aus dem Arztbereich darauf anspielt, daß Leo X. de' Medici (während dessen Pontifikat die Kuppelmosaiken entstanden) sich seinem Namen gemäß mit dem „Christus medicus“ vergleichen ließ. Siehe C. Rousseau, *The Yoke Impresa of Leo X*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 33, 1989, 113-126; hier: 116f., 122f. R. Preimesberger, *Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 1987, 89-115; hier: 95.

- 182 A. Landucci, *Pratica per estrarre li corpi de' Santi Martiri da sagri cimiteri di Roma* (Manuskript von ca. 1662-1667), abgedruckt bei G. B. De Rossi, *Sulla questione del vaso di sangue. Memoria inedita con introduzione storica e appendici di documenti inediti per cura del P. Antonio Ferrua S. I., Città del Vaticano* 1944, 99-129; hier 110: Die Christusmonogramme der Chigi-Kapelle seien angebracht worden „non ad altro effetto credo io, che per moderare con questo segno di pietà e religione Christiana un certo Spirito d'antica gentilità che significar possono quelle pretiose e superbe guglie.“ Für den Hinweis hierauf danke ich Ingo Herklotz.
- 183 Weil-Garris Brandt (wie Anm. 13), 152.
- 184 Vgl. etwa die Interpretationen von Shearman, Hesse und Weil-Garris Brandt (wie Anm. 4 bzw. 13).
- 185 Siehe oben, Abschnitte 4 und 5.
- 186 Vor dem besagten Manuskript, das Bellori ca. 1655 abfaßte, hatte er nur kleinere Schriften publiziert: Bellori, *Viten* (wie Anm. 59), LXI-LXII.
- 187 Raffaello Vater, der Maler Francesco Vanni, war Fabio Chigis Taufpate: S. Pallavicino, *Vita di Alessandro VII Sommo Pontefice Libri cinque*, Mailand 1843, 8.
- 188 A. Negro, Raffaello Vanni, in: Pietro da Cortona 1597-1669, hg. von A. Lo Bianco, *Ausst.-Kat. Rom* 1997/98, Mailand 1997, 235-244; hier: 241. Petrucci, *Diario* (wie Anm. 35), 176f. Fabjan (wie Anm. 2), 52.
- 189 Hesse (wie Anm. 4), 110. Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena, hg. von F. Bisogni und M. Ciampolini, *Ausst.-Kat. Siena, Florenz* 1987, 94. A. Angelini, *Rapporti artistici tra Siena e Roma ai tempi di Fabio Chigi*, in: *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, hg. von A. Angelini, M. Butzek und B. Sani, Siena 2000, 31-38; hier: 34, 38.
- 190 Das Altersverhältnis müßte umgekehrt sein, wenn Davids Harfenspiel vor Saul gemeint wäre: vgl. S. Buffa, Antonio Tempesta. *Italian Masters of the Sixteenth Century* (The Illustrated Bartsch 35), New York 1984, 49, Abb. 183 (128).
- 191 Fol. 30v. Diese Interpretation wurde von Weil-Garris Brandt unter Berufung auf Worsdale referiert, der Mellinis Text offenbar kannte, ihn jedoch nicht weiter auswertete und seine Signatur nicht angab. Weil-Garris Brandt (wie Anm. 9), 152. Worsdale (wie Anm. 167), 92.
- 192 Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*. Edizione critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni. Seconda edizione rivista dall'autore, Florenz 1998, Bd. 2, 900f.
- 193 1 Könige 1, 28-48; 5, 15-32; 6, 1-38; 11, 43.
- 194 Fol. 428v-429r. Davids Harfenspiel wird hier offenbar als Psalmengesang verstanden.
- 195 Die Kapelle wurde 1507 der Madonna di Loreto sowie den Heiligen Augustin und Sebastian geweiht. Da in Loreto die *Santa Casa* verehrt wird, in der die Jungfrau geboren worden sein soll, und da Agostino Chigi in seinem Testament jährliche Messen am Tag der Mariengeburt anordnete, war es nur logisch, daß Sebastiano del Piombo 1530 den Auftrag für ein Altarbild der *Nativita de la maria Vergina* erhielt. Vertragstext bei M. Hirst, *The Chigi Chapel in S. Maria della Pace*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1961, 161-185; hier: 183-185. Siehe auch Shearman (wie Anm. 4), 129, 148; Weil-Garris Brandt (wie Anm. 13), 147. Mellini zufolge spielt die Bildarchitektur auf den Kultort in Loreto an: „nel mezzo del quadro, in una lontananza è adombrato il Sagro Tempio Lauretano“ (fol. 29r).
- 196 Siehe oben, Anm. 7.
- 197 Fabjan (wie Anm. 2), 47-50. Zur Genealogie vgl. Pallavicino (wie Anm. 187), 4-8; C. Weber, *Genealogien zur Papstgeschichte* (Päpste und Papsttum, Bd. 29,1), Stuttgart 1999, LXXVIII, 241.
- 198 Fol. 29v. Vasari identifiziert den ‚Elias‘ übrigens korrekt; die falsche Benennung kommt wohl von Alberici oder Landucci: vgl. Anm. 14, 25.
- 199 Hesse (wie Anm. 4), 116. R. Wittkower, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, 4. Aufl. London 1997, 276. Fabjan (wie Anm. 2), 51f. Petrucci, *Cappella* (wie Anm. 40), 355. Ferrari / Papaldo (wie Anm. 123), 317. Weil-Garris Brandt hatte durch Worsdale bereits Kenntnis von diesem Passus, zitierte aber weder die Signatur noch den Wortlaut des Textes: Weil-Garris Brandt (wie Anm. 13), 153, 157, diagram d. Worsdale wiederum wurde offenbar durch seinen frühen Tod an der Publikation des Mellini-Manuskripts gehindert (vgl. Anm. 191).
- 200 Cugnoni 1879 (wie Anm. 4), 75. Bei diesem Arrangement handelte es sich wohl nicht um die ursprünglich intendierte Aufstellung. Eine Zeichnung des 16. Jahrhunderts zeigt den Jonas rechts des Altars: Shearman (wie Anm. 4), 131, Anm. 12. Erst ca. 1552 wurden Lorenzettos Skulpturen neben dem Kapelleneingang plazierte: Nobis (wie Anm. 7), 77. In dieser Position beschrieb sie Fabio Chigi 1626 und betonte dabei explizit, daß die beiden den Altar flankierenden Nischen leer seien: Cugnoni 1881 (wie Anm. 4), 58.
- 201 Fabjan (wie Anm. 2), 51.
- 202 Fol. 7v: „Ultimamente Alessandro VII. Pontefice Massimo, doppo d'haver ridotta a perfezzione la cappella famosa della sua famiglia Chisia, fa abbellire ancor la Chiesa [...]“. In seiner Beschreibung der Kapelle erwähnt Mellini dann nur die beiden Statuen Lorenzettos (fol. 29v).
- 203 Der von Wittkower und Hesse geäußerten Meinung, die Zeichnung müsse 1655 oder später datieren, da sie das Papstwappen zeige, ist nicht zuzustimmen. Das Wappen wurde bereits 1652 am Kapellenbogen angebracht und ist nicht mit päpstlichen Insignien versehen. Siehe Hesse (wie Anm. 4), 116; Benitivoglio, *Cappella* (wie Anm. 44), 137; R. Wittkower,

- Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque, 4. Aufl. London 1997, 276; Fabjan (wie Anm. 2), 49; Herklotz (wie Anm. 49). Es wäre theoretisch möglich, daß das Blatt als Entwurf bzw. Präsentationszeichnung vor der Restaurierung der Kapelle angefertigt wurde; dies ist jedoch unwahrscheinlich, da die Darstellung eher einen Eindruck von der Kapelle insgesamt als von Berninis Umgestaltung gibt (die Gräber sind beispielsweise nicht zu sehen). Ich glaube daher, daß das Blatt 1654 nach Fertigstellung der Arbeiten entstand, um den damaligen (von Mellini überlieferten) Zustand festzuhalten. Es wäre zu überlegen, ob die sehr detaillierte Zeichnung als Vorlage für einen Stich dienen sollte. Auf eine geplante Stichpublikation der gesamten Kapelle könnte auch der Umstand hindeuten, daß Carlo Cesi im Sommer 1653 Salvatis Tondi im Auftrag Fabios abzeichnete: vgl. Petrucci, *Diario* (wie Anm. 35), 176.
- 204 Mellini (Anhang 4), fol. 28v: „I quattro angoli per escorcio, han quattro nicchie con cocchiglie di porta santa; e'l resto d'esse nicchie ricoperto, parte dell'istesso marmo, parte di breccia orientale.“ Die Auskleidung der Nischen war also komplett und wurde erst später von Bernini modifiziert.
- 205 Hesse (wie Anm. 4). J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The industry of art*, London 1989, 122-125, 134-140. Ackermann (wie Anm. 121).
- 206 Ostrow spekuliert unter Berufung auf Kauffmann, bereits Raffael könne Daniel und Habakuk für S. Maria del Popolo vorgesehen haben, da er für die Chigi-Kapelle in S. Maria della Pace ein fast identisches Prophetenprogramm realisiert habe (Daniel, Habakuk, Jonas und David): H. Kauffmann, *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Berlin 1970, 222. S. Ostrow, *Daniel, S. Maria del Popolo, Chigi Chapel*, in: *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig*, German Democratic Republic, hg. von I. Lavin, *Ausst.-Kat.*, Princeton 1981, 164-173; hier: 169, Anm. 22. Fischel weist jedoch überzeugend nach, daß der angebliche Habakuk in S. Maria della Pace ein Hosea ist, der bei einer späteren Restaurierung (durch Fabio Chigi?) umbenannt wurde: O. Fischel, *Raphael*, London 1948, Bd. 1, 181f. Auch Weil-Garris Brandt vermutet, Daniel und Habakuk seien Bestandteil des originalen Programms: siehe oben, Anm. 13.
- 207 R. Krautheimer / R. B. S. Jones, *The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15, 1975, 199-235; hier: 203, Nr. 30; vgl. G. Morello, *Bernini e i lavori a S. Pietro nel 'diario' di Alessandro VII*, in: *Bernini in Vaticano, Ausst.-Kat.*, Rom 1981, 321-340; hier: 322.
- 208 A. Bosio, *Roma sotterranea*, Reprint der Ausgabe Rom 1632 [1634], Rom 1998, 616. W. Messerer, Zu Berninis Daniel und Habakuk, in: *Festschrift Engelbert Kirchbaum S. J. (Römische Quartalschrift 57, 1962)*, 292-296; hier: 294. Hesse (wie Anm. 4), 122f.
- 209 Bosio (wie Anm. 208), 616-617.
- 210 Hesse (wie Anm. 4), 116.
- 211 Siehe Abschnitt 7.
- 212 Die vielfach perpetuierte Idee, der ‚Habakuk‘ sei bereits 1658 zur Aufstellung bereit gewesen, stützt sich auf einen Tagebucheintrag Chigis vom 4.9.1658, abgedruckt bei Krautheimer / Jones (wie Anm. 207), 209, Nr. 236; vgl. Morello (wie Anm. 207), 325: „Cav. Bernino = le spese per la Chiesa del Pop[ol]o se si sono cavate dale disp[ens]e matr[imonia]li, e q[uel]le della porta se distintam[ente] = e circa il mettere sù le due statue.“ Wie der Hinweis auf die „porta“ andeutet, handelt es sich bei den „due statue“ jedoch um die Apostel Petrus und Paulus von Mochi, die 1658 in den Nischen an der Außenfassade der Porta del Popolo plaziert wurden. Vgl. Ferrari / Pappalardo (wie Anm. 123), 518 sowie Bentivoglio / Valtieri (wie Anm. 173), 144, Anm. 6. Wenn der ‚Habakuk‘ 1658 wirklich schon fertig gewesen wäre, ließe sich kaum erklären, warum er erst 1661 in der Kapelle aufgestellt wurde (was durch die von Golzio publizierte Rechnung zweifelsfrei nachgewiesen ist, siehe unten).
- 213 V. Golzio, *Documenti berniniani*, in: *Archivi d'Italia*, 1, 1933/34, 138-145; hier: 139f.
- 214 Cugnoni 1881 (wie Anm. 4), 58.
- 215 Nobis (wie Anm. 7), 87.
- 216 Vasari / Milanesi (wie Anm. 10), Bd. 4, 369, 578. Landucci (wie Anm. 14), 29. Chisiani Sacelli *Descriptio*, fol. 425r-426v. Nobis (wie Anm. 7), 86, sieht keine Hinweise für eine Mitwirkung Raffaels an Lorenzettos ‚Elias‘; J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*. Bd. 2: Michelangelo und seine Zeit, München 1992, 165, hält sie jedoch für sehr wahrscheinlich.
- 217 Cugnoni 1879 (wie Anm. 4), 41, 75.
- 218 Kauffmann (wie Anm. 206), 230. Vgl. M. Rohlmann, *Michelangelos „Jonas“*. Zum Programm der Sixtinischen Decke, Weimar 1995.
- 219 Eine wesentlich dynamischere Zeichnung in Windsor, die manchmal als Raffaels Entwurf für den Jonas angesehen wird, weicht von der Skulptur so stark ab, daß Clayton das Blatt als eine spätere Variante klassifiziert: M. Clayton, *Raphael and his Circle. Drawings from Windsor Castle*, London 1999, 168-171. Poeschke meint hingegen, Lorenzetto habe Raffaels Entwurf verflacht: Poeschke 1992 (wie Anm. 216), 165. Da Bernini die Zeichnung wohl kaum kannte, dürfte für seinen *paragone* nur die Skulptur selbst relevant gewesen sein.
- 220 Vasari / Milanesi (wie Anm. 10), Bd. 7, 185f.
- 221 Die Zweifigurengruppe war quasi ein „Markenzeichen“ des Bildhauers Michelangelo, mit dem sich

- spätere Generationen immer wieder maßen: vgl. C. Strunck, Eine radikale Programmänderung im Palazzo Vecchio. Wie Michelangelos „Sieger“ auf Giambologna und Vasari wirkte, in: Michelangelo. Neue Beiträge, hg. von M. Rohlmann und A. Thielemann, München / Berlin 2000, 265-297; hier: 267-275.
- 222 Alberti, *De Pictura*, § 35: „Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso.“ L. B. Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. von O. Bätschmann, C. Schaublin und K. Patz, Darmstadt 2000, 256.
- 223 Beispiele: Donatello's ‚Habakuk‘ (Florenz, Museo dell'Opera del Duomo) und Alessandro Vittorini's ‚Daniel‘ (Venedig, S. Giuliano). Vgl. J. Pope-Hennessy, *Donatello Sculptor*, New York / London / Paris 1993, 60-62 und Kauffmann (wie Anm. 206), 223, Abb. 122. Auch die inschriftlich als Daniel und Habakuk bezeichneten Propheten, die Raffael an der Fassade der Chigi-Kapelle in S. Maria della Pace darstellte, sind statuenhaft isolierte Einzelfiguren, die in keinerlei narrativem Verhältnis zueinander stehen: Fischel (wie Anm. 206), Bd. 1, 181-183 und Bd. 2, Abb. 194, 196.
- 224 Soweit ich sehe, wurde diese Ansicht erstmals von Benkard vertreten: E. Benkard, *Giovanni Lorenzo Bernini*, Frankfurt a. M. 1926, 28f. Frühere Monographien kommentieren das Verhältnis der Skulpturen zueinander nicht: M. Reymond, *Le Bernin*, Paris o. J., 123-126; S. Fraschetti, *Il Bernini. La sua vita, le sue opere, il suo tempo*, Mailand 1900, 279-281; F. Pollak, *Lorenzo Bernini. Eine Studie*, Stuttgart 1909, 98f.; M. von Boehn, *Lorenzo Bernini, seine Zeit, sein Leben, sein Werk*, Bielefeld / Leipzig 1912, 89; A. Munoz, G. L. Bernini. *Architetto e Decoratore*, Roma 1925, 23f. Benkards Meinung folgten: R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955, 10; Shearman (wie Anm. 4), 152; H. Hibbard, *Bernini*, Harmondsworth 1965, 187; Kauffmann (wie Anm. 206), 229f.; Hesse (wie Anm. 4), 118f.; S. Schulze, *Antikes Vorbild in barockem Pathos. Berninis Daniel in der Löwengrube*, in: *Antikenrezeption im Hochbarock*, hg. von H. Beck und S. Schulze, Berlin 1989, 173-191; hier: 184; B. Schmitt, *Giovanni Lorenzo Bernini. Figur und Raum*, St. Ingbert 1997, 233; C. Avery, *Bernini*, München 1998, 153f.; Angelini (wie Anm. 40), 141; A. Angelini, *Bernini*, Mailand 1999, 52; Fabjan (wie Anm. 2), 52ff.
- 225 Andere Auffassungen des Themas finden sich meines Wissens nur außerhalb Italiens: J. R. Judson, *Dirck Barendsz. 1534-1592*, Amsterdam 1970, 121f., Abb. 30. Lanfrancos für S. Paolo fuori le mura bestimmtes Gemälde, das laut Bellori Habakuk und den Engel vor der Abreise zeigt, ist von Schleier überzeugend als Darstellung des Elias identifiziert worden: E. Schleier, *Lanfrancos Malereien der Sakramentskapelle in S. Paolo fuori le mura in Rom: das wiedergefundene Bild des ‚Wachtelfalls‘*, in: *Arte Antica e Moderna*, 29-32, 1965, 62-81, 188-201, 343-364; hier: 68, 358f., 363. E. Schleier, *Lanfrancos ‚Elias und der Engel‘ und der Bilderzyklus der Sakramentskapelle von San Paolo fuori le mura in Rom*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 18, 1970, 3-33, 42-43; hier: 4, Abb. 1. Etwas enigmatisch bleibt das Fresko in Caprarola, auf dem Daniel und Habakuk sich zwar beide in der Löwengrube befinden, einander aber den Rücken zuwenden: Caprarola, hg. von P. Portoghesi, Rom 1996, Tav. LXXXVI. Darstellungen, die Daniel allein in der Löwengrube abbilden, beziehen sich auf ein früheres Ereignis seines Lebens (Daniel 6, 16-24), das nicht mit dem zweiten Aufenthalt in der Löwengrube verwechselt werden darf (Daniel 14, 30-42).
- 226 E. Martini, *Paris Bordon e la ritrovata pala di Santa Marina*, in: *Arte illustrata*, 1, 1968, H. 7-12, 22-27; hier: 22, Abb. 1. D. McTavish, *Giuseppe Porta Called Giuseppe Salviati*, New York, London 1981, 128ff., Abb. 150.
- 227 N. Ivanoff, *Un contributo a Sebastiano Mazzoni*, in: *Arte veneta*, 1, 1947, 42-45; hier: 42ff., Abb. 43. *Il Duomo di Pisa (Mirabilia Italiae 3)*, hg. von A. Peroni, Modena 1995, Bd. II/2, 753, Abb. 1553. C. Volpi, *Salvator Rosa e Carlo De Rossi*, in: *Storia dell'arte*, 93/94, 1998, 356-373; hier: 358-360, Abb. 2.
- 228 E. S. Natoli, *Contributi a Pietro Novelli*, in: *Commentari*, 14, 1963, 171-182, hier: 173, Tav. LXV, Abb. 9 u. 10. J. M. Merz, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991, 20, Anm. 77, Abb. 2.
- 229 Merz (wie Anm. 228), 17-20, Farbtafel 1.
- 230 Kauffmann (wie Anm. 206), 223, Abb. 121. Vgl. auch W. Stechow, *Heemskerck, the Old Testament, and Goethe*, in: *Master Drawings*, 2, 1964, 37-39, Plate 31.
- 231 vgl. oben Anm. 223.
- 232 Hesse (wie Anm. 4), 120, verweist dazu eigentümlicherweise nur auf den Regensburger Dom.
- 233 Einige willkürlich herausgegriffene Beispiele aus der italienischen Malerei und Skulptur: D. Arasse, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999, 23, 30, 80f., 85f., 165-167, 184f., 270f. E. Choppy, *L'Annonciation*, Marseille 1991, 24f. H.-W. Kruft, *Gabriele di Battista, alias da Como: problemi sull'identità e le opere di uno scultore del Rinascimento in Sicilia*, in: *Antichità viva*, 15, 1976, Nr. 6, 18-38; hier: 30, Abb. 24. Id., *Antonello Gagini und seine Söhne*, München 1980, Tafel 456, 477. Id., *Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München 1995, Tafel 30, 65. J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*. Bd. 1: *Donatello und seine Zeit*, München 1990, Tafel 186, 195, Abb. 90. A. Radcliffe, M. Baker und M.

- Maek-Gérard, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Renaissance and later sculpture with works of art in bronze*, London 1992, 146-149. N. Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351- ca. 1423)*, München / Berlin 2001, 33, Abb. 7 u. 38, Abb. 12.
- 234 Domenico Bernini interpretiert die Beziehung der beiden Figuren nicht: „due bellissime Statue di mano del Cavaliere, una delle quali rappresenta Habacuc preso pe' capelli dall'Angelo, l'altra Daniele frà i Leoni“; Bernini (wie Anm. 1), 107. Baldinuccis Lebensbeschreibung nennt nur die Titel der Skulpturen: F. Baldinucci, *Vita di Gian Lorenzo Bernini*, hg. von S. Samek Ludovici, Mailand 1948, 108, 110. Zu diesen Viten, die noch zu Lebzeiten Berninis auf dessen Initiative hin begonnen wurden, vgl. T. Montanari, *Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana*, in: A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena (...)*, Siena 1998, 328-477; hier: 400-405.
- 235 Wittkower 1955, 10 und Nachfolge (siehe oben, Anm. 224).
- 236 Messerer (wie Anm. 208), 294f.
- 237 Vgl. Schmitt (wie Anm. 224), 239.
- 238 In Novellis Gemälde schweben der Engel und Habakuk direkt über der Löwengrube, wobei der Engel auf Daniel weist: Natoli (wie Anm. 228), 173, Tav. LXV, Abb. 10. Novellis Komposition wurde von Guglielmo Cortese im Refektorium von S. Carlo ai Catinari variiert – vielleicht hatte Bernini dieses römische Vorbild vor Augen. Die Datierung von Corteses Werk ist allerdings unklar: D. Graf / E. Schleier, *Some unknown works by Guglielmo Cortese*, in: *The Burlington Magazine*, 115, 1973, 794-801; hier: 798, Abb. 39.
- 239 Die Erzählung von Daniel und Habakuk findet sich in der Septuaginta, einer Handschrift, die einen der Schätze der Chigi-Bibliothek bildete. Der Text, dessen Authentizität von den Protestanten bestritten wurde, war 1548 auf dem Konzil von Trient für kanonisch erklärt worden und lag daher in der von Pius V. und Clemens VIII. besorgten Ausgabe der *Vulgata* zu Berninis Zeit schon lange gedruckt vor (Daniel 14, 30-42): *Biblia Sacra Vulgatae Editionis Sixti V Pont. Max. Iussu Recognita et Clementis VIII Auctoritate Edita*, Città del Vaticano 1965. Vgl. Wittkower 1955 (wie Anm. 224), 10. Ostrow (wie Anm. 206), 168, Anm. 11 u. 169, Anm. 20. Fabjan (wie Anm. 2), 52.
- 240 Z. B. Hesse (wie Anm. 4), 120.
- 241 I. Lavin, *Bernini e il Salvatore. La „buona morte“ nella Roma del Seicento*, Rom 1998, 18, 21.
- 242 P. Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, hg. von M. Stanic, Paris 2001, 85 (23.7.1665). Zu den Kontakten zwischen Bernini und Oliva siehe R. Kuhn, Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini, in: R. Kuhn, *Gesammelte Beiträge zur Auslegung seiner Skulpturen*, Frankfurt a. M. u. a. 1993, 163-166, und T. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino*, in: *Prospettiva*, 87/88, 1997, 42-68; hier: 46f.
- 243 G. P. Oliva, *Prediche dette nel Palazzo Apostolico. Tomo secondo*, o. O. o. J. [Rom 1664], 561. Das Erscheinungsjahr ergibt sich aus dem Vorwort Alexanders VII., das 1664 datiert ist.
- 244 G. P. Oliva, *Prediche dette nel Palazzo Apostolico*, [Bd. 3] Rom 1674, 663.
- 245 Daniel 14, 37.
- 246 Eine etliche Jahre nach der Chigi-Kapelle entstandene Mosaikdekoration in St. Peter reiht Daniel und Habakuk unter lauter lobpreisende Gestalten ein und bestätigt damit, daß der Dank an Gott als die theologische Essenz der Geschichte gesehen wurde: *La Basilica di San Pietro in Vaticano (Mirabilia Italiae 10)*, hg. von A. Pinelli, Modena 2000, Textband, 549-551.
- 247 Vgl. Schmitt (wie Anm. 224), 238-241.
- 248 Fabjan (wie Anm. 2), 47, 50.
- 249 Abbildung dieser Seitenansicht bei Schulze (wie Anm. 224), 190, Abb. 13.
- 250 Wittkower 1955 (wie Anm. 224), 6.
- 251 P. Egidi, G. Giovannoni und F. Hermanin, *I monasteri di Subiaco*, Bd. 1, Rom 1904, 415f.
- 252 R. H. Westin, *Antonio Raggi: A Documentary and Stylistic Investigation of His Life, Work and Significance in Seventeenth-Century Roman Baroque Sculpture*, Diss. Pennsylvania State University 1978, 97-99, 173f. Westins stilistische Datierung (ca. 1665-1670) kann nicht stimmen, da es ein Dokument über die bereits 1657 erfolgte Aufstellung der Skulptur in der Höhle gibt: G. Iannuccelli, *Memorie di Subiaco e sua Badia*, Genua 1856, 261. Farbaufnahme der Statue: *I monasteri benedettini di Subiaco*, hg. von G. Giumelli, Cinisello Balsamo 1982, 90, Abb. 81.
- 253 Iannuccelli (wie Anm. 252) 261, betont, der Schöpfer des San Benedetto sei „allievo del cavalier Bernini“ gewesen. In der Tat arbeitete Raggi von Mitte 1655 bis Anfang 1658 unter Leitung Berninis an der skulpturalen Dekoration von S. Maria del Popolo: Westin (wie Anm. 252), 146-149. Da sowohl der Hl. Benedikt als auch die Neukonzeption der Chigi-Kapelle genau in jene Zeit fallen, läßt sich darüber spekulieren, wer hier wen inspirierte. Zum Verhältnis Bernini / Raggi siehe auch Montagu (wie Anm. 205), 140-142.
- 254 S. Schütze und T. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Neapel 1992, 98 (Abb. XXXI), 236-237.
- 255 Man denke etwa an die Tradition der *Sacri Monti*: S. Stefani Perrone, Giovanni d'Enrico, in: *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in*

un pittore del Seicento, Ausst.-Kat. Mailand, Palazzo Reale, Mailand 2000, 197-207.

256 Vgl. Hesse (wie Anm. 4), 119-121.

257 Zur Parallelisierung von Löwengrube und Grab vgl. Hesse (wie Anm. 4), 122.

Quellenanhang

Anhang 1

Auszüge aus dem Briefwechsel von Cassiano Dal Pozzo und Fabio Chigi

Biblioteca Corsiniana, Carteggio puteano, vol. XXXIII, fol. 56r-57r: F[abi]o [Chigi] Ves[cov]o di Nardò an Cassiano Dal Pozzo, Köln, 20.11.1639

[fol. 57r] [...] Io presi sicurtà ancora della benignità di V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma per alcuno risarcimento della Cappella del Popolo: ma q[ues]ti nuovi casi d'azienda mi hanno fatto distinguere, ordinando al S[ignor] Stefano¹ i risarcimenti meri necessarij per la conservatione contro l'ingiurie del tempo: riserbando gli abbellimenti un poco più avanti, per havere speso sopra a m/2. [2000] d.i [ducati?] nel viaggio di costà in Colonia, sopra a m/3. [3000] quà fin hora; e più di 1500. da Malta fin tutta la dimora di Roma. [...]

Biblioteca Corsiniana, Carteggio puteano, vol. XXI, fol. 29r-29v: Cassiano Dal Pozzo an Fabio Chigi, Rom, 4. 2. 1640

[fol. 29r] [...] A P[ad]ri del Popolo ricorderò il far q[ue]lle carezze, che possono alla Capela e già il P[ad]re V[icari]o G[e]n[er]ale di q[ue]lla cong[regazio]ne² è tanto mio amore[vo]le che crederò poterlo disporre à qualche cosa, senza che V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma entri in spesa havendone tante, da tante altre [fol. 29v] bande, la politia n[on] costa cosa di momento, e il riparare che n[on] vi piova è poca cosa, come il renderla più chiara col far pulire l'invetrate[.] al ritorno del sud[ett]o che sarà à quares[i]ma se vedrà di pigliare l'espedit[i]e opp[ortu]no senza entrare in spesa non essendovi p[er] hora neccess[it]a. [...]

Biblioteca Corsiniana, Carteggio puteano, vol. XXXIII, fol. 59r-60r: F[abi]o [Chigi] Ves[cov]o di Nardò an Cassiano Dal Pozzo, Köln, 10.2.1640

[fol. 59v] [...] supplico V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma a compatirmi se havendo presa sicurtà della sua infinita gentilezza per un poco (?) di restauratione della Cappella del Popolo sotto il suo cenno e protezione ho presa poi l'altra [sicurtà] di cessare, e rimetterla ad pinguiore fortuna, [fol. 60r] scrivendo al S. Ugolini, che per hora ba-

258 Petrucci, Casa Chigi (wie Anm. 47), 181-187. Lavin, Salvatore (wie Anm. 241).

259 Die Parallelen zwischen der Chigi-Kapelle und dem Alexandergrab behandle ich ausführlicher in einer gesonderten Publikation (wie Anm. 58).

stava il tenerla in piedi senza mettersi a spesa maggiore. [...]

Biblioteca Corsiniana, Carteggio puteano, vol. XXI, fol. 31v-32v: Cassiano Dal Pozzo an Fabio Chigi, Rom, 17.3.1640

[fol. 32r] [...] Ho inteso il senso suo del diferire quegl'assetini della Cappella e mi pare che V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma l'intenda p[er]che essendosi speso largam[en]te e dover respirare sarà p[er]o come in altra mia scritta raccomand[anda]ta in modo al P[ad]re Vic[ari]o G[e]n[er]ale che n[on] riceverà patim[en]to alcuno. [...]

Biblioteca Corsiniana, Carteggio puteano, vol. XXXIII, fol. 62r-63r: F[abi]o [Chigi] Ves[cov]o di Nardò an Cassiano Dal Pozzo, Köln, 10.3.1640

[fol. 62r] [...] Mi comparve la 7na [settimana] passata, e con molta mia contentezza la l[ette]ra di V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma delli 4. di Febr[ai]o, in cui riconosco esserle pervenuta altra mia antecedente, che havevo tenuta per smarrita, come l'accennai con la mia ult[im]a. Rendo infinite gra[zie] a V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma dell'affetto, con che mi honorava [...] e per la conservatione della Cappella di S. M. del Popolo. [...]

Anhang 2

Chisiani Sacelli / Descriptio / Addenda Operi: / Roma Vetus, et Recens / Auctore Alexandro Donato Senensi (Biblioteca Apostolica Vaticana, Mss. Chig., N. III. 78, fol. 421r-430v)

[fol. 422r (alte Zählung fol. 411r)]

Dum nova Architectura, levi, atque inani persona, ludibria prorsus excitat, artis iniuriâ effectum est, ut recentiora opera in contemptum adducantur, vetera miraculo persistent. E quidem melioris aevi decori oculos animumque compono, et Raphaelis Gratias, et Musas colo, votaue solvo aeternae memoriae Augustini Chisij; in cuius munificentia tam praeclari artificis enutrita studia ad perpetuitatem vivunt. Non eloquar eiusdem Augustini Augustam, et auream Domum, per omnes terras, celebrem, ora potius mentemque convertam, quò eius pietatis

insignia proposuit Fabius Chisius S. R. E. Cardinalis (nunc, favente Numine, Alexander vii) qui Avorum monumenta restituit, ve= [fol. 422v] veteraque Architecturae exempla illustravit. In Aeide S. mae Virginis, cognomento a Populo, Chisiae Gentis Sacellum est [nachträglich eingefügt: Virgini Lauretanae dicatum] quod ille Raphael, trino Artium miraculo, Picturâ, Sculpturâ, et Architecturâ praestitit, sed ante quam partes ceteras attingam, prius Architecturae lineas percurram, in qua idem Raphael ita excelluit, quasi in ea sola cognoscenda semper elaboraverit.

Architectura

Locum, situmque omnem XXXIII palmis quadrata figura metitur; neque in arcto confinio, ampliora requiras spacia; nam soli angustiam artis magnitudo compensavit; nihil enim non grande, ac magnificum in conspectu est, oculusque in arduis versatur. Cum ergo quadrilaterum aedificium [fol. 423r (alte Zählung: fol. 412r)] sit, Architecti industria commenta tale quid est, ut in quadratâ circularis simul ratio, et elegantia haberetur; quatuor namque parietum angulos secuit, iniecitque singulis loculamentum cum simulachro: unde quadrata structura orbicularem formam ementitur, fastigioque in hemisphaerium insurgenti bellè respondet. Quaterni item Arcus, per quaterna latera sacelli parietibus haerent, curvaturque singulus Atticis, seu planis columnis binis, quae hinc, [durchgestrichen: atque hinc loculamenta] simul fovent, et exornant. Ingredientes Arcus excipit unus, patens abimo ad summum, palmis ... [sic] prominenteque cum antibus duplici Atticarum columnarum fulcro, quae sicuti reliquae striatae lunensis marmoris candore [fol. 423v] pellucent, capitaque extollunt de more Corinthio. Arcus fornix toreumate expolitus eodem candicat lapide, et ab ipso rosae, et lepida monstra invicem erumpunt, ac in extimâ fronte, Chisiano stemmate insignitur. Vestibulum Phrygiae claudunt columellae cum plinto, et coronice Numidicâ. in liminum verò usum, Thebaici lapidis solida iacet gleba in longum protensa palmis ... [sic] non Thebaici quidem Pyritis, et rubri sed leucophaei, ac subcineritij³, albis notis interpuncti; [durchgestrichen: in quam unam, et integram] qualis in Panthei vestibulo conspicitur; in quam unam, et integram montium glebam Augustinus Chisius aureos nummos tercentos regio sumptu prorsus expendit. Arcus tam splendido cultu, in fores patens alterum [fol. 424r (alte Zählung: fol. 413r)] ex opposito spectat, quem praecelsa implet Tabula depicta super arâ, marmore, et aere nobili. In Arcubus duobus reliquis a dextero, et sinistro latere inlustrum virorum Sigismundi, et Augustini è Chisiorum familiâ monumenta spectantur, in Pyramides exurgentia; in quibus utrisque ad sepulchralem memoriam, numismata cum vultibus ad vivum expressis, aeneis titulis, in sculpta cernuntur.

XP [zum Christusmonogramm verschränkt]

SIGISMVND CHISIO

EQV. COM

A IVLIO II. P. M. IN GENTEM
ROVEREAM COOPTATO
MARIVS ET AVGVSTVS⁴
ATAVO⁵ B. M. OB. AN. DO. (I)⁶ ...

XP [zum Christusmonogramm verschränkt]

AVGVSTINO CHISIO

SENENSI

VIRO INLVSTRI

ATQVE MAGNIFICO

SACELLI HVIVS FVNDATORI

QVI OBIT AN. DO. (I)⁷ ...

[fol. 424v] Hinc lapidum cultum, atque elegantiam circumquaque mirari licet, sive parietes, sive Pyramides spectes, sive loculamenta, Columnas, et signa, aliaque anaglyptici operis emblemata; quinimò in colorum, et macularum dispositione Architecturam Pictura concommitata est, cum utraque colludente Naturâ. Omnes itaque in Sacello intercurrentes Atticae Columnae cum basibus e pistilijs, coronis, arcubusque prosilientibus, lunensi (ut diximus) candicant saxo, [durchgestrichen: retractasque] Pyramides porrò, sparsi in cruentatâ albedine, Phrygio purpurant nitore; bases inde, quae subtus, ipsas fulciunt, lacedemone advectae hilariter virent, cum zonis Numidicâ flaventibus vena. Parietum deinceps quae [fol. 425r (alte Zählung: fol. 414r)] restant intervalla, marmoreis discriminantur tabulis, in quadrangula, et parallelogrammata conformatis; earumque verticolor facies, modo sparsis, modo se se colligentibus guttis, et undis, amoenâ et eleganti picturâ coruscat. Hic simul Lesbiae lividiores fulgent cautes, simulque Phrygiae undatim sparsae purpurant rupes; tum stratis versicoloribus segmentis, nobile quoque hic se se introeuntibus exhibet pavementum.

Sculptura

Hemisphaerium modo inspecturis, in signorum prius admiratione est immorandum: enimverò in loculamentorum uno, spectatur Ioniae insidentis, pedemque referentis ab ore Cete simulachrum, Raphaelis manu expolitum [fol. 425v] et nobile. Cum enim Michael Angelus Bonarota Sebastianum Venetum Pictorem alumnum suum, laudibus summis, in aemulationem Raphaelis trahe-ret; atque ad eius imagines opem, manumque admoveret, Raphael, ad eludendum Michaellem apprimè Statuarium, Laurentio florentino Sculptori favit, eidemque facienda iniunxit sculptilia Sacelli, quod tunc ipse Architectus exaedificabat. Inter caetera quatuor simulachra, in totidem loculis, confieri iussit, quorum duo tantum absoluta fue-re, Elias scilicet, et Ionas: at Ioniae ipse met Raphael summam manum imposuit; atque in corpore uno, omnia artis momenta compegit: opus est profectò antiquorum Graecorum famâ dignum. Nudus Ionas pallium a tergo [fol. 426r (alte Zählung: fol. 415r)] ad pectus involvendum manu tollit, et juvenili vultu expressus conspicitur Resurrectionis, atque immortalitatis symbolum: Elias itidem pallium manu trahit, manuque libro innititur,

somnoque excitatus oculos elevat, retroque stat puerili effigie Angelus, cum hydria, et subcineritio pane, S.mae Eucharestiae (quae, perpetuâ veneratione, in medio Altari colitur) argumentum. In marmorei item Altaris fronte, spectatur Iesus, iuxta puteum insidens; accedentibus cum Muliere Sammaritanis, dum cibum illi supplices offerunt Discipuli. Haec est aenea tabula, Raphaelis, ut patet, delineationibus, et Archetypo, ab eodem Laurentio conflata, et cum anaglyptici sit operis, in eode[m] sculpturae genere, recentiores omnes ad hanc usque aetatem, antecellit. In ipsâ figurae [fol. 426v] palliatae sunt, et sub vestium sinibus, et inflexionibus vix apparens nuditas laudatur: quae tabula ad eusdem Eucharestiae pertinet mysterium. Non interim ommittenda quaedam sunt Sculpturae et Architecturae orname[n]ta; cum inter utraque columnarum capitula, tum monstra, Tygrides, Aquilae et larvae, lepido emblemate, tum sorta, et Chisij Montes, et Sidera marmoreis candent insignibus. Fastigium modò aspicientibus, Architecti rursus industria commendanda est, dum hemisphaerium, super Arcubus, ovato insurgens vertice, distinxit marmoreâ coronâ duplici, octonis foribus sole inradiatâ, tantumque absumpsit spacij, ut summa convexitas, ad coeli figuram sphaericos retineret numeros, et venustatem.

[fol. 427r (alte Zählung: fol. 416r)]

Pictura

Multa in tholo, seu Hemisphaerio ipso, ex Raphaelis sapientiâ depicta habentur; in cuius centro, Deus Pater exhibetur, expansis brachijs cuncta complectens, atque gubernans: circumstant pueri alites, seu puriores Intelligentiae, et ipse in aeternitatis elucet circulo. Subter Planetae colorantur: Saturnus, Iupiter, et reliqui Dij, volviturque cum unoquoque sua sphaera, quam movet Angelus, seu alata Intelligentia. Quisque porrò Deorum, sua formâ, et signo innotescit, Iovemque cum Phydia effinxit Raphael Homericos versus imitatus

Annuat, et totum nutu tremefecit Olympum.⁸

Sed Intelligentia, quae in Iovis sphaerâ [durchgestrichen: est] insidet, utraque ad supremum Numen tendit [fol. 427v] manus; quò figmento edocuit Pictor a primâ causâ astra subiecta pendere. Atque haec minoribus imaginibus ex Raphaelis membranis, exemplaribusque, musivo opere, elaborata sunt à Luisacio, Tessellatore celebri, effictaque spectantur quadratis loculis; plastica verò interlucetia, auroque inlinita perystromata, Petrus Bonacursius florentinus fecit Perinus del Vaga dictus, antiquae Plastics instaurator primus, et princeps. Sed cum Sacellum, et Altare Dei thronus; et Sacrarium sit, mens fuit Sapientissimi Artificis, universam caelestem, sublunaremque molem describere; hominisque ortum, et crimen; ob quod in hominis formam conversus Deus se se cibum fidelibus offert. Sed praeclarissimo [fol. 428r (alte Zählung: fol. 417r)] Artifice morte perempto, reliqua minus foeliciter alij Pictores moliti sunt: dum enim sibi persuadet Sebastianus Raphaeli se se parem esse, in tabulâ super

altari, natalitia Virginis referente tamdiu cunctator insedit, ut eandem denique imperfectam reli[n]querit. Pater Deus apparet in superiori tabulâ Virginis Natae afflans, coetu comitante Angelorum, eiusdem Sebastiani, ac Michaelis Angeli stylo conspicuus: mulieres vero quae in inferiori superficie natam exhibent Virginem atque incunabula praestant [nachträglich eingefügt: oleaceis coloribus] absolutae sunt a Francisco Salviato, cum alijs Sacelli picturis. Huius est, in inferioris tholi intervallis (quâ fenestrae multa interlucent diae) Pater Deus, hinc dividens lucem a tenebris, inde ponens luminaria in firmamento [fol. 428v] hinc e terrâ educens gramina; indeque procreans hominem, et Animalia; atque in eodem spectantur circulo, Adam, et Eva ab vetitâ arbore pomum comedentes, indeque ab Angelo Paradisu expulsi. Sub Hemisphaerio denique ipso, ubi Sacellum in quatuor curvatur Arcus, quadrangula quatuor interponuntur; in quibus totidem marmorei circuli appicta includunt Anni tempora humanâ formâ suisque symbolis: Ver flores, Aestas spicas, Autumnus uvas, manu proferunt: senex verò, qui ambas admovet ad ignem palmas, Hiems est, gelida canitie. Praeterea super utramque Pyramidem, quâ Arcus in lunulas secantur: hinc [durchgestrichen: antiqui, ersetzt durch: sanctuarij] depicti sunt Sacerdotes Columbam, thuraque Deo offerentes, indeque [fol. 429r (alte Zählung: fol. 418r)] David, et Salomon Reges, innixi genibus, Deum suppliciter exorantes, monetque Pictura precibus, et sacrificijs numen adorandum esse.

Hoc Augustini Chisij immortale perennis pietatis opus, quod nuper sacrâ purpurâ renidens Fabius expolivit, lunarumque picturis absolvit; dexteri quoque lateris Pyramide extructâ, additisque utrinque numismatibus, et titulis, non suo, sed Marij, et Augusti fratrum nomine. Modo verò summus ipse Pontifex Altaris praegrandem, quam descripsi, Tabulam, aliasque imagines, aere auroque lucenti decorat coronide: quae cuncta Praesul adhuc a longâ legatione ad Urbem reversus meditabatur, ut in Sarcophago grandiores monent litterae MORS AD COELOS ITER. hoc est anno MDCLI. [fol. 429v] cum postea ipse in Sac. Collegium fuerit cooptatus, et sacellum absolverit. Qui sarcophagi titulus legitur, in medio pavimento, ubi sectilibus commissuris mors appicta est, prosiliens e sepulchro, sublatoque Chisiorum stemmate, evolans ad astra. Hinc, praeter ea quae exposita sunt, rursus summi Artificis sapientiam colligas; qui Animam humanam effinxit ab aethere divinitus dimissam; atque ad elementa, et tempora transeuntem, originis crimine depravatam, caeloque expulsam, Divino tandem pharmaco, validam, et puram, iterum, Morte Duce, ad caelos iter sibi parantem. Sepulchralis Pyramis typus est immortalitatis ipsius Animae, dum corpora Resurrectionem expectant, in Iona signo, claro symbolo [fol. 430r (alte Zählung: fol. 419r)] expressam; dum interim circularis forma in quadratâ sacelli structurâ, temporis revolutionem, per quaternas Anni stationes significat: quod idem hic hieroglyphico, expressum, ex Antiquorum arcanis deprompt-

tum est, cum Solem, et Anni Tempora, passim viderim in vetustis monumentis. Tandem ad Sanctae Sedis culmen nuper Fabius evectus, Alexandri nomine insignitus, pro Pontificiae Munificentiae primordijs, eandem antea sui tituli Ecclesiam reparat, condecoratque, proximamque Flaminiam Urbis Portam Populorum frequentia nobilem a Pio IV, Bonarota Architecto, coeptam perficit. Sic dum Christiani orbis paci, et felicitati optimus, maximusque Princeps invigilat, et consulit, Urbis quoque suae [fol. 430v] tum novae exornandae, tum veteris custodiendae sartae tectae, pari studio, tenetur.

Anhang 3

Übersetzung der Chisiani Sacelli Descriptio (Eckhard Leuschner; Redaktion: Angelika Fricke)

Beschreibung der Chigi-Kapelle, Zusatz zum Werk *Das Alte und das Neue Rom* von Alessandro Donato aus Siena.

Wo die neue Architektur, angetan mit einer leichten und inhaltslosen Maske, geradezu Lächerlichkeiten hervorbringt, hat sich durch das Unrecht (an) der Kunst ergeben, daß die jüngeren Werke der Verachtung anheim fallen, während die älteren wundersamerweise Bestand haben. Ich nun richte Augen und Geist auf die gelungenen Formen eines besseren Zeitalters und verehere die Grazien und Musen Raffaels, und preise das ewige Andenken des Agostino Chigi, in dessen Freigebigkeit die so genährten Bemühungen eines berühmten Künstlers auf ewig leben. Gar nicht reden will ich von desselben Agostino hochherrschaftlichem und goldenem Haus, das Weltruhm hat, sondern Augen und Verstand vielmehr dorthin wenden, wo Kardinal Fabio Chigi (nun, durch die Gunst des Geschicks, Papst Alexander VII.) die Merkzeichen von Agostinos frommer Gesinnung vor aller Augen brachte, der die Denkmäler seiner Vorfahren wiederherstellte und die alten Beispiele der Architektur erstrahlen ließ. In der Kirche der Allerheiligsten Jungfrau, genannt del Popolo, befindet sich die Kapelle der Familie Chigi [nachträglich eingefügt: der Madonna von Loreto gewidmet], die jener Raffael durch ein dreifaches Wunder der Kunst aus Malerei, Skulptur und Architektur schuf; doch bevor ich die einzelnen Teile angehe, will ich zuerst die Züge der Architektur nachvollziehen, in welcher Raffael so sehr glänzte, als hätte er sich immer nur allein um ihre Kenntnis bemüht.

Die Architektur

Den Raum und die ganze Anlage bestimmt ein Quadrat von 33 Palmi; und erwarte in so engen Grenzen kein größeres Raumvolumen – denn die Größe der Kunst hat die Enge des Grundes ausgeglichen. Alles ist nämlich groß und großartig anzuschauen, und das Auge schweift in die

Höhe. Da nun das Gebäude viereckig ist, hat sich der tatkräftige Architekt darüber Gedanken gemacht, wodurch man in einem Quadrat die Vorstellung von einem Kreis und dessen Eleganz haben könne – daher hat er die vier Ecken der Wände angeschnitten und fügte jeder eine Nische mit einem Bild ein, wodurch die quadratische Grundform rund erscheint und auf schöne Weise dem sich in eine Halbkugel erhebenden Dach entspricht. Außerdem sind vier Bögen an jeder der vier Seiten der Kapelle angebracht, und jeder von ihnen krümmt sich auf je zwei attischen und glatten Säulen, die solchermaßen zugleich stützen und schmücken: Die Eintretenden empfängt ein Bogen, der sich von unten bis oben über ... [sic] Palmi erstreckt und zusammen mit den Eckwandpfeilern auf einer doppelten Stütze von attischen Säulen aufragt, die – wie die anderen – mit der Weiße lunischen Marmors geriefelt hervorleuchten und korinthische Kapitelle tragen. Der gewölbte Bogen ist mit einem Relief verziert und glänzt weiß vom gleichen Steine, und aus jenem Relief kommen abwechselnd Rosen und zierliche Fabelwesen hervor; ganz oben ist es mit dem Chigi-Wappen geschmückt. Den Vorraum schließen phrygische Pfeiler mit Plinthe und numidischem Kranzgesims. Als Schwelle liegt ein massives Stück thebanischen Steines von ... [sic] Palmi Länge, nicht jedoch des roten thebanischen Pyrits, sondern des changierenden, aschgrauen und von weißen Flecken unterbrochenen, wie man ihn in der Vorhalle des Pantheons sieht. Für diesen einen ungeteilten Felsblock hat Agostino Chigi mit wahrhaft königlichem Aufwand 300 Goldmünzen ausgegeben. Der Bogen mit seinem so großartigen Aufwand orientiert sich – zu den Schranken offenstehend – auf einen weiteren Bogen ihm gegenüber, den eine hochaufragende bemalte Tafel über dem Altar einnimmt, welcher durch Marmor und Erz ausgezeichnet ist. In den beiden übrigen Bögen links und rechts sieht man die Denkmäler von Sigismondo und Agostino, den beiden berühmten Männern der Familie Chigi, die sich in Form von Pyramiden erheben; auf diesen beiden, die zum Totengedenken skulptierte Medaillen mit Porträts nach dem Leben und eherne Titel tragen, liest man:

XP [zum Christusmonogramm verschränkt]
SIGISMVND CHISIO
EQV. COM
A IVLIO II. P. M. IN GENTEM
ROVEREAM COOPTATO
MARIVS ET AVGVSTVS
ATAVO⁹ B. M. OB. AN. DO. (I)¹⁰ ...

XP [zum Christusmonogramm verschränkt]
AVGVSTINO CHISIO
SENE NSI
VIRO INLVSTRI
ATQVE MAGNIFICO
SACELLI HVIVS FVNDATORI
QVI OBIIT AN. DO. (I)¹¹ ...

Von hier aus darf man die Bearbeitung und den erlesenen Geschmack der Steine ringsherum bewundern, oder man betrachtet die Wände, oder die Pyramiden, oder die Nischen, die Säulen und die Zeichen und andere Embleme im Relief – wobei ja sogar in der Verteilung der Farben und Farbflecken die Malerei die Architektur begleitet hat und die Natur mit beiden zusammenspielt. Alle in der Kapelle umlaufenden attischen Säulen mit Basen, Architraven, Friesen und vorspringenden Bögen leuchten daher (wie erwähnt) in lunischem Marmor, die Pyramiden, gesprenkelt in die mit Blut bespritzte Weiße, glühen in phrygischem Purpur; die jene von unten stützenden Sockel, aus Lacedaemon hergeführt und mit gelben Zonen aus numidischer Ader versetzt, schillern heiter grün. Die verbleibenden Zwischenräume der Wände schließlich sind mit Marmortafeln ausgezeichnet, die zu Vierecken und Parallelogrammen geformt sind; und ihre die Farbe wechselnde Oberfläche schimmert in mal verstreuten, mal sich verbindenden Tropfen und Wellen mit lieblicher und eleganter Malerei. Hier schimmern einerseits die eher bläulichen Steine von Lesbos und verbreiten andererseits die wellenförmig eingestreuten phrygischen Marmorbrocken ihre rote Farbe; schließlich zeigt sich den hier Eintretenden auch das Paviment mit seinen aus bunt schillernden Farben verlegten Blöcken als vornehm.

Die Skulptur

Die Betrachter des Rundes der Kapelle müssen zuerst bei der Bewunderung der Skulpturen verharren – denn in einer der Nischen ist das Bild des sitzenden und seinen Fuß vom Maul des Untiers zurückziehenden Jonas zu sehen, ausgearbeitet von der Hand Raffaels und edel. Als nun Michaelangelo Buonarroti seinen Schüler, den hochgelobten Maler Sebastiano aus Venedig, zum schöpferischen Wettkampf mit Raffael zog und an dessen Bilder seine Kraft und Hand legte, da begünstigte Raffael, um Michelangelo, vor allem als Bildhauer, zu verspotten, den florentinischen Bildhauer Lorenzo und vergab an ihn die Bildhauerarbeiten in der Kapelle, die er selbst als Architekt errichtete. Unter anderem ordnete er die Anfertigung von vier Bildwerken in ebensovielen Nischen an, von denen nur zwei ausgeführt wurden, nämlich Elias und Jonas: Doch an Jonas legte Raffael selbst letzte Hand an; und in einem einzigen Körper verband er alle Kennzeichen der Kunst: Das Werk ist wahrhaftig des Ruhmes der alten Griechen würdig. Nackt erhebt Jonas mit der Hand das Pallium vom Rücken her, um damit die Brust zu bedecken, und in seiner jugendlichen Erscheinung erblickt man ihn als Sinnbild der Auferstehung und Unsterblichkeit: Elias zieht auf gleiche Art das Pallium mit der einen Hand, stützt sich mit der anderen Hand auf ein Buch und hebt, aus dem Schlaf gerissen, die Augen in die Höhe, und dahinter steht ein Engel von knabenhaftem Aussehen mit einem Gefäß und unter Asche gebackenem Brot, Symbol der heiligen Eucharistie (welche in Ewig-

keit auf der Mitte des Altars verehrt wird). Auf der Vorderseite des marmornen Altars sieht man Jesus, wie er am Brunnen sitzt; die Samaritaner kommen mit der Frau heran, während die Jünger ihm demütig Speise anbieten. Diese ist eine eherne Tafel, gegossen nach, wie es scheint, Zeichnungen und Entwurf Raffaels von besagtem Lorenzo, und obwohl sie im Relief gehalten ist, übertrifft sie in derselben Gattung der Plastik bis in unsere Zeit alle jüngeren. In ihr befinden sich Gestalten mit Pallium, und man lobt die unter den Bäuschen und Falten der Gewänder kaum erkennbare Nacktheit: Diese Tafel bezieht sich ebenfalls auf das Geheimnis der Eucharistie. Nicht auslassen darf man unterdessen verschiedene Schmuckformen der Skulptur und Architektur, da zwischen jedem Säulenkapitell sowohl Fabeltiere, Tiger, Adler und Masken in anmutiger Zier, als auch Festons, Chigi-Berge und Sterne mit Marmorschmuck erstrahlen. Denen, die nur das Gebälk betrachten, ist wiederum des Architekten Tatkraft zu empfehlen, da er doch das sich über die Bögen mit ovalem Haupt erhebende Halbrund mit einem doppelten Marmorgesims auszeichnete, das durch acht Öffnungen von der Sonne erleuchtet ist, und da er so viele Felder abteilte, daß die höchste Krümmung, zum Abbild des Himmels, die Sphärenzahl(en) und somit Schönheit erhielt.

Malerei

In der Kuppel oder Halbkugel selbst gibt es vieles, was der weise Raffael gemalt hat; in ihrer Mitte ist Gottvater zu sehen, wie er mit ausgestreckten Armen alles umfaßt und lenkt: darum herum stehen geflügelte Knaben oder auch Wesen reineren Geistes, und er selbst erstrahlt im Kreis der Ewigkeit. Darunter sind die Planeten farbig dargestellt: Saturn, Jupiter und die übrigen Götter, und ein jeder dreht sich zusammen mit seiner Sphäre, die ein Engel oder ein geflügeltes Geistwesen bewegt. Und wen man sonst von den Göttern nach seiner Gestalt oder seinem Zeichen her kennt, den hat Raffael dargestellt – dazu Jupiter in Übereinstimmung mit Phidias, indem er die Verse Homers nachahmte: „Er nickte Zustimmung, und mit seinem Nicken erschütterte er den ganzen Olymp.“ Aber das Geistwesen, welches auf der Sphäre Jupiters sitzt, streckt beide Hände zum obersten Gott. Durch diese Darstellung hat der Maler dargelegt, daß die Sterne der ersten Ursache unterworfen sind und von ihr abhängen. Und diese Sterne sind in kleineren Bildern in Mosaikform nach Zeichnungen und Vorlagen Raffaels von Luisacio, einem berühmten Mosaizisten, produziert worden; man sieht sie in quadratischen Feldern. Die durchscheinend plastischen und mit Gold versetzten Bedeckungen sind von Pietro Buonaccorsi aus Florenz, genannt Perino del Vaga, dem ersten und wichtigsten Wiederhersteller der alten plastischen Kunst. Doch weil die Kapelle und der Altar Thron Gottes und Heiligtum sind, war es dem weisesten der Künstler angelegen, die gesamte himmlische und irdische Masse zu beschreiben, den

Ursprung der Menschen und ihre Schuld, wegen der sich Gott, zum Menschen geworden, den Gläubigen zur Opferspeise anbietet. Als aber der äußerst berühmte Künstler vom Tod dahingerafft worden war, haben andere Maler den Rest mit weniger Glück ausgeführt: Während sich nämlich Sebastiano einredete, daß er dem Raphael ebenbürtig sei, saß er so lange zögerlich beim Verfertigen der Altartafel, einer Mariengeburt, daß er dieselbe schließlich unvollendet zurückließ. Gottvater erscheint in der oberen Hälfte der Tafel als Unterstützer der Mariengeburt, begleitet von einer Engelschar; er zeichnet sich durch den selben Stil des Sebastiano und des Michelangelo aus. Die Frauen jedoch, die in der unteren Hälfte die geborene Jungfrau vorzeigen und die Windeln reichen, sind – zusammen mit den anderen Malereien der Kapelle – von Francesco Salviati in Ölfarben ausgeführt worden. Von seiner Hand ist in den Zwischenräumen der unteren Hälfte der Kuppel (wo die Fenster bei Tag viel Licht hereinlassen) Gottvater, wie er hier das Licht von der Finsternis scheidet, darauf die Lichter ans Firmament setzt und dort aus der Erde die Pflanzen hervorbringt; dann, wie er den Menschen schafft und die Tiere; außerdem erblickt man im selben Rund Adam und Eva, die den Apfel vom verbotenen Baum essen, und hernach von einem Engel aus dem Paradies vertrieben werden. Unter der Halbkugel selbst schließlich, wo sich die Kapelle auf vier Bögen verteilt, sind vier Vierecke eingefügt. In diesen sind ebensoviele Kreise aus Marmor, deren Bemalungen die Jahreszeiten in menschlicher Gestalt und mit ihren Symbolen enthalten: Der Frühling trägt Blumen, der Sommer Getreide, der Herbst Weintrauben in der Hand. Der alte Mann mit eisgrauem Haar jedoch, der beide Hände zum Feuer hin bewegt, ist der Winter. Außerdem sind über jeder der beiden Pyramiden, durch welche die Bögen in Lünetten zerteilt werden, auf der einen Seite Priester, die Gott eine Taube und Weihrauch opfern, auf der anderen Seite die Könige David und Salomon dargestellt, wie sie kniend Gott untätig anbeten, und die Malerei mahnt so, daß Gott durch Gebete und Opfer zu verehren sei.

Dieses unsterbliche Werk ewiger Frömmigkeit des Agostino Chigi, das jüngst der von heiligem Purpur strahlende Fabio restauriert und mit Lünetten vollendet hat, nachdem auch auf der rechten Seite eine Pyramide errichtet und auf beiden Seiten Medaillen und Titel hinzugefügt worden waren, und zwar nicht in seinem Namen, sondern demjenigen der Brüder Mario und Agostino. Soeben aber schmückt derselbe Papst die von mir beschriebene, sehr große Altartafel und die andere Bilder mit einem Rahmen, der von Bronze und Gold funkelt. All dies hat er noch als Kardinal erwogen, nachdem er von einer langen Gesandtschaft nach Rom zurückgekehrt war, wie auf dem Sarkophag die größer geschriebenen Buchstaben gemahnen: MORS AD COELOS ITER, also im Jahr MDCLI, bevor er selbst ins Heilige Kolle-

gium gewählt wurde und die Kapelle vollendete. Diese Inschrift des Sarkophags liest man auf der Mitte des Paviments, wo in Buntmarmor-Mosaik der Tod dargestellt ist, wie er aus dem Grab hervorspringt und, das Chigiwappen mit sich fortnehmend, gen Himmel fliegt. Hieraus kann man – über das schon Dargelegte hinausgehend – wieder die Weisheit des höchsten Künstlers erkennen. Dieser stellte die menschliche Seele als von Gott herabgesandt dar, die Elemente und Zeiten durchläuft, und wegen der Ursünde verdorben und aus dem Himmel vertrieben, schließlich durch den göttlichen Apotheker gestärkt und rein sich – unter Leitung des Todes – den Weg zum Himmel bereitet. Die Grabpyramide ist ein Zeichen für die Unsterblichkeit derselben Seele, während die Körper die Auferstehung erwarten, die im Bild des Jonas, dem berühmten Symbol, ausgedrückt ist; wobei unterdessen die Rundform im quadratischen Aufbau der Kapelle den Umlauf der Zeit durch die vier Jahreszeiten bedeutet; welch selbes hier auf hieroglyphische Weise ausgedrückt ist und aus dem Geheimwissen der Alten stammt, da ich ja die Sonne und die Jahreszeiten überall auf antiken Denkmälern gesehen habe. Fabio, der kürzlich auf den Heiligen Stuhl erhoben und mit dem Namen Alexander ausgezeichnet worden ist, schließlich renoviert und schmückt dieselbe Kirche, die zuvor seine Titelkirche war, als Anfangszeichen päpstlicher Freigebigkeit und vollendet das nahegelegene Stadttor Porta Flaminia, welches sich durch die große Zahl strömenden Volks auszeichnet und von Papst Pius IV., mit Michelangelo als Architekten, begonnen wurde. Während er so als bester und größter Herrscher über Frieden und Glück der christlichen Welt wacht und sorgt, wird er erfüllt von der gleichen Liebe zu seiner Stadt, bald zu der neuen, um sie auszuschmücken, bald zu der alten, um sie in gutem Zustand zu erhalten.

Anhang 4

Auszug aus dem Saggio Della Roma Descritta Da Benedetto Millino [Mellini]/ Piazza e Chiesa del Popolo (Biblioteca Apostolica Vaticana, Mss. Chig., O. VII. 141)¹²

[fol. 28v] La seconda Cappella, nella quale operarono i più nobili Ingegneri nell'arte del Disegno, del secolo passato; Raffaello, Fra Bastiano, il Salviati, Lorenzetto, et altri; fu fondata da Agostino Chigi, Nobile Sanese; di cui, in riguardo delle ricchezze grandi, ch'egli possedeva, può dirsi quello, che coll'autorità d'Horazio, altri disse di Lucullo: Non solum nulla re egebat: sed etiam multo plura possidebat, quam se possidere putaret. [Hierzu am Rand: Lambin. in Horat. lib. I. epist. VII ibi, Ne fueris hic tu. Chlamydes Lucullus etc.]¹³ Ma d'Agostino, e di Gismondo suo fratello, si parlerà più sotto in suo luogo. Questa Cappella è dedicata alla Madonna di Loreto,

come appare dalla breve Inscrizione, posta nel fregio sopra l'altare:

D. Virgini Lauretanae S.

Di forma, e grandezza, è diversa dalle altre di questa nave; havendo in luogo della Volta a vela, una cupola. Ha balastrata, all'entrare, quadra di marmo Libico, o Porta Santa, con base e cimasa di giallo brecciato: Lo scalone, o soglia, sotto la balastrata, è di granito rosso antico, tutto d'un pezzo. La facciata di fuori comincia con una platonina (?), o vogliam dire incrostatura, di porta santa, vicino alla colonna, che divide l'una cappella dall'altra: segue un pilastro scannellato, a due facce, col terzo ripieno, che risalta, di marmo bianco, con capitello Corinthio; del qual'ordine è tutta la Cappella. Sopra'l pilastro s'alza l'arco della facciata, in cima al quale è l'arme di rilievo della Famiglia de' Chigi, l'uno e l'altro similmente di marmo bianco: l'archivolto è di marmo scolpito a laberinto. Il vestibulo ha nelle cantonate, due pilastri a due facce: il vano tra' pilastri è ricoperto overo incrostato con tre tavole; due di porta santa, et una di breccia orientale broccatellata, tramezzate da due tabelle di marmo bianco, scorniciate. Nel fregio, al paro de' capitelli de' pilastri, un festone di basso rilievo, co' suoi svolazzi di fettucce; e dentro'l festone, sei monti con una stella in cima, arme della detta Famiglia. La volta del Vestibulo è di marmo, a mezza botte: ha sopra i capitelli de' pilastri, che la reggono, due intrecciature, dette da' moderni Architetti, chiocciole, con tronconi di quercia: nel mezzo, sopra'l fregio dell'incrostatura, un'ordine d'undici cassette; cinque con rosoni, e sei con intagli di grottesche.

La Cappella ha cupola tonda, sopra quattro archi. I quattro angoli per iscorcio, han quattro nicchie con cocchiglie di porta santa; e'l resto d'esse nicchie ricoperto, parte dell'istesso marmo, parte di breccia orientale [fol. 29r] tale: dai lati delle nicchie, due pilastri, che dall'angolo retto terminano nell'ottuso. Sopra i pilastri corre una cornice con fregio, et architrave; la qual sopra le nicchie risalta, et è intagliata; sopra le due Piramidi, delle quali si dirà più oltre, è liscia, e ritirata: il fregio sopra esse Piramidi, è di marmo rosso; nel resto, è di porta santa. Tra i pilastri, i fregi al paro de' capitelli, han festoni di basso rilievo, con aquile, et altri intagli di rabeschi. Sopra la cornice, che ricorre per la cappella, ne' triangoli, o peducci, in quattro tondi, le quattro Stagioni, pittura a olio nel muro, del Salvati, con tre cornici per ciascun tondo: la prima assai grande, di marmo bianco, co' vani ricoperti d'Africano: l'altra, di porta santa: la terza, fattavi aggiugner nuovamente da Nostro Sig.re Alessandro Settimo, è di bronzo, lavorato di getto, e messo a oro.

La Cupola ha otto finestre quadre mezzane, tramezzate da altrettanti quadri, similmente a olio nel muro, pitture dell'istesso Salvati, contenenti la storia d'Adamo; la creazione di Lui, la disubbidienza etc. Nella volta della Cupola, nell'ordine dabbasso, in otto quadri di musaico, i Cieli mossi dalle proprie Intelligenze, co' sette Pianeti, e col Firmamento. Nella Lanterna, Dio Padre in una Glo-

ria d'Angeli, in atto di crear' il Mondo, similmente di musaico; opera lavorata co' cartoni di Rafaele, da Luisaccio, gran musaicatore nell'età sua: ma il Dio Padre della Lanterna, è lavoro tutto di mano di Rafaele. Il resto della Volta è ornato di grottesche, e d'altri lavori di stucco messi a oro, con varij compartimenti: sotto e sopra la cornice di questa cupola girano due fregi di porta santa.

L'altare ha una pittura grande a olio nel muro, della Natività della Vergine; in alto, Dio Padre, che dal Cielo benedice il parto: S. Anna parturiente: e più dabbasso, la Vergine bambina, nata allhora, che vien lavata da alcune donne: nel mezzo del quadro, in una lontananza è adombrato il sagro Tempio Lauretano. Questa pittura, cominciata da Fra Bastiano del Piombo, che la tenne qualche decina d'anni senza finirla, fu dopo la morte di lui, e d'Agostino fondatore della Cappella, finita dal Salvati; il quale tra le altre figure vi fece il bagno della Bambina, le due donne, una con la culla, l'altra con un vase. L'ara dell'altare ha in fronte un basso rilievo di metallo, che contiene la storia della Samaritana, disegno di Rafaele, messo in opera da Lorenzetto Scultor Fiorentino: ha dintorno una cornice di giallo brecciato: ne' fianchi due tavole di marmo verde, con simile cornice di giallo: nel gradino su l'altare, un fregio di bianco e nero, scorniciato [fol. 29v] ciato di porta santa. I due gradi a pie' dell'altare, che eran prima di marmo saligno, di più pezzi, son' hora stati rifatti d'un sol pezzo, di marmo bianco di Carrara. Dalle bande dell'altare, nelle due nicchie delle quattro dette di sopra, son collocate due statue di marmo: l'una dice il Vasari essere d'Abacucco; ma io credo esser d'Elia, havendo l'Angelo dietro le spalle, e co' un vase d'acqua. [Hierzu am Rand: 3. Reg. 19]¹⁴ L'altra statua è di Giona, colla Balena. Queste due statue furon fatte da Lorenzetto, co' cartoni di Rafaele, il qual diede alla statua di Giona l'ultima mano.

Negli archi de' fianchi son'alzate due Piramidi di porta santa, le quali servono di Depositi d'Agostino, e Gismondo Chigi; con piedi a cipolle, di marmo Africano: posano sopra un gran basamento, il cui zoccolo è di marmo bianco, il piedestallo di verde, scorniciato di giallo brecciato: il resto della facciata di questi archi è coperto di tavole di breccia, d'africano, e di porta santa. Nelle Piramidi son'affissi in due ovati, due ritratti di marmo bianco, di mezzo rilievo, colle Inscrizioni seguenti sotto i ritratti, in lettere rilevate. A man sinistra, entrando, sotto'l ritratto di Gismondo si legge:

Sigismundo. Chisio

Eq. Com

A. Iulio. II. P. M. In. Gentem

Roveream. Cooptato

Marius. et. Augustus. Chisii

Proavo. B. M. Ob. An. Dom. (I)DXXXVI¹⁵

Gismondo suddetto, fu con Agostino suo fratello, e co'loro discendenti, adottato da Giulio II. nella famiglia della Rovere: Felicissimo nel suo pronepote FABIO, esaltato per consolazione di Roma, e per bene del Christia-

nesimo, alla Dignità suprema di Sommo Pontefice, co'l nome d'ALESSANDRO. VII. al quale ben s'adatta quello, che a Theodorico Re disse Ennodio Ticinense: In possessione tua positus sine formidine divitias indicavit. [Hierzu am Rand: in paneg. ad Theoderic.]¹⁶

Nella Piramide a man destra:

Augustino. Chisio

Senensi

Viro. Inlustri

Atque. Magnifico

Sacelli. Huius. Fundatori

Qui. Obiit. An. Dom. (I)DXX

Agostino, Huomo veramente Illustre, per la Prosapia; e Magnifico per le ricchezze, ch'egli sparse in beneficio de' Virtuosi, in nobili fabbriche, in sollevamento de' poveri; oltre questa Cappella, un'altra ne fece [fol. 30r] nella Chiesa della Pace [nachträglich eingefügt: e alla Tolfà]; fabricò da' fondamenti il Palazzo alla Longara, detto sin'al giorno d'hoggi, de' Chigi; in Siena [nachträglich eingefügt: fabbricò Sigismondo] il Palazzo della sua famiglia, e la Villa delle Volte, dove fu alloggiato Paolo III. da Sulpizia Petrucci, vedova all'hora di Gismondo detto di sopra. Formò [nachträglich eingefügt: Agostino] nella sua casa in Roma, una stamperia, che servì a stampar' opere di scrittori insigni [nachträglich eingefügt: particolarmente] Greche, in varie lingue, colla data, In Aedibus Augustini Chisij. Tra gli altri libri, si posson vedere [sic, es sind drei Zeilen freigelassen]

Fu Agostino, per la sua liberalità, carissimo a Giulio II. et a Leone X. Spese in questa Cappella del Popolo ventiduemila e più scudi; la quale non essendo, per negligenza del Pittore, finita a suo tempo, fece poi finirla Lorenzo suo figliuolo, come narra il Vasari nella Vita di Fra Bastiano del Piombo. Non molto dopo, dice egli, essendo mancato Raffaello etc. Agostino Chigi, che con ordine di Raffaello facea fare la sua sepoltura, e cappella in S. Maria del Popolo, convenne con Bastiano, ch'egli tutta gliela dipignesse. E così fatta la turata, si stette coperta insino all'anno MDLIV. nel qual tempo si risolse Luigi (vuol dire, Lorenzo) figliuolo d'Agostino, poiche il padre non l'havea potuto veder finita, voler vederla egli. E così, allogata a Francesco Salviati la Tavola, e la Cappella, egli la condusse in poco tempo a quella perfettione, che mai non le potè dare la tardità e l'irresoluzione di Sebastiano; il quale, per quello, che si vide, vi fece poco lavoro; se' bene si trova ch'egli hebbe dalla liberalità d'Agostino, e degli heredi, molto più, che non se gli sarebbe dovuto, quando l'havebbe finita del tutto etc. In vita d'Agostino fu fatto il meglio di questa Cappella: la Cupola co' suoi musaici, e co'l resto di stucco: la sepoltura d'esso Agostino: le due Statue: il basso rilievo della Samaritana: i pilastri, i cui capitelli, stimati assolutamente i più begli, che siano stati fatti da' moderni, sono invenzione di Raffaello, lavorati da Cecchino di Pietrasanta. Quattro anni sono, Nostro Signore Alessandro VII. Chigio, non ancora creato Pontefice, vi fece la balastrata; ricoprì il pavimento; alzò la se-

conda Piramide alla memoria di Gismondo suo Bisavolo; all'una e all'altra pose i ritratti, colle proprie Inscrizioni; fece dipigner ne' semicircoli sopra esse Piramidi, alcune storie ad olio; et hora ha ornato il quadro dell'altare di cornice di bronzo messa a oro, lavorata a foglie di quercia, con ghiande in mezzo; et a' tondi delle stagioni, come s'è detto di sopra, v'ha aggiunta la terza cornice.

[fol. 30v] L'architettura della Cappella è dell'istesso Raffaello, il quale in quest'opera diede a vedere, ch'egli non era meno Architetto, che Pittore. I marmi colorati son' antichi; i bianchi son moderni.

Le pitture de' semicircoli sopra le Piramidi contengono la discendenza Regia, e Sacerdotale della Vergine: la prima, sopra la Piramide di Gismondo [nachträglich eingefügt: è la Regia]: la Sacerdotale, sopra quella d'Agostino; pitture del Cavaliere Raffaello Vanni Sanese.

Il pavimento della Cappella ha compartimenti di marmo bianco, e di pardiglia, o bigio; quadri, tondi, con pilastri, che terminano al centro. Nel mezzo, in un coperchio tondo di marmo nero, è delineata di marmi mischi commessi la Morte, che tiene afferrata l'arme della Casa Chigi, con queste parole di sotto, dalle cui lettere maggiori si forma il Chronostico, o vero si dinota il Millesimo, ch'elle furon fatte

Mors. aD CaeLos. Iter

Misure di questa Cappella

Nella facciata: il Vano accanto al pilastro, è largo pal. 1.10¹⁷

Il pilastro, che segue, pal. 2. 2

La balastrata è alta pal. 4. e di questi, i balaustri, pal. 2. 6

Il vestibulo è largo pal. 16. lungo pal. 7. Di questi, i due pilastri, pal. 4. 4. Il resto occupa il Vano tra l'un pilastro, e l'altro.

La Cupola ha 28. palmi di diametro¹⁸

Le Piramidi son larghe in fondo pal. 10, per fianco, pal. 2. 6. Il basamento è largo pal. 12. alto pal. 7

L'altare è in fronte pal. 11. 9. per fianco, pal. 4. alto, pal. 5 Gli archi son larghi pal. 16

Da una Piramide all'altra, pal. 56

Anhang 5

Fioravante Martinelli: Roma Ricercata Nel suo sito & nella scuola di tutti gli Antiquarij, e dedicata All'Em.mo e Rev.mo Sig.re il Sig. Cardinal Chigi, Roma 1658

[S. 308] Sopra d'ogn'altra fermate ben l'occhio alla cappella fabricata alla santissima Vergine Maria di Loreto da Agostino Chigi (delle cui ricchezze, e liberalità parlano assai, ma non à sufficienza Cammillo Fanucci nel cap. 21. del lib. 2. dell'o- [S. 309] pere Pie di Roma,¹⁹ e detto Monsignor Landucci nella Giorn. 2. di questa chiesa al fog. 27.)²⁰ poiche la mancanza de' lumi, che la rendeva

oscura, e nascondeva il suo pregio; la polvere, che copriva l'esquisitezza delli mosaici, e delle pitture; la rusticità indotta dal tempo per occultare la finezza de' marmi; e l'imperfettione apparente per la prevention della morte del suo autore sono state sbandite dall'infinita pietà, e generosità del Sig. Card. Fabio Chigi: onde con stupore e diletto s'ammirano l'architettura di Raffaello Santio d'Urbino; il mosaico della cuppola [S. 310] condotto à fine nell'anno 1516. da Aloisio de Pace Venetiano, chiamato Mastro Luisaccio, che ardì lasciare il suo nome abbreviato attorno ad una face, che porta amore ritratto appresso al segno celeste di Venere; la pittura sopra l'altare effigiata con la Natività della sodetta Vergine dalla metà in giù col pennello di Fra Sebastiano del Piombo, e dall'altra in sù da Francesco Salviati col cartone del detto Fra Sebastiano: le quattro Stagioni; e le otto pitture, che tramezano le finestre, dipinte pure ad olio nel muro dal detto Salviati; e le pitture fatte modernamente [S. 311] dal Cav. Raffaello Vanni per ornamento degl'archi. Eccitano maraviglia la statua d'Elia, col vaso d'acqua, che col pane succineritio vive di gratia sotto il ginepro, e l'altra di Giona ignudo uscito dal ventre del pesce, figurato per simbolo della Resurrettione de' morti, che ambidue furono pensieri del detto Raffael d'Urbino, & in sua casa, e con la sua assistenza condotte à fine da mastro Lorenzetto Fiorentino, il quale sdegnatosi con Michelangelo Buonaroti in occasione della sepoltura di Giulio Secondo in san Pietro in Vincoli, si ricoverò dal detto Raffaello: [S. 312] Et il medesimo Lorenzetto fece quel basso rilievo di metallo, come scrive Gaspar Celio,²¹ che orna sì nobilmente la faccia dell'Altare. Nella parte destra della cappella s'è eretta una piramide di vago e nobil marmo, chiamato Porta santa da gl'artefici, e marmor Chius da i Latini, & in essa in basso rilievo di marmo bianco una Medaglia con l'effigie di Sigismondo Chigi, e con la seguente iscrizione. [S. 313]

XP [zum Christusmonogramm verschränkt]

SIGISMVND CHISIO

EQV. COM.

A IVLIO II. PONT. MAX.

IN GENTEM ROVEREAM

COOPTATO

MARIVS ET AVGVSTVS

CHISII

PROAVO B. M.

OBIIT AN. DOM. MDXXXVI.

Dicontra à questa s'erger simile piramide all'immortalità di Agostino Fondatore, sotto la cui effigie è la seguente iscrizione. [S. 314]

XP [zum Christusmonogramm verschränkt]

AVGVSTINO CHISIO

SESENSI

VIRO INLVSTRI ATQVE

MAGNIFICO

SACELLI HVIVS

FVNDATORI.

QVI OBIIT AN. D. MDXX.

Et, acciò non mancasse cosa alcuna alla sua perfettione, ha fatto il medesimo Sig. Cardinale coprire la cuppola con piombo, & ornare nobilmente al di dentro il pavimento con la soprintendenza del Ca- [S. 315] valiere Bernino, il quale hà disegnato vagamente la morte ritratta nel mezzo con esquisito mosaico, la qual par non si satij di honorare l'ossa de gl'Eroi ivi sepolti, sventolandoli co[n] bandiera, nella quale è l'arme della famiglia Chisia, e sotto d'essa la seguente iscrizione, le cui lettere maggiori numerali accennano l'an. 1651. della restauratione della cappella.

Mors. aD. CaeLos. Iter.

Assunto detto Sig. Card. Chigi con applauso dell'universo al Ponteficato Romano s'accinse al ristoro della chiesa mede[si]ma, [S. 316] sposa del suo Cardinalato, dandone la cura sin da i primi giorni al detto Bernino. Questo con ogni sollecita applicatione secondando la generosità di Sua Santità illuminò tutta la chiesa con slargamento conveniente delle finestre, abbellì la simmetria del Pintelli con ornamenti di cornici, sopra le quali v'hà adattate alcune sante Vergini; hà rimosso da i lor siti tutte le lapidi sepolcrali, alcune delle quali per l'intagli, ò rilevi impedivano à fedeli il culto con la genuflessione, e l'hà disposte regolatamente, acciò si mantenga la memoria degl'autori con l'ornato pavimento; nel quale ha cavato tombe [S. 317] comuni con chiusini ornati con la stella Chisia: L'elogij, che vestivano li pilastri, e toglievano la vista del vano della nave di mezzo, sono stati riposti nelle navi minori: & altri, che parimente occupavano, fuor d'ordine, hanno havuto luogo nel claustro del Monasterio de' Frati. Il muro sinistro della nave traversa non corrispondeva al destro, nel quale erano le cappelle delli Cerasi, e Theodoli, è stato però aperto, e fabricatovi due cappelle, ch'aspettano il suo finimento: Sopra ad ambidue questi lati vi sono stati fabricati doi Chori con organi vaghissimi; e la cuppola [S. 318] con suoi pieducci è stata egregiamente dipinta dal Sig. Cav. Raffaello Vanni Senese, degno per la bontà, costumi, e valore d'esser stimato al pari di qualunque del nostro secolo.

La cappella Chigia, famosa già, come si è detto, e ristorata da N. Signore nel tempo del suo Cardinalato, & incapace d'altro per la sua rara simmetria, e per l'esquisitezza di tutte le sue parti è stata arricchita con nuovi metalli, e di una statua di Daniel Profeta, e con la donatione di ricchissima supellettile sacra.

La facciata della chiesa, se ben ricca di travertini e marmo [S. 319] mi, povera nondimeno nella sua sveltezza, è stata accresciuta in tutte le sue parti con nuovo lavoro di marmo. Anzi la scala parimente di marmo, ch'ingombrava la porta della città è stata ritirata con gradini più commodi, e più ornati.²² Finalmente del molto, che s'è fatto, n'appare sopra la porta di dentro della chiesa solamente la seguente iscrizione. [S. 320]

ALEXANDER VII.

PONT. MAX.

FABII CHISII OLIM CARD.

TITVLARI AEDE ORNATA

Quellenanhang Anmerkungen

- 1 Dieser Signor Stefano ist identisch mit „Signor Stefano Ugulini mio Agente“, den Chigi in einem Brief vom 10.2.1640 erwähnt (ibidem, fol. 59r).
- 2 Mit der „congregazione“ meint Dal Pozzo die „Padri Agostiniani della Congregazione di Lombardia“, die im Konvent von S. Maria del Popolo ihren Sitz hatten. Vicario Generale war damals Nicolò Dalmazzo d’Avigliana. Vgl. Bentivoglio / Valtieri (wie Anm. 173), 195, 216. Cassiano Dal Pozzos Briefwechsel weist keinerlei Kontakte zwischen ihm und Dalmazzo aus; da beide in Rom lebten, dürften sie sich mündlich über die Kapelle verständigt haben. Vgl. A. Nicolò, *Il Carteggio di Cassiano Dal Pozzo*. Catalogo, Città di Castello 1991.
- 3 Der von „sub“ und „cinis“ abgeleitete Ausdruck „subcinericius“ bezeichnet eine bestimmte Art von „Büßerbrot“, das unter Asche gebacken worden ist, bzw. im übertragenen Sinne auch die Farbe aschgrau. Das Wort wurde auch ins Italienische übernommen: siehe Vasaris oben zitierte Beschreibung der Cappella Chigi (Anm. 25). Vgl. S. Battaglia: *Grande dizionario della lingua italiana*, Bd. 20, Turin 2000, 447.
- 4 Die in der Kapelle sichtbare Inschrift fügt an dieser Stelle noch „Chisii“ an.
- 5 Dieser Begriff weicht von der tatsächlichen Inschrift ab, wo stattdessen „Proavo“ steht.
- 6 Das M der Jahreszahl ist hier (wie in den Inschriften der Chigi-Kapelle) aus zwei konvexen Bögen und einem geraden Mittelstrich gebildet (was sich typographisch nicht exakt wiedergeben läßt). Die in der Kapelle angegebene Jahreszahl lautet MDXXVI.
- 7 In der realisierten Inschrift heißt es (in Abweichung von dem Pendant) „Dom.“ statt „Do.“ Die Jahreszahl lautet MDXX.
- 8 Homer, *Ilias*, Buch I, Vers 530.
- 9 Siehe oben Anm. 5.
- 10 Siehe oben Anm. 6.
- 11 Siehe oben Anm. 7.
- 12 Die unterstrichenen Passagen sind auch in Mellinis Manuskript auf diese Weise hervorgehoben.
- 13 „Ne fueris hic tu. Chlamydes Lucullus“ findet sich in Buch 1 der Horaz-Episteln, jedoch nicht im siebten, sondern im sechsten Brief. Vgl. *Enciclopedia oraziana*, Bd. 1, Rom 1996, 170, Epistola VI, Zeile 40. Mellini bezieht sich auf den Kommentar dieser Passage bei Denis (Dionys) Lambin: *Q. Horatius Flaccus, ex fide, atque auctoritate decem librorum manu scriptorum, opera Dionys. Lambini [...] emendatus: ab eodemq; commentarijs copiosissimis illustratus* (Erstausgabe Venedig 1565).
- 14 Während die Vulgata 4 Bücher „Regum“ kennt, werden nur die zwei letzten dieser Schriften heute als „Könige“ bezeichnet; die anderen zwei Teile werden als das erste und zweite Buch Samuel angesprochen. Der Passus, auf den Mellini verweist (3 Reg. 19) entspricht daher nach moderner Zählung 1 Könige 19.
- 15 Zur Schreibweise des „M“ vgl. Anm. 6.
- 16 Siehe C. Rohr, *Der Theoderich-Panegyricus des Ennodius* (*Monumenta Germaniae Historica, Studien und Texte*, Band 12), Hannover 1995, 200, Zeile 18.
- 17 Der palmo romano entspricht 22,34218 cm. Vgl. C. P. Scavizzi, *Edilizia nei secoli XII e XVIII a Roma. Ricerca per una storia delle tecniche* (Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio studi, Quaderni 6), Rom 1983, 12.
- 18 Statt Durchmesser ist hier wohl Radius gemeint, denn die abschließende Angabe besagt, die Grundfläche der Kapelle (Breite zwischen den beiden Pyramiden) betrage 56 palmi.
- 19 Siehe Haupttext Anm. 21.
- 20 Siehe Haupttext Anm. 14.
- 21 Siehe Haupttext Anm. 32.
- 22 Felice Della Greca hat den Zustand der Kirchenfassade vor und nach den Veränderungen Berninis gezeichnet: Abbildungen bei Metzger Habel (wie Haupttext Anm. 3) 79.

Abbildungsnachweis

Autorin: 1, 6, 7, 8, 12
Smith College Museum of Art, Northampton (Massachusetts): 2

Alinari: 3, 4, 5, 9, 10
Musei Vaticani: 11