

# CAPPELLA CHIGI IN SANTA MARIA DEL POPOLO

Christina Strunck

**Auftraggeber:** der Bankier Agostino Chigi (1466–1520) und dessen Erben; barocke Umgestaltung 1652–1661 im Auftrag von Fabio Chigi (\* 1599, seit 1652 Kardinal, Pontifikat unter dem Namen Alexander VII. 1655–1667).

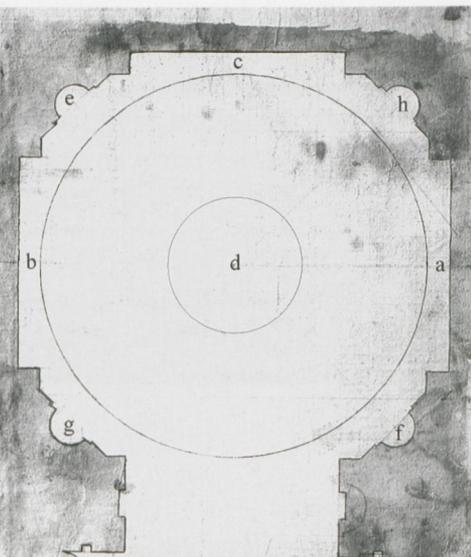
**Kerndaten zur Baugeschichte:** Die ursprünglich polygonal geschlossene Seitenkapelle wurde ca. 1513–1516 zu einem überkuppelten Zentralbau umgebaut (Abb. 1). Die Architekturornamentik (Kapitelle, Festons) schuf Lorenzo Lotti, genannt Lorenzetto, zwischen etwa 1516

und 1520. Ungefähr gleichzeitig wurde die erst ca. 1654 definitiv abgeschlossene Buntmarmorverkleidung der Wände begonnen. Durch eine Öffnung im Fußboden der Kapelle konnte man zunächst eine unter dem Altar in der Gruft befindliche Pyramide sehen. Diese Öffnung verschwand im Zuge der von Gianlorenzo Bernini geleiteten barocken Umgestaltung; 1653/54 entstand der Marmorboden, in dessen Zentrum ein Skelett das Chigi-Wappen aus der Gruft emporzutragen scheint (Abb. 5).

**Dekoration/Ausstattung:** Die auf Entwürfen Raffaels basierenden Kuppelmosaiken, die 1516 von dem Venezianer Luigi da Pace signiert und datiert wurden, veranschaulichen die göttliche Ordnung des Kosmos (Abb. 4). Sieben Kuppelfelder zeigen jeweils einen personifizierten Planeten, Sternzeichen und einen Engel, das achte Feld stellt den Fixsternhimmel dar. Im Zentrum schaut Gottvater in die Kapelle hinab und gibt zu erkennen, dass er (mittels der Engel) die Gestirne und ihren

rechts: 1 Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi, Nordwand: Altarbild der „Mariengeburt“ von Sebastiano del Piombo und Francesco Salviati, flankiert von Lorenzettos „Jonas“ links und Berninis „Habakuk“ rechts

unten: 2 Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi, Grundriss mit Einzeichnung des 1661 vollendeten ikonographischen Schemas. a Grabpyramide des Agostino Chigi, darüber Lünenbild von Raffaello Vanni: „Die priesterlichen Vorfahren Mariens“; b Grabpyramide des Sigismondo Chigi, darüber Lünenbild 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“



Einfluss auf die sublunare Welt kontrolliert. Zwischen den Fenstern des Kuppeltambours befinden sich Szenen aus der Schöpfungsgeschichte, während in den vier Rundbildern der Pendentifzone die vier Jahreszeiten zu sehen sind. Diese Gemälde stammen von Francesco Salviati, der auch zwischen 1547 und 1554 das von Sebastiano del Piombo begonnene Altarbild vollendete („Die Geburt Mariens“, Abb. 1). Die beiden Lünettenbilder von Raffaello Vanni (1653) stellen die königlichen bzw. priesterlichen Vorfahren Mariens dar.

Das an der Altarmensa angebrachte Bronzere Relief von Lorenzetto („Christus und die Samariterin am Brunnen“) war ursprünglich für den Sockel der rechten (östlichen) Pyramide gedacht. Diese Pyramide, die Grablege Agostino Chigis, wurde ca. 1522 fertiggestellt und später leicht modifiziert. Die linke Pyramide, die an Agostinos Gemahlin erinnern sollte, blieb unvollendet; sie wurde erst 1652–1654 als Monument für Sigismondo Chigi errichtet (Abb. 3). Die Bildnismedaillons der beiden Brüder datieren aus derselben Zeit und werden teils Bernini, teils Antonio Raggi zugeschrieben.

Der Skulpturenschmuck der Kapelle wurde erst von Bernini komplettiert. Zwischen ca. 1516 und 1524 hatte Lorenzetto zwei Nischenfiguren gemeißelt, den „Jonas“, der dem Walfisch entstiegen ist (heute links neben dem Altar, Abb. 1), und den „Elias“, dem ein Engel Nahrung bringt (heute rechts neben dem Eingang). Die beiden Propheten, die zunächst an der Eingangswand, dann zu beiden Seiten des Altares gestanden hatten, erhielten 1661 ihre gegenwärtigen Plätze (vgl. Abb. 2). Zwischen 1656 und 1661 schuf Bernini die zwei noch fehlenden, bereits diagonal aufeinander bezogenen Skulpturen: „Daniel in der Löwengrube“ bzw. „Habakuk mit dem Engel“ (Abb. 6). Wie „Jonas“ und „Elias“ thematisieren auch sie göttliche Rettungswunder: Nachdem Gott Daniel vor den wilden Tieren geschützt hatte, rettete er ihn vor dem Hungertod, indem ein Engel Habakuk mit einem Korb voller Nahrungsmittel in die Löwengrube trug (Daniel 14, 30–42).

*Kommentar:* In der Cappella Chigi stellte Raffael seine Fähigkeiten auf verschiedensten künstlerischen Gebieten unter Beweis: Er entwarf die Architektur, die Kuppelmosaiken, die Skulptur des „Jonas“ und wohl auch den „Elias“. Ein 1655 verfasster, Alexander VII. gewidmeter Text nahm die Beschreibung der Kapelle daher zum Anlass, die These zu verfechten, Raffael habe ebenso wie Michelangelo in allen drei Künsten, Architektur, Skulptur und Malerei, gegläntzt. Der Autor, der aufgrund textimmanenter Indizien neuerdings mit Giovan Pie-

tro Bellori, einem Vordenker der „klassizistischen“ Kunsttheorie, identifiziert werden konnte, stellt Raffaels Leistung der negativ bewerteten „neuen“ (barocken) Architektur gegenüber und impliziert, dass bereits Raffael jene Einheit der Künste erreicht habe, für die Belloris Zeitgenossen den ihm verhassten Bernini bewunderten.

In der Architektur der Chigi-Kapelle verband Raffael antike Gestaltungsideale mit modernsten Tendenzen, vereinte gewissermaßen die Struktur des damals im Entstehen begriffenen Vierungsraums von Sankt Peter mit der Materialpracht des Pantheons. Auch bei den Grabmälern der Chigi handelt es sich um die originelle Neuinterpretation antiker Vorbilder: Sie evozieren antike Grabpyramiden, wie sie in Rom durch die Cestius-Pyramide (Abb. S. 21) bekannt waren, präsentieren diese jedoch als Relief und nähern sie durch Aufsockelung und steile Proportionen der Form eines Obelisk an. Falls Raffael tatsächlich (wie es eine Zeichnung Salviatis andeutet) plante, die Grabpyramide Agostino Chigis mit einer Kugel zu bekronen, so dürfte dies als Anspielung auf den vatikanischen Obelisk zu verstehen sein: Die Kugel an dessen Spitze enthielt nämlich, so glaubte man, die Asche des Caesar oder des Augustus. Die Grablege Agostinos, der als „neuer Augustus“ gefeiert wurde, hätte somit nicht nur durch ihren materiellen Luxus, sondern auch durch ihre Form auf den imperialen Namenspatron verwiesen.

Die kostbare Buntmarmorausstattung der Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo wurde wegweisend für unzählige Kapellenräume des 16. und 17. Jahrhunderts, und die Chigi-Grabmäler fanden ebenfalls reiche Nachfolge. Berninis Grabmal für Alexander VII. in Sankt Peter führt die spirituell aufgeladene Raumkonzeption der Cappella Chigi steigernd fort (Strunck 2007). Die pyramidale Grabform inspirierte Berninis römischen Katafalk für François de Vendôme, duc de Beaufort, ebenso wie Canovas Projekt für die Grablege Tizians in der Chiesa dei Frari (Venedig) bzw. sein Grabmonument für Maria Christina von Österreich in der Wiener Augustinerkirche. Unter den Vorzeichen des Neoklassizismus fanden in der Cappella Vincenti Mareri des Doms von Rieti das Urbild und seine Rezeption in gewisser Weise wieder zusammen, denn wenn die generelle Disposition – mit zwei pyramidalen Grabdenkmälern an den beiden Seitenwänden – dem Vorbild der Cappella Chigi folgt, ist doch die Gestaltung der scheinbar begehbaren, mit Türen versehenen Pyramiden Canova verpflichtet. Der Schöpfer jener Kapelle, Giusep-

pe Valadier, kannte die Cappella Chigi gut, hatte er doch die Neuanlage der Piazza del Popolo konzipiert. Antonio Raggi, der an der barocken Umgestaltung von Santa Maria del Popolo beteiligt gewesen war, variierte hingegen in seinen Grabmonumenten für die Brüder des Kardinals Luigi Omodeo die Chigi-Grabmäler, indem er sie in hoch aufragende Obelisk verwandelte (Mailand, Santa Maria della Vittoria) – was belegt, dass die von Raffael vorgenommene typologische Verschmelzung von Pyramide und Obelisk bereits früh als solche erkannt und entsprechend weiterentwickelt wurde.

So wie Raffael als Architekt mit der Antike wetteiferte, so ist auch die skulpturale Ausstattung der Kapelle von dem damals kunsttheoretisch bedeutsamen Gedanken des *paragone*, des Wettstreits der Künste und Künstler, geprägt. Als „Bildhauer“ bzw. Entwerfer von Skulpturen konkurrierte der Maler Raffael mit dem Bildhauer Michelangelo, der sich im Vatikan auch als Maler zu bewähren hatte: Die von Lorenzetto ausgeführten Propheten in der Cappella Chigi rivalisieren mit Michelangelos gemalten Propheten der Sixtinischen Kapelle. Bernini setzte später diesen Wettstreit fort: Er versuchte durch die Komposition seines „Habakuk“ speziell den „Jonas“ zu übertreffen, den Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle freskiert hatte. Während Lorenzettos Statuen in sich ruhen, interagieren diejenigen Berninis über den Raum hinweg (vgl. Abb. 2). Die horizontale Achse, die durch den Zeigegestus des Engels bezeichnet wird, verbindet nicht nur Daniel und Habakuk, sondern auch Bildraum und Realraum: Der Kapellenbesucher ist in die Handlung einbezogen. Die felsige Ausgestaltung der Nischen von „Daniel“ und „Habakuk“ unterstreicht, dass sich beide in der Löwengrube befinden. Wenn also der Betrachter zwischen diesen diagonal aufeinander bezogenen Figuren steht, wird er Teil des Geschehens, schmachtet auch er selbst erlösungsbedürftig in der Löwengrube.

Die Speisen, die Habakuk Daniel bringt, symbolisieren einer etablierten Auslegungstradition zufolge das eucharistische Mahl, das die Zeit der Toten im Fegefeuer verkürzt. Die Löwengrube ist somit ein Bild für die Höhle des Todes. Diese Bedrohlichkeit der Situation wird weiter verstärkt, indem sich unter dem Betrachter eine dunkle Gruft zu öffnen scheint, aus der ein Skelett emporfliegt (Abb. 5). Die von dem Skelett vorgegebene Vertikalachse endet jedoch in den weit geöffneten Armen Gottvaters, der gütig aus dem Himmel herabschaut (Abb. 4): Wie in den Prophetenskulpturen drückt sich auch hierin die Hoffnung auf Ret-



3 Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi, Westwand mit Grabpyramide Sigismondo Chigis

tung und ewiges Leben aus. Der Kapellenbesucher soll die Worte Daniels assoziieren, die in zeitgenössischen Auslegungen der Habakuk-Geschichte besonders hervorgehoben wurden: „Recordatus es mei, Deus; et non dereliquisti diligentes te.“ Bernini hat das von Raffael begonnene Werk kongenial, doch auf ganz eigene Art fortgeführt. Seine Skulpturen und das von ihm entworfene Marmorbild des Fußbodens intensivieren das religiöse Erlebnis des Kapellenbesuchers, indem sie ihn zum „Mitspieler“ der Heilsgeschichte machen.

Durch ihre knapp 150 Jahre umspannende Entstehungsgeschichte ist die Cappella Chigi ein interessantes Beispiel für den Umgang des 17. Jahrhunderts mit der Renaissance. Indem Bellori (nicht nur in seinen Äußerungen zur Chigi-Kapelle) Raffaels „griechischen“ Stil wegen seiner Antikennähe der „neuen“ (barocken)

5 Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi, Fußboden, Detail: Ein Skelett trägt das Chigi-Wappen, opus sectile-Arbeit von Gabriele Renzi nach Entwurf Gianlorenzo Berninis



4 Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi, Kuppelmosaiken von Luigi da Pace nach Entwürfen Raffaels

Kunst überordnete, formulierte er ein folgenreiches Argumentationsmuster, das vor allem ab Mitte des 18. Jahrhunderts das Kunsturteil und die Kunstgeschichtsschreibung prägen und den Blick auf die „barocke“ Antikenrezeption verstellen sollte. 1655, als die oben zitierte Kapellenbeschreibung (noch vor der Entstehung von Berninis Skulpturen) verfasst wurde, besaß Belloris Position hingegen deutlich weniger Überzeugungskraft: Fabio Chigi beauftragte mit den beiden noch fehlenden Skulpturen nicht etwa einen jener Bildhauer, die gerne als „Klassizisten“ des 17. Jahrhunderts etikettiert werden, sondern Gianlorenzo Bernini, der der Kunstgeschichtsschreibung als Hauptexponent des Hochbarock gilt. Dies zeigt, in welchem Maße der Versuch, „Klassizismus“ und „Barock“ voneinander abzugrenzen, ein theoretisches Konstrukt ist. Ebenso wie Raffael konkurrierte Bernini in der Chigi-Kapelle mit Michelangelo, und ebenso wie Raffael ließ er sich von der Antike inspirieren (etwa in der Verwendung der *opus sectile*-Technik, in der Ableitung des „Daniel“ von einem seit der Renaissance viel bewunderten antiken Meisterwerk, dem „Laokoon“, oder in den Porträtmedaillons, die letztlich auf antike Münzbilder rekurrieren). Weder Bernini noch Fabio Chigi scheinen einen fundamentalen Gegensatz zwischen Renaissance und Barock gesehen zu haben; vielmehr belegt die Chigi-Kapelle, inwiefern die Kunst des 17. Jahrhunderts steigende Vollendung der Renaissance sein wollte und konnte.

*Bibliographie (Auswahl):* Sabine Schulze, „Antikes Vorbild in barockem Pathos. Berninis Daniel in der Löwengrube“, in Herbert Beck / Sabine Schulze (Hg.), *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin 1989, 173–191; Alessandro Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena 1998, 138–144; Nicole Riegel, „Die Chigi-Kapelle in Santa Maria del Popolo“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 30 (2003), 93–130; Christina Strunck, „Bellori und Bernini rezipieren Raffael“, *ebenda*, 131–182; dies., „Berninis Löwengrube. Eine neue Deutung der Cappella Chigi“, in Hannah Baader u. a. (Hg.), *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, München 2007, 415–450.

6 Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi, Skulptur von Bernini „Habakuk und der Engel“

