

OSKAR BÄTSCHMANN

PADRE DOMENICO IN DER SCHLACHT AM WEISSEN BERG

1620 begab sich der unbeschulte Karmeliterpater Domenico di Gesù e Maria (1559–1630), gerüstet mit einem Marienbild vor der Brust und einem Kreuz in der Hand, auf dem Pferd des Herzogs Maximilian I. von Bayern in die Schlacht zwischen den kaiserlich-ligistischen Armeen und den Truppen des böhmischen Königs am Weißen Berg bei Prag. Auf Geheiß des Papstes Paul V. war der 61jährige Padre Domenico 1620 aus Rom zum Heer Maximilians als erster Feldgeistlicher gestoßen. Das Bild, eine kleine und ungeschickt gemalte „Anbetung des Kindes“ (Abb. 1), hatte Padre Domenico aus dem Schloß von Strakonitz in Böhmen oder aus dem Mist unter dem Schloß bei Pilsen gerettet. Für die Auskratzung der Augen aller dargestellten Personen mit Ausnahme des Jesusknaben wurden Häretiker verantwortlich gemacht. Die Bilderschändung glorifizierte die zufällige Rettungstat des Paters, potenzierte die Macht des auf wunderbare Weise geretteten Bildes und steigerte das Ansehen des Finders. Im Kriegsrat ermahnte Pater Domenico die zögernden Heerführer zur Schlacht, nicht ohne ihnen im Namen der göttlichen Vorsehung den Sieg zu prophezeien.

Am folgenden Tag erwies das Bild seine miraculöse Kraft, indem es leuchtende Strahlen aussandte, die das Heer Friedrichs V. von der Pfalz blendeten. Entsprechend schrieb Padre Domenico, obwohl er gleichzeitig noch ein Kruzifix in die Höhe gehalten hatte, um wie einst Kaiser Konstantin im Zeichen des Kreuzes den Sieg zu beschwören, den Sieg der katholischen Armeen allein dem Bild zu – anders die gedruckten Verherrlichungen der Sieger, Kaiser Ferdinands II. und Maximilians I., die den Ruhm den tugendreichen Fürsten zuschlugen.¹ Das Blatt des Kaisers ordnet um die kaiserliche Qua-



Abb. 1: Anonym, *Das wundertätige Madonnenbild in S. Maria della Vittoria in Rom*, 17. Jd.; Rom, S. Maria della Vittoria, Hauptaltar

driga hinter der Fama vier weitere Triumphwagen auf Postamenten unter einem statuenbesetzten Triumphbogen an: links die päpstliche Kirche, gezogen von den Evangelisten, gefolgt vom Parnaßwagen der Wissenschaften und der Künste, rechts ziehen Böhmen, Ungarn, Österreich und Mähren den fruchtbringenden Frieden, dahinter garantiert der Elefantwagen die künftige Sicherheit, während ein Engel mit Schwert und Schriftband „RESTITVIT REM“ – er hat das Recht wiederhergestellt – die Feinde vertreibt.

Padre Domenicos Auffindung und Rettung der kleinen „Anbetung des Kindes“ und dessen Bewahrung im wunderbaren Sieg über die Feinde entsprachen genau den bekannten Bedingungen eines heiligen Bildes. In der scheinbar zufälligen Auffindung und der Verwendung gegen die Feinde aktualisierte Padre Domenicos Bild die alte Rolle der Ikone und ihres

Gebrauchs. In seiner Entdeckung wiederholten sich zwei wesentliche Auszeichnungen des wundertätigen Bildes: die unerklärbare Anwesenheit als Ausdruck der übernatürlichen Herkunft und die unvermittelte Auffindung, die auf eine göttliche Lenkung schließen läßt. Derart ausgezeichnet wirkte das kleine Täfelchen trotz seiner abweichenden Ikonographie gegen die Feinde als unüberwindliche Schutzmacht wie ein byzantinisches Marienbild. Der nachfolgende triumphale Einzug in die Stadt Prag galt einem Bild, das soeben seine miraculöse Kraft erwiesen und seine Heiligkeit bestätigt hatte.² Zwei Jahre danach brachte Padre Domenico das Gnadenbild nach Rom, präsentierte es allen Prinzen und Kardinälen zur Verehrung und erreichte, daß es am 8. Mai 1622 in einer feierlichen Prozession von S. Maria Maggiore in die neue Kirche S. Paolo Apostolo des Karmeliterklosters überführt wurde. Dort erwartete und begrüßte es Papst Gregor XV., während das *Te Deum laudamus* gesungen wurde. Die Prozession führte eine Menge von Standarten, Fahnen und Waffen mit, die in der Schlacht am Weißen Berg erbeutet worden waren. Von der triumphalen Überführung in die Kirche des Reformordens der Karmeliter in Rom, die mehrfach dokumentiert ist, erzählt noch 1652 der große Romführer „Ritratto di Roma Moderna“ von Filippo de’ Rossi ausführlich.³ Für das päpstliche Rom, das mit verschiedenen Orden eine kämpferische Religions- und Bildpolitik betrieb, war das siegreiche Bild aus Böhmen eine willkommene Unterstützung und Bekräftigung. Selbstverständlich verzeichnete 1655 der Jesuit Wilhelm Gumpfenberg in seinem „Atlas Marianus“, der 1.200 wundertätige Marienbilder von Mexiko bis zu den Philippinen beschreibend katalogisierte, auch das wundertätige Bild in S. Maria della Vittoria.⁴

Das miraculöse Bild aus Böhmen verdrängte das Hauptaltarbild von Gerrit van Honthorst „Der hl. Paulus wird in den dritten Himmel entrückt“ auf den provisorischen Altar im linken Querschiff. Entsprechend mußte die noch nicht vollendete Kirche den neuen Namen *S. Maria della Vittoria* annehmen, was 1625 bezeugt ist.⁵ Padre Domenico hatte offenbar aus Prag nicht nur das siegreiche Bild und die Beutestücke nach Rom gebracht, sondern auch vier großformatige Schilderungen der vier Phasen der Schlacht am Weißen Berg und ferner Portraits von Kaiser Ferdinand II. und Maximilian I. Die Portraits wurden in die Sakristei verbracht, während die Schlachtenbilder im Audienzsaal aufgehängt wurden.⁶ Das wundertätige Bild aus dem 15. Jahrhundert verbrannte am 29. Juni 1833 und wurde durch einen kolorierten Stich ersetzt. Fünfzig Jahre nach dem Brand erinnerte Luigi Serra von Siena mit einem Gemälde in der Apsiskalotte an den triumphalen Einzug des siegreichen, nunmehr verlorenen Bildes in Prag.

S. MARIA DELLA VITTORIA:
EIN MONUMENT GEGEN DIE
HÄRETIKER

Der Reformorden der unbeschuhten Karmeliter, der *Carmelitani scalzi*, begann 1607 mit dem Bau von Kirche und Kloster S. Paolo Apostolo außerhalb des Zentrums von Rom, an der ehemaligen Via Pia gegenüber dem Mosesbrunnen von Domenico Fontana, in der Nähe von S. Susanna.⁷ Papst Paul V. hatte 1605 mit der Bulle „*Ad Ecclesiae militantis*“ den Orden ermächtigt, Klöster zu gründen mit dem Auftrag, Missionare für die Bekehrung der Ungläubigen auszubilden. Die Wahl des Apostels Paulus als Titularheiligen war programmatisch, die Bestimmung früh bekannt. Bereits 1610 schrieb Pietro Martire Felini in seinem Romführer: „Gleich daneben [neben S. Susanna] erbaut man mit Opfergaben eine Kirche, die den Titel S. Paolo erhalten wird [...] an diesem Ort werden die Reformpater der Karmeliter sein, denen

obliegen wird, in die Gebiete der Ungläubigen zu gehen, um bei ihrer Bekehrung mitzuwirken.“⁸

Padre Domenico brachte das Bild aus Prag damit in diejenige Kirche in Rom, die von Anfang an ausdrücklich zum Monument gegen die Häretiker bestimmt war. Diese Bestimmung wurde verstärkt durch den Auftrag des zugehörigen Klosters und durch den Kult der hl. Theresa von Avila (1515–1582), der Mystikerin, einer bedeutenden Figur der Gegenreformation in Spanien und der Gründerin des Reformordens der unbeschuhten Karmeliter. Bereits 1612, noch während des Baues der Kirche S. Paolo und noch vor der Heiligsprechung der Spanierin, setzte die regelmäßige Verehrung der Theresa von Avila ein. Der Prozeß ihrer Heiligsprechung, der annähernd vierzig Jahre dauerte, führte 1614 zur Beatifikation und 1622 zur Kanonisierung. Im gleichen Jahr wurden die ersten Jesuiten, die Spanier Ignatius von Loyola und Franz Xaver, heilig gesprochen. Das Jahr 1622 war für die Ankunft des Padre Domenico mit dem wundertätigen Bild und den im Kampf gegen die Häretiker erbeuteten Fahnen und Waffen außerordentlich gut gewählt. 1622 wurde außerdem der römische Volksheilige, Ordensgründer und Wundertäter Filippo Neri heilig gesprochen, und im gleichen Jahr setzte Papst Gregor XV. die *Congregatio de propaganda fide* zur Verteidigung und Ausbreitung des katholischen Glaubens ein.⁹ Zugleich war Rom vollauf damit beschäftigt, seine zahlreichen heiligen Bilder, die westlichen Ikonen und ihre Nachahmungen, in pompösen Inszenierungen erneut zu Würde und Wirkung zu bringen, zur Stärkung der Gläubigen und zur Abwehr der Ketzer. Die Bestrafung von Bilderfrevlern im katholischen Machtbereich war unbarmherzig. 1622 wurden in Bologna zu Ehren Gottes, der Jungfrau und des Vaterlandes vier „Beschmutzer“ eines heiligen Bildes als Häretiker hingerichtet.¹⁰

Mit dem Bau der neuen Kirche der *Carmelitani scalzi* in Rom wurde der Architekt Carlo Maderno beauftragt.

Dessen Arbeiten waren um 1620 abgeschlossen, obwohl der Kirche noch die Fassade und die Ausstattung fehlten. Padre Domenico war unermüdlich bis zu seinem Tod 1630 damit beschäftigt, die Vollendung und Ausschmückung der Kirche voranzutreiben.¹¹ Dazu gehörte die Fassade, die Giovanni Battista Soria zwischen 1625 und 1627 als kraftlose Nachahmung von Carlo Madernos Fassade der benachbarten Kirche S. Susanna ausführte. Die Kosten trug gemäß der Inschrift Kardinal Scipione Borghese, offenbar im Tausch gegen den „Schlafenden Hermaphrodit“ (heute im Louvre), der auf dem Bauplatz des Klosters gefunden worden war.¹²

Die Ausstattung der Kirche ging langsam voran. Wie üblich waren die Kapellen provisorisch mit Altaraufbauten aus Holz versehen und warteten darauf, die Grabstätten vermöglicher Stifter aufzunehmen, mit der Auflage, daß die Dekoration der Kapellen mit Madernos Ausstattung harmonieren sollte. 1647 erwarb Kardinal Federico Cornaro die Rechte für die Kapelle im linken Querschiffarm und erreichte zugleich, daß die Dedikation der Kapelle an die hl. Theresa vom rechten Querschiffarm auf die bessere Evangelienseite verlegt wurde. Damit wurde der hl. Paulus, der nach 1622 vom Hauptaltar zum linken Querschiffarm hatte wechseln müssen, zum zweiten Mal in dieser Kirche verdrängt, wieder mitsamt dem ehemaligen Hauptaltarbild von Gerrit van Honthorst. Kardinal Cornaro, aus einer der führenden Familien Venedigs stammend, die sechs Kardinäle und einen Dogen gestellt hatte, war wegen Alter und Krankheit 1644 als Patriarch von Venedig zurückgetreten und residierte danach im Palazzo di San Marco (Palazzo Venezia) in Rom. Seine Verbindung mit den unbeschuhten Karmelitern geht auf das Jahr 1633 zurück, als der Orden während seines Patriarchats in Venedig eingeführt wurde. In Rom ernannte ihn Papst Urban VIII. zum Mitglied der *Congregatio de propaganda fide*, der auch die Aufsicht über die Missionarsausbildung oblag.¹³



Abb. 2: Gian Lorenzo Bernini, *Ekstase der hl. Theresia*, 1647 bis 1651; Rom, S. Maria della Vittoria, Cornaro-Kapelle

Gian Lorenzo Bernini stellte die Vision der Herzdurchbohrung der hl. Theresia durch einen Cherub in den Mittelpunkt der 1651 vollendeten Cornaro-Kapelle (Abb. 2), während an den Seiten die Büsten der Mitglieder der Familie Cornaro hinter den Balustraden ihre andächtige Anwesenheit zeigen. Bernini entwarf die Ekstase als Zwischenzustand zwischen Leben und Tod, den stechenden süßen Schmerz der Transverberation als Liebestod der Heiligen, die in der Levitation auf Wolken in Ohnmacht dahinsinkt, während ein androgyner Engel lächelnd den Arm zum Pfeilwurf auf das Herz ausstreckt. Berninis Gruppe über dem Altartisch ist in das von oben einfallende Licht gehoben, das von den goldenen Strahlen nach unten geleitet wird. Das Deckenfresko bestätigt mit der im göttlichen Schein schwebenden Taube des Hl. Geistes den übernatürlichen Charakter des Lichtes, und zugleich erläutert es das Motto im Bogenscheitel der Cornaro-Kapelle: „NISI COELUM CREASSEM, OB TE SOLAM CREAREM“ – Hätte ich den Himmel nicht geschaffen, würde ich ihn allein um deinetwillen erschaffen – als Wort Gottes.¹⁴ Damit produzieren die bildliche Darstellung und

die Inschrift einen höchst zugespitzten Concetto, zunächst den Zusammenschluß der ekstatischen Vision mit der temporären Entrückung in den Himmel und darüber hinaus für die Eingeweihten die allusive Analogie zwischen der Entrückung der Ordensgründerin mit der Aufnahme des Propheten Elias in den Himmel, auf die sich das Wort vom Erschaffen des Himmels bezieht.¹⁵

Mit der gewagten erotischen Darstellung der hl. Theresa in einer Kirche der unbeschulten Karmeliter präsentierte Bernini den neuen Typus der gegenreformatorischen Heiligen, die sich zugleich der entrückenden Vision in der höchsten Ekstase hingaben, heroische Tugend bewiesen und sich als effiziente Verteidiger und Propagatoren des katholischen Glaubens bewährten und somit dem neuen Anforderungsprofil entsprachen.¹⁶ Auf die Kritik an der Heiligen- und Reliquienverehrung von Reformatoren und von Humanisten wie Erasmus von Rotterdam hatte das Konzil von Trient mit dem Zugeständnis von Mißbräuchen reagiert, doch die Verehrung der Heiligen, der Reliquien und der Bilder als weiterhin wünschenswert empfohlen. Allerdings unterzog man die Heiligenlegenden einer historischen Kritik und verschärfte das Verfahren der Kanonisierung. Zwischen 1523 und 1588 versagte sich die katholische Kirche die Zulassung neuer Heiliger, kam aber unter Zugzwang, weil gleichzeitig die Protestanten die Verehrung der Märtyrer ihres Glaubens verstärkten. Seit 1588 oblag die Prüfung der Heiligkeit einem Komitee von Kardinälen, 1610 beanspruchte der Papst das ausschließliche Recht der Heiligsprechung, und durch Urban VIII. wurden die Verfahren 1625 und 1634 streng formalisiert. Der Prozeß durfte nicht früher als fünfzig Jahre nach dem Tod des Kandidaten angestrengt werden. Gefordert wurden der Nachweis des heroischen Grads der Tugend und die Bezeugung der Wunder, die man der Vermittlung des Kandidaten zuschrieb.

Carlo Borromeo und Filippo Neri, wie auch die ersten Heiligen der Jesuiten und Theresa von Avila, hatten den Pro-



Abb. 3: Giovanni Battista Leonetti nach Luigi Agricola, *Vision, Levitation und Heilung des Filippo Neri*, aus: P. Pietro Giacomo Bacci, *Vita di S. Filippo Neri, Fondatore della Congregazione dell'Oratorio*, Rom 1818

zeß noch vor der erneuten Verschärfung der Regeln erfolgreich überstehen können. Filippo Neri hatte neben einem tugendhaften Leben, vielen Visionen und einer Ordensgründung auch zahlreiche bezeugte Wundertaten zu Lebzeiten vorzuweisen, wie etwa eine Madonnenerscheinung bei gleichzeitiger Levitation (Abb. 3).¹⁷ Seine Kanonisierung von 1622 erfolgte nur 27 Jahre nach seinem Tod, sein Zeitgenosse Carlo Borromeo, allerdings ein Neffe von Papst Pius IV., brachte das Verfahren in nur 26 Jahren (1610) hinter sich. Die strengeren Regeln und Anforderungen bewirkten, daß zwischen 1629 und 1658 wieder keine Kanonisierungen möglich waren.¹⁸ Die Zentralisierung und Formalisierung schloß die Volks- und Lokalheiligen von der offiziellen kirchlichen Anerkennung aus. Für Padre Domenico di Gesù e Maria wurden die neuen Regeln zum Verhängnis, denn sein Prozeß, der 1670 aufgenommen wurde, führte nicht zum Erfolg, so daß er nach einer erneuten vergeblichen Anstrengung im 19. Jahrhundert endgültig



Abb. 4: Giovanni Domenico Cerrini, *Marias Triumph und die Vernichtung der Ketzler*, um 1671/75; Rom, S. Maria della Vittoria

zu den zahlreichen gescheiterten Kandidaten gezählt werden muß.¹⁹

In der Kirche S. Maria della Vittoria bekräftigt das Deckenbild im Schiff, das Giovanni Domenico Cerrini um 1671/75 ausführte (Abb. 4), überdeutlich die propagandistische Funktion. Es zeigt die triumphale Apotheose der mit einem Zepter ausgestatteten Maria, die von Engeln und Putti auf Wolken getragen wird, als Sonne und Königin des Himmels und als Haupt der *ecclesia militans*. Unter ihr befindet sich eine himmlische Kampfgruppe mit den schwertschwingenden Erzengeln Raphael und Michael als Vorkämpfer. Sie besiegen den apokalyptischen Drachen und stürzen vier Ketzler mitsamt ihren Büchern wie gefallene Engel in die Verdammnis. Auf der Seite der gestürzten Ketzler steht außerhalb des Bildes auf einem Schriftband: „IN NOMINI MEO ASCRIBATUR VICTORIA. REG. II.C.XII“ – Meinem Namen ist der Sieg zugeschrieben. Über dem Kopf der Maria befindet sich die Inschrift: „CUNCTAS HÆRESSES SOLA INTEREMISTI“ – Allein du hast alle Ketzerei vernichtet.²⁰ Dieser Leitspruch, lesbar beim Verlassen der Kirche, dient wie das Deckenfresko zur Bestärkung der Gläubigen im rechten katholischen Glauben.

INSTALLATIONEN DER HEILIGEN BILDER

Die kultische Verehrung von Bildern war nach den reformatorischen Vorwürfen der Götzerverehrung auch für das Konzil von Trient schwierig zu rechtfertigen. Das Konzil verwahrte sich gegen die heidnische Anbetung von Idolen mit einer hierarchischen Festlegung des Verhaltens, die sich wesentlich auf Gregor den Großen stützte: Gott wird angebetet, die Heiligen werden verehrt und die Bilder dagegen geehrt, weil die bildlichen Darstellungen auf die Prototypen hinleiten.²¹ Im 1582 publizierten „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ betrachtete es der Erzbischof von Bologna, Gabriele Paleotti, als seine Hauptaufgabe, die heiligen Bilder von den profanen abzugrenzen, das Verhältnis der heiligen Bilder zum Prototypen des Dargestellten zu bestimmen und den Bilderkult in akzeptable Bahnen zu lenken. Nach abgestufter Heiligkeit der Bilder, die Gott in Auftrag gab, bis zu jenen, die etwas Religiöses darstellen, führte Paleotti acht Arten von „heiligen Bildern“ auf. An sechster Stelle sind die Bilder genannt, an denen Gott Zeichen und Wunder gewirkt hat, nämlich aufleuchtende Gesichter, Bewegungen, Vergießung von Tränen und Blutstropfen oder Blindenheilungen und Bewahrung vor Gefahren.²² Mit der Behauptung, es gehe niemals um das materielle Bildwerk, sondern immer um die Verweisfunktion eines Bildes, dachte Paleotti die Halsstarrigkeit der Häretiker zu überwinden, die den Glauben an heilige Bilder verdammten.

Tatsächlich war das Hauptproblem nicht nur, wie das Verhältnis der bildlichen Darstellung zum Prototypen zu fassen sei, sondern auch, wie der Verweisbezug gelehrt und praktiziert und ferner die Idolatrie abgewehrt werden könnten. Paleotti unterschied dreierlei an den Bildern: das Material, die Gestalt und Schönheit (*forma*) und das Bild (*immagine*), das aus beiden resultiert, aber etwas anderes repräsentiert, mit dem es durch Ähnlichkeit verbunden ist. Der Dreiteilung entsprechen drei Betrachtungswei-

sen: Die erste ist auf das Material gerichtet, die zweite auf die Kunstfertigkeit und die dritte auf das im Bild durch Ähnlichkeit Repräsentierte. Mit den ersten beiden beschäftigte sich Paleotti nicht weiter, weil sie mit Ehrerbietung nichts zu tun haben. In der dritten sah er die Möglichkeit, die katholische Bilderverehrung von der heidnischen zu unterscheiden und die Adoration der Bilder auf die im Bild repräsentierten heiligen Personen zu lenken. Allerdings war es ihm nicht möglich, außer dem intentionalen einen Unterschied im Verhalten zu benennen: „In der Anbetung demnach der heiligen Bilder von Christus, der Jungfrau und der Heiligen, beten wir Christus, die Jungfrau und die Heiligen an, die in den Bildern repräsentiert sind; und wenn wir vor ihren Bildern die Knie beugen, ist es wie wenn wir die Knie vor ihnen [den heiligen Personen] beugen würden [...]“.²³

Damit wird deutlich, daß weder die Berufung auf die Intention der Gläubigen noch die Unterscheidung zwischen dem Sehen mit den Augen und dem intellektuellen Anschauen geeignet waren, eine Verschiedenheit des Verhaltens der Gläubigen herbeizuführen oder den Bilderkult gegen außen zu rechtfertigen. Die erneute Belebung des Kultes um heilige Bilder nach dem Konzil von Trient, für die Rom mit Kapellen und großartigen Altaraufbauten die Modelle lieferte, gibt keine Spuren dieser Überlegungen zu erkennen, sondern propagiert aus religionspolitischen Motiven die Verehrung der heiligen Bilder, vornehmlich jener, die sich durch Herkunft, Alter und Wundertätigkeit ausgezeichnet haben.

Eine der ersten nachtridentinischen triumphalen Inszenierungen eines heiligen Bildes, der „Madonna della Clemenza“ aus dem Beginn des 8. Jahrhunderts, nahm Kardinal Marcus Sitticus Altemps in seiner Familienkapelle in S. Maria in Trastevere vor, die er zwischen 1584 und 1589 durch Martino Longhi links der Apsis errichten ließ.²⁴ Zur Weihe im Jahre 1593 wurde die Ikone von einer kleinen Kapelle im linken Seitenschiff feierlich in den Altar der Cappella Altemps

übertragen.²⁵ In deren Gewölbe sind um die zentrale Himmelfahrt Mariens Szenen aus dem Marienleben dargestellt. An den Seitenwänden zeigen zwei große Fresken das Konzil von Trient und die Bestätigung der Konzilsdekrete durch Papst Pius IV., den Onkel von Marcus Sitticus Altompe und Carlo Borromeo. Ein Fresko behauptet mit der allegorischen Gruppe um die päpstliche *ecclesia*, die vor das Auditorium der Bischöfe gestellt ist, den Primat des Papstes, das andere nimmt Bezug auf die Unterwerfung des Konzils unter dessen oberste Entscheidungsgewalt. Die Ikone im Zentrum bestätigt den politischen Anspruch, indem sich der päpstliche Stifter, wahrscheinlich Johannes VII. (705–707), direkt der himmlischen Kaiserin unterstellt, um seine Herrschaft ohne seinen Oberherrn, den Herrscher von Byzanz, anzutreten.²⁶ Mit der Neuinszenierung wurde die Ikone, ein durch Altertum und Überlieferung geheiligtes Bild, in die Machtdemonstration des Papsttums und der erneuerten Kirche einbezogen.

Fast gleichzeitig setzten am Beginn des Pontifikats von Paul V. Borghese (1605–1621) zwei weitere wichtige Neuinszenierungen heiliger Bilder ein, die eine in S. Maria Maggiore mit dem Papst als Auftraggeber, die andere in S. Maria in Vallicella, der Kirche der Oratorianer. Der 1605 begonnene und 1613 abgeschlossene Umbau von S. Maria Maggiore galt der wichtigen Lukasikone „Salus Populi Romani“. 1605 gab Paul V. den Auftrag, in S. Maria Maggiore als Gegenstück zur dortigen Cappella Sistina von Sixtus V. eine Kapelle mit gleichem Grundriß als Grablege für Clemens VIII. und für sich selbst sowie für die neue Präsentation der populären Ikone zu errichten und verschwenderisch auszustatten (Abb. 5). Die Ikone, ähnlich einer Reliquie in einen edelsteinbesetzten Kasten im Bronzerelief des Hauptaltars eingesetzt, bildet das Zentrum der *cappella nobilissima* von Girolamo Rainaldi und Pompeo Targone. Das vergoldete Bronzerelief von schwebenden Engeln mit dem Kasten hat einen Lapislazuligrund, wird eingefasst von je zwei

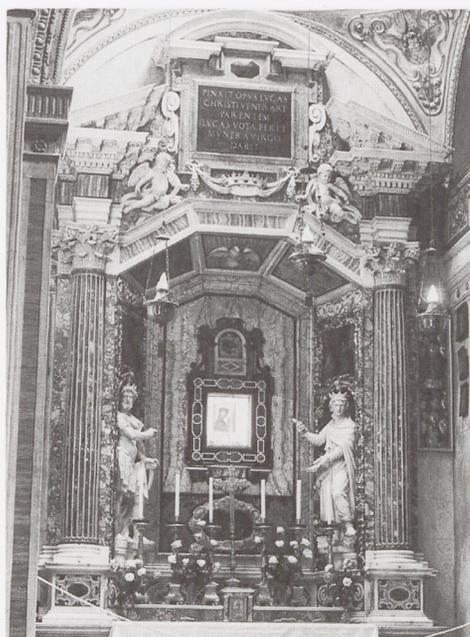


Abb. 5: Die Capella Paolina mit der neuen Installation der Ikone *Salus Populi Romani*, 1605 bis 1613; Rom, S. Maria Maggiore

Jaspssäulen, die ein Gebälk und einen von zwei großen Engeln besetzten gesprengten Segmentgiebel tragen, in dessen Öffnung ein volutengestützter Auszug mit dem Liberiusrelief von Stefano Maderno erscheint. Unterhalb des Kranzgesimses setzt sich das Reich der kostbaren Materialien und der Skulpturen fort, in der Wölbung faßt vergoldeter Stuck die Gemälde von Cavaliere d'Arpino, Guido Reni und Cigoli ein. 1642 hob Giovanni Baglione zu Recht die Rolle der außerordentlich kostbaren Materialien für die Präsentation der Ikone hervor.²⁷

Die grandiose Inszenierung der Ikone als Tempelbild wird gerechtfertigt durch ein komplexes Programm aus Mariologie, die in das räumliche Dreieck der Trinität eingeschrieben ist, und der Bilderlehre der katholischen Reform, die durch exemplarische Gestalten vom Frühchristentum bis ins 14. Jahrhundert vertreten wird. Den zeitgenössischen Bezug stellen vor allem die Reliefs der Papstgrabmäler sicher. Die Entfaltung der Heilsgeschichte zur Inszenierung der Ikone, die Darstellung der Königin Kunigunde von Polen, die Kriegs- und Versöhnungsszenen in den Papstgrabmälern sind durchaus programmatisch. Möglicherweise ist es nicht übertrieben, die Capella Paolina

wegen ihrer Pracht und ihres Bildprogramms wie auch wegen der Aneignung der Ikone durch den Papst als ein „exemple caractéristique de la lutte engagée par l'art contre le Protestantisme“ aufzufassen.²⁸ Denn die Übernahme der Ikone in päpstliche Obhut in einer der großen Pilgerkirchen beendete die frühere stadtrömische Zuständigkeit und schlug das Lukasbild dem katholischen Weltkreis zu.²⁹

Das Programm der Cappella Paolina entwarfen zwei Oratorianer, Vertreter der Bruderschaft des Filippo Neri.³⁰ Zur historischen Begründung und Verteidigung des Bilderkults stützten sie sich auf Kardinal Cesare Baronios zwölbändige Kirchengeschichte „*Annales ecclesiastici*“, die zwischen 1588 und 1607 erstmals erschien. Cesare Baronio, der Prior der Oratorianer und Direktor der Vatikanischen Bibliothek, wurde 1602 auch Abt der Camaldolenser in S. Gregorio Magno auf dem Celio. Sein Vorgänger, Kardinal Antonio Salviati, hatte um 1600 für das Marienbild, von dem man glaubte, es habe zu Gregor dem Großen gesprochen, eine Kapelle erbaut. Es wurde in einem vergoldeten steinernen Rahmen in die rechte Kapellenwand eingefügt, und Giovanni Battista Ricci bemalte die blau-grundierte Wand mit Engeln als Begleiter des Bildes und darüber mit dem segnenden Gottvater. Als Altarbild malte Annibale Carracci den hl. Gregor den Großen im Gebet, dem Madonnenbild in Anbetung zugewandt (Abb. 6).³¹ Möglicherweise lag aufgrund dieser Anordnung gerade hier die Verwechslung mit der Idolatrie, die nach den Deklarationen des Tridentinums, Paleottis, Baronios und anderen hätte ausgeschlossen werden sollen, besonders nahe. Die Bilder, die Baronio für seine Titelkirche SS. Nereo e Achilleo oder die Oratorien bei S. Gregorio Magno in Auftrag gab, zeigten deshalb nicht die Verehrung des Bildes, sondern die Verehrung der erscheinenden Madonna, des Prototyps.

Im Auftrag von Cesare Baronio malte Durante Alberti für SS. Nereo e Achilleo die Verehrung des Gnadenbildes von S.



Abb. 6: Jakob Frey nach Annibale Carracci, *Gregor der Große in Anbetung vor dem heiligen Bild*, 1733; Luzern, Zentralbibliothek

Maria in Vallicella, das für Filippo Neri wie für den Auftraggeber gleichermaßen wichtig war. Im unteren Register sind kniende Engel im Halbkreis angeordnet, die eine Madonnenerscheinung im oberen Bildteil anbeten. Die Erscheinung der Madonna in Halbfigur mit dem segnenden Kind über einer Mondsichel ahmt das Gnadenbild von S. Maria in Vallicella nach, allerdings ist sie unmißverständlich als erscheinender Prototyp des Bildes und nicht als dieses selbst gekennzeichnet. Für die in Mainz 1601–1608 publizierte zwölbändige Ausgabe von Cesare Baronios „*Annales ecclesiastici*“ wurde für alle Bände durchgehend ein Titelblatt verwendet, das über der Architektur das von Engeln gehaltene Gnadenbild von S. Maria in Vallicella zeigt, darunter vor Pfeilern die Heiligen Paulus und Petrus und vor der Sockelzone die Allegorie des päpstlichen Glaubens mit Schlüssel, Buch und Tiara, die an Ketten die Figur des Heiden, und die Häresie in Gestalt der Zwietracht hält. Zu Paulus' Füßen, über dem angeketteten Heiden, findet sich die

Inschrift „SUBEGIT GENTES“ – er hat die Heiden unterworfen –, und bei Petrus steht „VICIT HERESSES“ – er hat die Ketzerien besiegt. Im achten Band des umfangreichen Werkes von Baronio, der Gregor dem Großen gewidmet ist, zeigt ein ganzseitiger Holzschnitt den Papst mit seinen Eltern. Francesco Villamena fertigte 1602 einen Portraitstich von Kardinal Baronio als Gelehrtem an seinem Schreibtisch. Auf dem Tisch, an das Kreuzifix gelehnt, findet sich eine kleine Darstellung mit drei stehenden Heiligen, die zur S. Maria in Vallicella, dem in eine Erscheinung rückübersetzten Gnadenbild, aufschauen. Der Papst in der Mitte der Heiligen dürfte Gregor der Große sein. Auf die Beziehung eines Bildes zum Prototypen kam Baronio in den „*Annales ecclesiastici*“ mehrfach zu sprechen. Gemäß dem Konzil von Trient und nach Paleotti begründete er die Verehrung eines Bildes mit dem Verhältnis, in dem dieses zu den dargestellten Heiligen steht. Im Gegensatz zu Paleotti schien Baronio aber anzunehmen, daß die Beziehung nicht nur zeichenhaft sei, sondern daß die Prototypen im Bild „quasi praesente“ – gleichnishaft anwesend – seien.³²

DIE BEARBEITUNGEN VON RUBENS

An der neuen Aufstellung des Gnadenbildes von S. Maria in Vallicella, die Peter Paul Rubens in zwei Fassungen erarbeitete, lassen sich die vielfältigen Probleme um die Inszenierung des heiligen Bildes und die Steuerung des Verhaltens der Andächtigen verfolgen. Bei dem heiligen Bild handelt es sich um ein Fresko des 15. Jahrhunderts, das 1537 durch einen Steinwurf verletzt wurde, worauf die Madonna im Gesicht blutete. Auf dieses Wunder hin brachte man das Madonnenbild in die nahe Kirche S. Giovanni und gab ihm im 1575 begonnenen Neubau der neuen Kirche die erste Seitenkapelle links des Eingangs. Für Filippo Neri wie für Cesare Baronio wurde dieses Gnadenbild zentral im Bemühen um eine auf das Tridentinum abgestimmte Bilderverehrung.³³ 1606 erhielt

Rubens den Auftrag für das Gemälde des Hauptaltars, und im folgenden Jahr legte er sein Werk (Abb. 7) den Oratorianern vor. Die verschiedenen Entwürfe für den Hauptaltar, die dem Architekten Giovanni Battista Guerra zugeschrieben werden, belegen eine Entwicklung, die offenbar zunächst darauf hinauslief, das wundertätige Fresko im Altarauszug oberhalb eines Segmentgiebels oder eines gesprengten Giebels anzubringen und das Altarblatt von Rubens mit mehreren Säulen zu rahmen.³⁴ Die erste Version von Rubens nimmt auf diese Anordnung des Gnadenbildes Bezug. Rubens zeigt die Versammlung der Heiligen als Begegnung zwischen der Gruppe des Papstes Gregor des Großen, Maurus und Papianus und der Gruppe der hl. Domitilla mit Nereus und Achilleus vor einem imposanten Tor. Über dem Scheitel des Torbogens erscheint mit gemaltem Rahmen die moderne Umsetzung des Gnadenbildes, umspielt von Putti und beleuchtet von einem Lichtstrahl des Himmels. Die moderne Ikone, die am Tor die alte Schutzfunktion übernimmt, wird durch das Licht ausgezeichnet. Gregor, über dem die Taube des Hl. Geistes schwebt, schaut nach oben und weist mit seiner rechten Hand der Gnade die Richtung zu den Gläubigen vor dem Bild, die Domitilla huldvoll anblickt. Rubens stellte zudem den immateriellen Charakter des Gnadenbildes heraus, indem er einen Putto mit dem Arm durch die Bildfläche hindurchgreifen ließ, ohne sie dabei zu zerstören.³⁵

Zu den Heiligen, die Rubens darstellte, hatte Baronio eine besondere Beziehung, und ihre Reliquien sollten in die neue Konzeption des Hochaltars einbezogen werden.³⁶ Cesare Baronio starb kurz nach der Übergabe des Bildes am 30. Juni 1607, und die Oratorianer erklärten sich mehr als ein halbes Jahr danach mit dem Bild von Rubens unzufrieden. Im April 1608 ging die Kongregation auf den Vorschlag von Rubens zu einer Dreiteilung ein, nach der die Heiligen auf separaten Bildern im Chor dargestellt, das Gnadenbild im Hauptaltar aber mit verschiede-

nen Ornamenten zu umgeben sei. Für den Hauptalter folgte Rubens der Lösung von Donato Alberti für SS. Nereo e Achilleo, indem er im unteren Register eine Schar von knienden Engeln anordnete. Der Gegenstand ihrer Verehrung aber ist im Gegensatz zu Alberti nicht eine Erscheinung, sondern das von Putti herangebrachte Madonnenbild, das mit einem plastischen vergoldeten Rahmen versehen ist. Das auf Kupfer gemalte moderne Madonnenbild wurde versenkbar angebracht, so daß das dahinter liegende originale Wunderbild im Rahmen zum Erscheinen gebracht werden konnte.³⁷ Die Schwierigkeit besteht darin, daß durch diese Inszenierung von Rubens die Verehrung der Engel nicht nur dem durch ihn wiederholten Bild gilt, sondern bei der Absenkung des Schildes im zweiten Zustand auch dem Gnadenbild. Der Prototyp ist hier, im Gegensatz zur erscheinenden Madonna in S. Gregorio Magno, das verborgene Fresko des 15. Jahrhunderts, das Gnadenbild. Die zweite Fassung von Rubens zeigt das von Engeln herangebrachte *erscheinende* Bild und bezieht die Verehrung auf das im Rahmen *erscheinende* Gnadenbild.

Die Oratorianer akzeptierten 1608 mit der zweiten Fassung die zweifache Verehrung des Bildes. Ihre unmittelbare Auswirkung hatte diese in zahlreichen Schriften bestrittene Bilderverehrung in der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, deren propagandistische Installation unverkennbar der Ikone als Tempelbild galt, was immer man an Deklarationen dagegenhalten mochte und mag. Entgegen den Differenzierungen des Tridentinums, Paleottis und Baronios kapitulierten Rubens' zweite Fassung und die Installation der Ikone in der Cappella Paolina vor der Verehrung, die sich auf die materiell vorhandenen Bilder bezog. Damit folgten sie dem ehrlichen Zugeständnis, daß die intentionale Unterscheidung zwischen der Verehrung des Bildes und der Anbetung des Prototypen in der Praxis der Frömmigkeit nicht aufrechtzuerhalten war und die Verehrung dem Bild galt.



Abb. 7: Peter Paul Rubens, *Die Madonna della Vallicella von Heiligen verehrt*, (1. Fassung), 1606/07; Grenoble, Musée de Grenoble

AUSBREITUNG DES BILDERKULTS
In Rom und im übrigen Italien folgten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

zahlreiche neue Installationen der Gnadenbilder. Ein bemerkenswerter direkter römischer Ableger der pompösen Insze-

nierung ist die Cappella della SS. Mariae Icone im Dom von Spoleto für die berühmte Lukaskrone, die Kaiser Barbarossa 1185 der Stadt als Versöhnungsgeschenk angeboten hatte. Für die Kapelle rechts des Chores entwarf der römische Architekt Giovanni Battista Mola im Auftrag von Andrea Mauri 1626 eine Rahmung aus Marmor und Halbedelsteinen (die er in Rom anfertigen ließ), umgab die Ikone mit einem großen, perspektivisch geschnittenen Tabernakel, den ein gesprengter Giebel und eine Inschriftentafel abschließen. Die Inschrift lautet: „PINXIT OPVS LVCAS CHRISTI VENERARE PARENTEM LVCAS VOTA FERET MUNERA VIRGO DABIT“. Im Tabernakel schwebt die Taube über dem Bild, rechts und links wenden sich die Statuen von David und Salomon zu den Betrachtern und weisen auf die Ikone, im Kapellenraum befinden sich zu beiden Seiten plastische Halbfiguren der Stifter, die sich andächtig zum Bild wenden.³⁸ Giovanni Battista Molas Kapelle für die Ikone von Spoleto ist eine verkleinerte Wiederholung der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore und zeigt wie diese die Ikone als Tempelbild.

Die unzähligen Neuinstallationen der heiligen Bilder, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überall in Italien und danach in den katholischen Gebieten hauptsächlich zwischen 1650 und 1800 erfolgten, sind noch wenig erfasst. Zeitgenössisch wurden Universalgeschichten oder Kataloge der wundertätigen Bilder erstellt wie die „Historia Universale delle Imagini miracolose“ von Giovanni Felice Astolfi 1623 oder der weltumspannende „Atlas Marianus“ Wilhelm Gumpenbergs.³⁹ Das Frontispiz, das Melchior Haffner für die Münchner Ausgabe von 1672 anfertigte, zeigt die von Engeln getragene Casa di Loreto mit der Madonna im Weltraum zwischen dem Himmel und der Erde. Gumpenbergs hatte eine besondere Beziehung zur Madonna von Loreto, wohin er sich 1632 zur Wallfahrt aufmachte. In den folgenden vierzig Jahren wurden allein in Bayern achtzehn Loreto-Kapellen gebaut.⁴⁰ Dagegen er-

folgten neue Installationen von heiligen Bildern in Altaraufbauten und Kapellen nördlich der Alpen im 17. Jahrhundert nur vereinzelt. In der Preysing-Kapelle der Klosterkirche Seligental in Landshut wurde 1629 eine plastische thronende Madonna mit Kind aus dem 14. Jahrhundert in einen neuen Altaraufbau eingesetzt und durch Engel und Wolken zu einem erscheinenden Bildwerk gemacht.⁴¹

KUNSTQUALITÄT: SAMMLER-BILDER

Das Problem des Status des religiösen Bildes fand eine interessante Fortsetzung in der Madonna mit Kind, umgeben von einer Blumengirlande. Jan Brueghel d. Ä. arbeitete für diese Bilder mit den Malern Hendrik van Balen und Peter Paul Rubens zusammen. Allem Anschein nach ging die Idee zu diesem neuen ikonographischen Typ auf Kardinal Federico Borromeo, den Erzbischof von Mailand, zurück, der bei der neuen Konzeption in S. Maria in Vallicella mit beteiligt war. Rubens hatte seine erste Fassung (Abb. 7) mit nach Antwerpen genommen und über dem Grab seiner Mutter in der St. Michaelskirche aufgestellt. Gegen Ende 1607 muß Federico Borromeo an Jan Brueghel, den er seit der Tätigkeit in Mailand 1596 kannte, Anweisungen geliefert haben, wahrscheinlich für die „Madonna in einer Blumengirlande“, die sich heute in der Ambrosiana in Mailand befindet und gleichzeitig wie das große „Bukett in der Glasvase“ bestellt wurde.⁴² Die Halbfigur der Madonna mit Kind in einer Landschaft wurde von Hendrik van Balen auf eine ovale silberne Platte gemalt und diese in die Kupferplatte eingesetzt und von einem schmalen silbernen Rahmen umgeben. Brueghels ovale Blumengirlande funktioniert wie ein zweiter Rahmen. Von Bedeutung ist, daß dieses kleine Bild für die Bildersammlung des Kardinals, die *quadreria*, bestimmt war, die 1618 zur Pinacoteca Ambrosiana wurde. Dies zeigt vielleicht das Problem auf, für das hier eine Lösung vorgelegt wurde: Wie läßt sich ein Bild, das formal



Abb. 8: Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä., *Madonna im Blumenkranz*, um 1620; München, Alte Pinakothek

die Montage des Bildtabernakels wiederholt, in einen Sammlungskontext einbringen? Die Anweisung von Borromeo zielte darauf, diesen Kontext durch die Montage des Madonnenbildes in ein Bild bereits darzustellen.⁴³ Mit Rubens wiederholte Jan Brueghel d. Ä. wahrscheinlich 1617 für Kardinal Borromeo eine „Madonna in einer Blumengirlande“, und um 1620 entstand die große Version in München (Abb. 8). Die späteren Versionen unterscheiden sich von der ersten dadurch, daß die Einsetzung der Madonnenbilder in die Girlande fingiert ist.

In den Darstellungen der Bildergalerien, Kabinette und Kunstkammern tauchte die Madonna in der Blumengirlande sofort auf. Rubens und Jan Brueghel d. Ä. stellten in der „Allegorie des Sehnsinns“ von 1617 im Prado einen vielfach vergrößerten Abkömmling der Fassung im Louvre in den Vordergrund. Auf den Rahmen hat sich der Papagei der Madonna und der *imitatio* niedergelassen. Hinter diesem Bild steht ein weiteres, von dem das sichtbare obere Drittel teilweise von einem Vorhang verdeckt ist. Darauf sind ein senkrechter Lichtstrahl aus dem Himmel und schwebende Engel zu erkennen, woraus sich auf eine Verkündigung an die Hirten schließen läßt. Sie ist auf das davorstehende Madonnenbild bezogen, denn ein großer Engel mit einem Schriftband scheint unmittelbar über der oberen Rahmenleiste des Madonnenbildes aus der Bildfläche nach vorn zu kommen. Die Allegorie des Gesichts oder des

Sehsinns formuliert das Problem des Sehens mehrfach mit Bildern im Bild und mit verschiedenen Realitätsstufen. Zugleich stellt sie das Problem der Integration der „Madonna in der Blumengirlande“, die von einem Bild als religiöses Werk ausgezeichnet und kommentiert wird, in den Kontext einer Sammlung. Das Madonnenbild, das mit profanen Werken oder dem Flügelaltar aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts auf dem Boden steht, hat seinen Platz in der Sammlung noch nicht gefunden.⁴⁴ In Frans Franckens II. „Kabinett eines Kunstliebhabers mit eselsköpfigen Ikonoklasten“ von 1619 (Abb. 9) ist das Madonnenbild in die Sammlung integriert, an die Wand gehängt inmitten von Landschaften. Francken demonstriert mit diesem Kunstkabinett, daß das, was die eselhaften Ikonoklasten zu zerschlagen trachten, unter den Begriff der Kostbarkeiten aus dem Reich der Natur und der Kunst fällt, die der Wertschätzung und des Bewahrens würdig sind.

Der Kunsthandel und die Kabinette der Kunstliebhaber machten die Unterscheidung zwischen sakralen und profanen Bildern zunichte, auf der die katholische Verteidigung des Bilderkults beruhte. Diese Scheidung konnten die Kunsthändler und die Sammler durch ihre Ausrichtung auf die Kunst und die Kunstwerke berühmter Künstler erfolgreich unterlaufen. Sie setzten sowohl die Trennung zwischen dem dargestellten Thema und den künstlerischen Qualitäten durch wie auch die Anerkennung von Kunstwerken unterschiedlicher Herkunft. Willem van Haecht propagierte in seinem um 1630 geschaffenen „Atelier des Apelles“ das universale Nachwirken des berühmtesten Künstlers der Antike. Er plazierte Apelles, der im Beisein von Alexander dem Großen dessen Geliebte Kampaspe malt, anachronistisch inmitten einer imaginierten idealen Bildergalerie. Van Haecht konfrontierte damit das entstehende Werk mit der Sammlung aus zahlreichen italienischen, niederländischen, flämischen und deutschen Bildern aus dem 16. und dem 17. Jahrhundert.



Abb. 9: Frans Francken II, *Kabinett eines Kunstliebhabers mit eselsköpfigen Ikonoklasten*, 1619; Antwerpen, Musée Royal des Beaux-Arts

An den Wänden sind die Werke der zahlreichen Nachfolger des Apelles ausgebreitet. Bemerkenswert ist, daß van Haecht in der Berufung auf Apelles die nordischen Werke als gleichwertig mit den italienischen darstellte und damit die Strategie von Carel van Mander einhielt, der 1604 als nordischer Vasari erstmals die Gleichwertigkeit der niederländischen und deutschen Malerei mit der italienischen propagiert hatte. Noch vor den rudolfinischen Künstlern war Hans Holbein der erste „Kronzeuge“, von dem van Mander behauptete, er sei nicht in Italien gewesen.⁴⁵ Diese Behauptung diente van Mander für die Absetzung des Nordens gegenüber Italien, denn damit konnte er Italien auf die Frage nach der Herkunft der *schönen Malweise* des hochberühmten Malers aus dem felsigen wüsten Schweizerland ausscheiden. Dies entspricht der Hauptintention van Manders, in Konkurrenz zu Vasaris „Vite“ den unabhängigen Rang der nordischen und besonders der flämischen Malerei gegenüber der italienischen zu erweisen. Von den rudolfinischen Hofkünstlern Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen und Georg Hoefnagel behauptete van Mander, sie hätten während ihres Aufenthalts in Italien nichts von den dor-

tigen Künstlern gelernt, seien aber von italienischen Mäzenen ebenso geschätzt worden wie die einheimischen Konkurrenten.⁴⁶ Zu Holbein führte van Mander eine von Hendrick Goltzius überlieferte Äußerung des Federico Zuccaro an, nach der die Triumphzüge des Reichtums und der Armut im Londoner Stahlhof höher stünden als die Werke Raffaels.⁴⁷ Darin fand van Mander sein triumphales Argument: Nach dem Urteil eines italienischen Malers hatte Holbein den besten Künstler Italiens übertroffen, obwohl er nie in Italien war.

Die Strategie van Manders schien in den Galerien und Kabinetten nördlich der Alpen aufzugehen, wo die holländische und flämische Malerei der italienischen starke Konkurrenz machte. Rubens betrieb mit seiner Werkstatt und der kontrollierten Reproduktion von Antwerpen aus eine europäische Verbreitung seiner Werke. Dennoch blieb Rom in den ersten zwei Dritteln des 17. Jahrhunderts die Hauptstadt der Kunst. Die Künstler strömten dorthin, bildeten in Rom Kolonien nach den Herkunftsländern und versuchten, sich im römischen Kunstbetrieb zu behaupten oder die auswärtigen Kunden von Rom aus zu beliefern.⁴⁸ Gegen den Siegeszug der italienischen Malerei in

der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kamen jedoch die Erzeugnisse der nördlichen Schulen nicht an, wo immer sie hergestellt wurden. Im zweiten und dritten Jahrzehnt beherrschte die Manier Caravaggios weitgehend die europäische Produktion der Malerei.⁴⁹ Konkurrenz bei den Sammlern erwuchs dieser Strömung durch die mit römischen Arbeiten legitimierte bolognesische Schule der Carracci, des Guido Reni, des Domenichino und des Guercino.⁵⁰ Diese Ausstrahlung Roms im 17. Jahrhundert und die Prädominanz der italienischen Kunst bei den Sammlern, die erst durch die neue Aufgabe der fürstlichen Residenz um 1670 eingeschränkt wurde, sind durch zahlreiche

Untersuchungen weitgehend bekannt gemacht.⁵¹

Weniger offensichtlich und daher noch kaum untersucht ist der in Rom neu entwickelte höchst erfolgreiche Typus des religiösen Sammlerbildes. Noch bevor Federico Borromeo seine Ideen zur Madonna in einer Blumengirlande von Jan Brueghel d. Ä. in Antwerpen ausführen ließ, erneuerte Caravaggio als Protagonist das Historienbild in Halbfigur mit religiösem Sujet für die Kunstsammlung. Gestützt auf das aktuelle flämische Genrebild und das venezianische Andachtsbild des 15. Jahrhunderts, malte Caravaggio zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Rom für Sammler wie Ciriaco Mattei querformati-

ge Historien mit Halbfiguren wie „Christus in Emmaus“.⁵² Die Verwendung als Galeriebild erlaubte, Christus und seine Jünger als gewöhnliche Personen darzustellen und das heilige Thema als Tischszene aufzufassen. Die Halbfiguren ermöglichten ohne riesiges Format die Darstellung der Figuren in Lebensgröße mit der Konzentration auf die Physiognomien und Gesten. Caravaggios Vorschlag des religiös-profanen Sammlerbildes unter Einhaltung des in den Sammlungen bevorzugten Querformats fand sofortige vielfältige Nachahmung und Verbreitung durch Guercino, Valentin de Boulogne, Giovanni Serodine, Pietro da Cortona und andere.

Ich danke dem Prior von S. Maria della Vittoria, Padre Luca, für die freundliche Hilfsbereitschaft, den Freunden Prof. Dr. Georg Germann und Prof. Dr. Herwarth Röttgen für zahlreiche wichtige Hinweise; Myriam Chuard und Ueli Schenk für die Hilfe bei den Recherchen.

1. Rom, Archivio di Stato, Fondo Carmelitani Scalzi in S. Maria della Vittoria (Inv. 25/III, Nr. 14a), Busta 1 und 3. Die Legende ist dargestellt im „Inventario di tutti i beni“, das der Prior Fra Fortunato di S. Teresa 1727 erstellte; Gindely 1884, S. 137-152, vgl. auch den Beitrag von Olivier Chaline in diesem Katalog. Um 1730/40 malte Sebastiano Conca, wie Maximilian I. in der Schlacht am Weißen Berg sein Pferd an Pater Domenico abtrat: Massimiliano di Baviera dà il cavallo a p. Domenico, Rom, S. Maria della Vittoria, Sakristei; vgl. Matthiae 1965, S. 60f.; Ausst.kat Gaeta 1981, Nr. 212, S. 416 (nur Titelerwähnung); Ausst.kat München 1980, II, 1, S. 319-351, bes. Nrn. 520, 522, S. 341ff.

2. Belting 1990, S. 42-91.

3. Rossi 1652, S. 270f., S. 271: „Et in Roma poi fù con solenissima processione, vscita da S. Maria Maggiore, & accompagnata da tutte le Religioni, Clero, Prelati, e dal Sacro Collegio de' Cardinali, trasportata nella detta Chiesa, doue fù presente Gregorio XV. e si cantò il Te Deum laudamus. Furono in detta processione portati molti standardi, bandiere, & altri armi hauute nella predetta battaglia [...]“; vgl. Schudt 1930, Nrn. 186, 187, S. 237f.; Hibbard 1971, S. 140ff.

4. Gumpfenberg 1672, I, Nr. 352, S. 459f. Die erste Ausgabe von Gumpfenbergs (auch Gumpfenberg) Atlas erschien in Trient 1655, eine zweite in Ingolstadt 1657. Der Index der Ausgabe von 1672 widmet den Bildern, die sich gegen die Häretiker als wirksam erwiesen, vier volle Spalten, vgl. Gumpfenberg 1672, II, Index, Stichwort Häereses. In Bd. 1, Nr. 169, S. 284, berichtet Gumpfenberg von einem weiteren Bild in Böhmen, das von den Ketzern in einen Graben geworfen wurde und danach durch Blutungen seine Verletzung kundgegeben habe.

5. An den Titelwechsel erinnern allerdings auch Führer wie der von Filippo de' Rossi von 1652, der das entsprechende Kapitel überschreibt mit: „Di S. Paolo alla Fontana Felice, poi detta S. Maria della Vittoria“, vgl. Rossi 1652, S. 270; Hibbard 1971, S. 140ff.; Lavin 1980, I, S. 77f., 196-210.

6. Nach dem Inventar von 1727, S. 54, befanden sich die Portraits von Ferdinand II., Maximilian I. und Padre Domenico in der Sakristei. Die Schlachtenbilder dagegen hingen im Audienzsaal des Klosters (S. 79); Contardi/Romano, 1987, I, S. 156f. erwähnt allerdings keines der Bilder, die Padre Domenico mitgebracht hatte.

7. Die erste römische Gründung der Carmelitani Scalzi war S. Maria della Scala in Trastevere; Hibbard 1971, S. 140f.

8. Felini 1610, S. 97: „Qui a canto [di S. Susanna] si fabrica vna Chiesa de limosine sarà sotto al titolo di S. Paolo [...] in tal luogo vi staranno li Padri Riformati del Carmine che haueranno d'andare nelle parti dell'infideli ad attendere alla conversione de quelli“; vgl. Schudt 1930, Nr. 173, S. 97, vgl. auch die Nachdrucke von 1625 und 1650, Nrn. 176, 177, und die spanische Übersetzung in zwei Drucken von 1610 und 1619. Hibbard 1971, S. 140.

9. Die Daten der *Propaganda Fide* sind dokumentiert bei Antonazzi 1971, S. 306-334. Zu den Bauarbeiten von Borromini am Palast und der Kirche der *Congregatio de propaganda fide* vgl. Blunt 1979, S. 183-194.

10. Campeggi 1623.

11. Der Kanonisationsprozeß von Padre Domenico wurde um 1670 begonnen, um 1840 wiederaufgenommen, aber nie zu Ende geführt, vgl. Gindely 1884.

12. Armellini 1942, I, S. 332f.; Matthiae 1965.

13. Vgl. für die Quellen, die Beziehung Federico Cornaros zur hl. Theresa und seine Kontakte zu Gian Lorenzo Bernini, der zudem bis zum Tod Urbans VIII. 1644 Architekt des Palazzo di Propaganda Fide war, vgl. Lavin 1980, S. 77-84.

14. Zur Verbindung der Herzdurchbohrung mit dem Motto vgl. Lavin 1980, mit dem Hinweis auf die Lebensbeschreibung der Heiligen durch den unbeschuhten Karmeliter Alessio Maria della Passione, die 1647 in Rom erschien; Theresa von Avila 1827, Kapitel 29, S. 280-289.

15. Lavin 1980, I, S. 75-140, 196-210; Preimesberger 1986, S. 190-219, besonders für den Conetto, für die bildlich-literäre Aussage der Kapelle und die Unterscheidung der Rezeptionsgruppen nach der bedingten Hermetik.

16. Vgl. Stoichita 1995.

17. Bacci 1818.

18. Vgl. Burke 1988, S. 54-66.

19. Gindely 1884.

20. Das Deckenbild von Giovan Domenico Cerrini (1609-1681) entstand wahrscheinlich zwischen 1671 und 1675. Die kurzen Hinweise auf das Bild in Kunstführern sehen schamvoll vom Triumph über die Ketzler ab, indem sie es als Engelssturz bezeichnen, der tatsächlich ein ikonographisches Schema abgibt, nicht aber die Personen bestimmt; Matthiae 1965. Die erste Beschriftung „in nomini meo ascribatur victoria. reg. ii.c.xii“ erinnert an das Danklied Davids nach der Vernichtung seiner Feinde (2. Buch Samuel, 22).

21. Jedin 1935, S. 143-188, 404-429; Hecht 1997.

22. Paleotti 1528, S. 117-509, bes. libro primo, cap. XVI, S. 197-201: „Als heilig gelten jene Bilder, die Gott in Auftrag gab, dann die Körperabdrücke von Christus und Heiligen, ferner diejenigen, die von Lukas oder anderen Heiligen gemalt wurden, und die auf nicht natürliche Weise entstanden. Weiter gehören zu den heiligen Bildern jene, an denen Gott Zeichen und Wunder gesetzt hat, ferner die traditionell als heilig gehaltenen, die gesegneten und schließlich diejenigen, die irgendeine religiöse Sache darstellen.“ Mühlens 1990, S. 23-60.

23. Paleotti 1528, libro primo, cap. 31, 32, S. 251-258, S. 257: „Nello adorare dunque le sacre immagini di Cristo, della Vergine e de' santi, adoriamo Cristo, la Vergine et i sant rappresentati nelle imagini;

- e quando ci inginocchiamo davanti le loro imagini, è quanto ci inginocchiassimo davanti essi [...].“ Vgl. auch libro secondo, cap. 8: Delle pittura superstitiose, S. 282–285.
24. Vgl. die vorangehende Errichtung eines Hochaltars in S. Maria in Araecoli für die „Madonna Advocata“: Kummer 1987, S. 100–109.
25. Gumpfenberg 1672, Nr. 360, S. 467f.: „Imago B. V. Miraculosa Trans Tiberim“; Friedel 1978, S. 79–123; Ausst.kat Rom 1993, S. 242–245.
26. Bertelli 1961; Belting 1990, S. 143–148.
27. Baglione 1642, S. 94f. und S. 330: „Auuene in tanto, che fu creato Pontefice Paolo v. e volendo fabricare vna sontuosa Cappella in s. Maria Maggiore, si risolse di volerui fare vn bellissimo, e ricco Altare di gioie, e pietre pretiose, come egli fece. Mandò a chiamar Pompeo Targone in Fiandra, & in gratia di quel Re, che gli diede licenza, egli se ne venne in Roma [...] Pur’ egli facesse a suo modo, & a spesa veruna non guardasse, perche desideraua di honorare, & adornare quella santissima Imagine della Beatissima Vergine dal Vangelista s. Luca dipinta, e che in sua gratia più bello, che fusse possibile, lo facesse“; vgl. Gumpfenberg 1672, I, Nr. 2, S. 8–12. Der hierarchisch gegliederte Atlas von Gumpfenberg verzeichnet die Lukaskrone von S. Maria Maggiore an zweiter Stelle nach dem Marienbild von S. Giovanni in Laterano. Schwager 1983, S. 239–312; Kummer 1987, S. 246f., 276f.; Wolf 1991/92, S. 283–336; Ostrow 1996.
28. Mâle 1932, Zitat S. 24; Wolf 1991/92.
29. Belting 1990, S. 541; Wolf 1991/92, S. 331f., wobei dessen Hinweis, die Prozessionen gegen Seuchen in Rom mit der *Salus Populi Romani* hätten erst wieder im 19. Jahrhundert eingesetzt, nicht näher datiert ist (nach 1870?), obwohl es sich um eine wichtige Rekonstruktion handelt.
30. Wolf 1991/92, S. 290, zu den Autoren des Programms, den Oratorianern Tommaso und Francesco Bozio und den Publikationen des Programmwerfs.
31. Mühlen 1990, bes. S. 31–38. S. Gregorio Magno enthält eine Kopie, das Original von Annibale Carracci ist verschollen. Vgl. Bättschmann 1997, Nr. 146, S. 203f.
32. Baronius 1601/08; Maio 1985, darin besonders die Beiträge von Ingo Herklotz (S. 21–74), Gennaro Toscano (S. 409–424) und Maryvelma Smith O’Neil (S. 145–171).
33. Ausst.kat Rom 1995.
34. Gumpfenberg 1672, I, Nr. 354, S. 461f.: „Imago B. V. Miraculosa in Vallicella“. Mühlen 1996, S. 245–272; Warnke 1968, S. 61–102.
35. Vlieghe 1973, S. 43–50.
36. Mühlen 1996, bes. S. 256f.
37. Müller Hofstede 1966, S. 1–78; Warnke 1968, bes. S. 88ff.; Mühlen 1996.
38. Mola 1663, fol. 157, S. 98, 21f.
39. Astolfi 1623; Gumpfenberg 1672. Zu den zahlreichen Ausgaben und Bearbeitungen des „Atlas Marianus“ vgl. Backer 1890/32, III, S. 1952–1955. Freedberg 1989, S. 112–128; zu ähnlichen Publikationen siehe Hecht 1997, S. 137–145.
40. Pözl 1984, S. 368–382. Vgl. im übrigen Ausst.kat München 1997.
41. Hoffmann 1923, Nr. 121, S. 276, Taf. 115; Wirth 1958; vgl. auch den Hauptaltar in der Pfarrkirche Mariahilf in Innsbruck, 1647–1649; zur Korrektur des Begriffs „Einsatzbild“ durch „Bildtafelnakel“ vgl. Warnke 1968. Ein paralleles, von Rom ausgehendes Phänomen ist die nach der zufälligen Entdeckung der Priscilla-Katakomben 1578 erfolgte Translation und Einkleidung von Skeletten, die als Überreste von frühchristlichen Märtyrern deklariert wurden und die den geschwundenen Reliquienbestand aufstockten; vgl. Achermann 1981, S. 101f.; Legner 1989.
42. Freedberg 1981, S. 115–150. Für Brueghels Brief an Federico Borromeo vgl. Crivelli 1868, S. 92.
43. Stoichita 1993, bes. S. 90–102; Freedberg 1981.
44. Stoichita 1993, bes. S. 96–102.
45. Mander 1604; Mander 1618, fol. 142b; Mander 1935; Sandrart 1675/79, Teil 2, Buch 3, S. 249; Mander 1991, S. 113. Nach van Mander kopierte Federico Zuccaro bei seinem Aufenthalt in London (1575) die beiden Triumphzüge Holbeins.
46. Zur kunsthistoriographischen Strategie von Manders vgl. Müller 1993.
47. Mander 1991, S. 113; Bättschmann/Griener 1997, S. 146ff.
48. Thuillier 1987, S. 321–336. Ausst.kat Brüssel/Rom 1995.
49. Nicolson 1979; Ausst.kat New York/Neapel 1985; Klessmann 1987; Ausst.kat Paris/Mailand 1988/89.
50. Ausst.kat Frankfurt/Bologna 1988; Ausst.kat Frankfurt 1991/92; vgl. besonders die Einrichtung der Galerie von Phéliepeaux de la Vrillière in Paris, in: Ausst.kat Paris/Mailand 1988/89.
51. Vgl. z.B. die Sammlungen von Karl I. von England und seines Favoriten Georges Villiers, Herzog von Buckingham: Millar 1958/1960, S. 1–243; McGregor 1989, bes. den Beitrag von Francis Haskell, S. 203–231; Davies 1906, S. 376–382; Garas 1987, S. 111–121; McEvansoneya 1996, S. 1–14; McEvansoneya 1996a, S. 133–154; Ausst.kat Rom 1994/95; dagegen war die Sammlung Maximilians I. konzentriert auf die deutsche und niederländische Malerei des frühen 16. Jahrhunderts unter gelegentlichen Einschlüssen von Zeitgenossen wie Rubens: Quellen und Studien 1980, bes. die Beiträge von Brigitte Volk-Knüttel (S. 83–128), Peter Diemer (S. 129–174) und Monika Bachtler, Peter Diemer, Johannes Erichsen (S. 191–252). Ausst.kat München 1980, S. 269–375, bes. den Beitrag von Gisela Goldberg (S. 318–322).
52. Ausst.kat Rom 1995/96, Nr. 1, S. 118f.