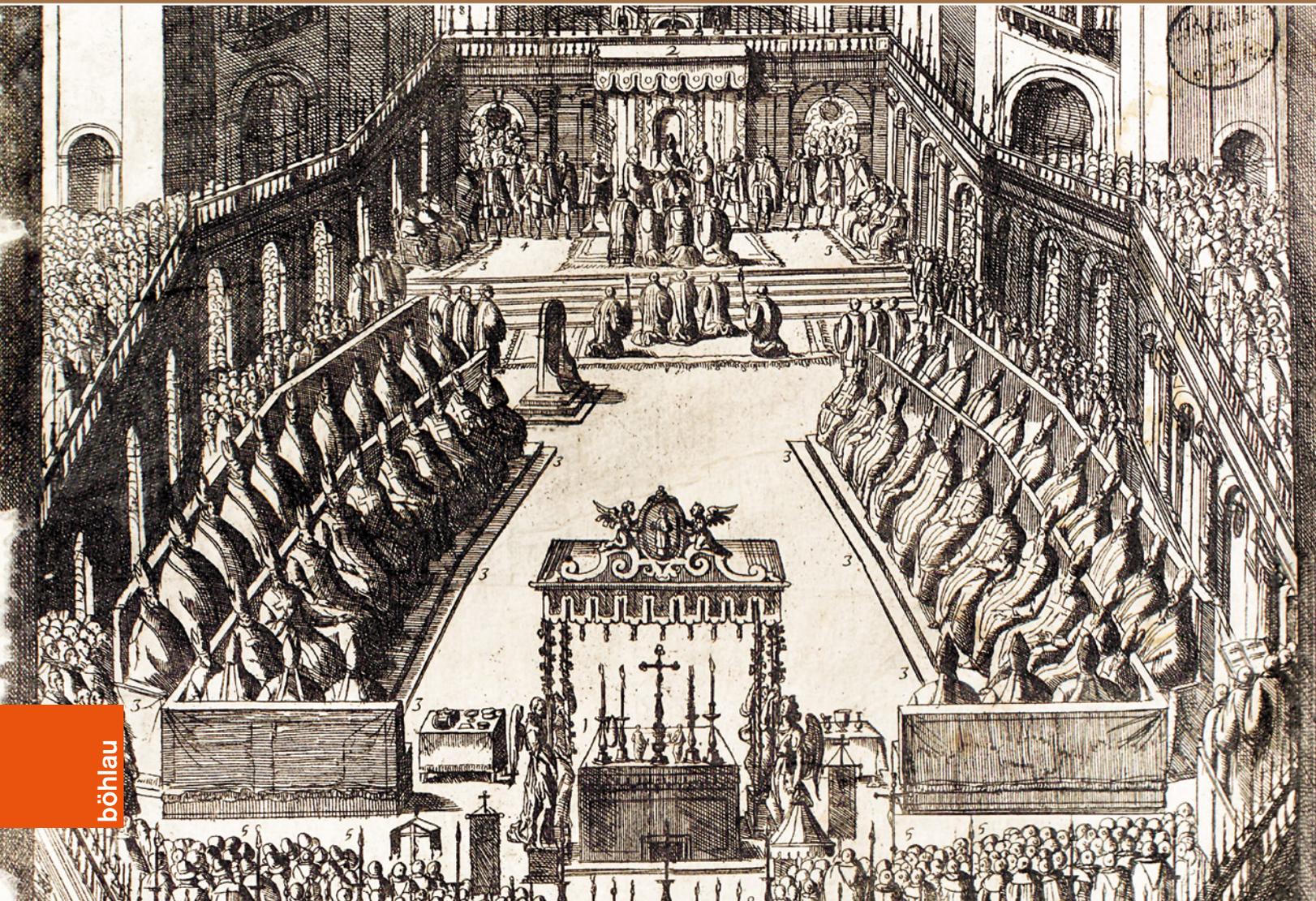


Matthias Bodenstein

Kunst und Zeremoniell in Rom während des Pontifikates von Paul V. (1605–1621)

Die Festapparate der Heiligsprechungen
Francesca Romanas und Carlo Borromeos in
St. Peter und die Sala Regia im Quirinalspalast





HERMATHENA

Wiener Studien zur Kunstgeschichte,
herausgegeben von Sebastian Schütze

Band 5

Matthias Bodenstein.

Kunst und Zeremoniell in Rom während des Pontifikates von Paul V. (1605–1621)

Matthias Bodenstein

Kunst und Zeremoniell in Rom während des Pontifikates von Paul V. (1605 – 1621)

Die Festapparate der Heiligsprechungen Francesca Romanas und
Carlo Borromeos in St. Peter und die Sala Regia im Quirinalspalast

BÖHLAU

Veröffentlichung mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
PUB 929-G

Open Access: Wo nicht anders festgehalten ist diese Publikation lizenziert unter der
Creative-Common-Lizenz Namensnennung 4.0



Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen

<https://doi.org/10.7767/9783205216643>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2023 Böhlau, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schönigh,
Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress und Wageningen Academic.

Umschlagabbildung: © Biblioteca Angelica, Roma, su concessione del Ministero della Cultura.

Korrekturat: Dore Wilken, Freiburg
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Hubert & Co, Göttingen
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-21663-6 (Print)

ISBN 978-3-205-21664-3 (OpenAccess)

INHALT

Vorwort	7
1. Einleitung	9
1.1 Forschungsgegenstand, methodischer Zugang und Literaturlage	9
1.2 Die Quellen	13
1.3 Die Zeremonie als Akt symbolischer Kommunikation mit besonderer Wirkmacht	16
2. Die Zeremonie der Kanonisation	21
3. Kanonisationen von Sixtus V. zu Clemens VIII.	25
3.1 Die Kanonisationen Diego de Alcalà und Hyazinths von Polen	25
3.2 Die Kanonisation des Raimondo di Peñafort	34
4. Die Kanonisation Francesca Romanas	45
4.1 Die Peterskirche, die involvierten Parteien	46
4.2 Der Festapparat	51
4.2.1 Der Schmuck der Portale	51
4.2.2 Die Segmentierung des Inneren der Peterskirche	52
4.2.3 Die innere Organisation und Ausstattung des <i>palco/suggestum</i>	54
4.2.4 Der Baldachin über dem Hochaltar	55
4.2.4.1 Funktion und Bedeutungsebenen des Baldachins	59
4.2.5 Die Ausstattung der Peterskirche	66
4.3 Vermittelte Inhalte und Kommunikationsstrategie	68
5. Die Kanonisation Carlo Borromeos	71
5.1 Der Festapparat	72
5.1.1 Das Äußere der Peterskirche	72
5.1.2 Das Innere der Peterskirche, das <i>teatro</i> und das Arrangement auf dem <i>palco/suggestum</i>	74
5.1.3 Die Medaillons des <i>teatro</i>	80
5.1.3.1 Das propagierte Bild des Heiligen	82
5.1.3.2 Die Bildstrategie	85
5.1.3.3 Die Rezipienten	89
5.2 Vermittelte Inhalte und Wirkintentionen	91
6. Die Kanonisationen und das Hochaltarziborium (der »baldacchino«) Berninis	93
7. Die Sala Regia im Quirinalspalast	103
7.1 Der Quirinalspalast, funktionaler Amtssitz der Päpste	103

7.2	Die Funktion der Sala Regia des Quirinalspalastes, die Adressaten der Fresken	110
7.3	Die Verortung im System der päpstlichen Residenzen	116
7.3.1	Der Entwurfsprozess der Fresken	117
7.3.2	Der Palazzo di San Marco: Vorgänger der Residenz auf dem Monte Cavallo	126
7.3.3	Kassettendecke und <i>fregio dipinto</i> : Bezugspunkte und postulierter Rang	128
7.4	Die Fresken der Sala Regia des Quirinalspalastes	136
7.4.1	Die Botschafter in den Logen	147
7.4.1.1	Ein Monument des Borghese-Pontifikates	147
7.4.1.2	Der päpstliche Oberhirte: »Ridutto il mondo tutto in un solo ovile, & obediante ad un solo Pastore«	159
7.4.1.3	Die Illusion im Dienst der Vermittlung der Inhalte	169
7.4.1.4	Die Botschafter und das Zeremoniell	170
7.4.2	Die Moses-Bilder und die Tugendallegorien	174
7.4.2.1	Moses als <i>typus papae</i>	174
7.4.2.2	Facetten päpstlicher Herrschaft	177
7.4.2.3	Moses: Modell für den Papstkönig	189
7.4.3	Die Tugendfiguren: Voraussetzungen und Resultate päpstlicher Herrschaft	193
7.4.4	Die Kartuschen mit den baulichen Unternehmungen (<i>fabbriche</i>) Pauls V.	197
8.	Zusammenfassung	209
9.	Anmerkungen	213
10.	Anhang	269
10.1	Quellen- und Literaturverzeichnis	269
10.1.1	Quellen	269
10.1.2	Literatur	269
10.2	Abkürzungsverzeichnis	290
10.3	Abbildungsverzeichnis	291
10.4	Namensregister	291

VORWORT

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um die etwas überarbeitete Version meiner Dissertation *Kunst und Zeremoniell in Rom während des Pontifikates von Paul V. (1605–1621)*, die 2017 von der Universität Wien angenommen wurde. Sein Zustandekommen verdankt es nicht zuletzt der mannigfaltigen Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen. Einzelnen, deren Beitrag besonders signifikant ausgefallen ist, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Der Doktorvater meiner Dissertation, Sebastian Schütze, hat die Arbeit in den verschiedenen Phasen ihrer Realisation stets engagiert und umsichtig begleitet, seine tatkräftige Unterstützung und fachliche Kompetenz waren von größtem Wert. Nicht zuletzt seiner Fürsprache war es zu verdanken, dass sich mir Türen geöffnet und wertvolle Kontakte erschlossen haben.

Die Österreichische Akademie der Wissenschaften gewährte mir ein Stipendium (Rom-Stipendium), womit der unverzichtbare Forschungsaufenthalt in der Ewigen Stadt Gestalt annehmen konnte. Ganz wesentlich war auch das Personal am Österreichischen Historischen Institut dafür verantwortlich, dass sich dieser sehr produktiv gestaltet hat. Richard Bösel, Ulrike Outschar und Peter Schmidtbauer haben mir unkompliziert wertvolle Unterstützung in einem außergewöhnlichen Ausmaß gewährt. Das Vertrauen in meine Person seitens der Österreichischen Akademie der Wissenschaften schlug sich auch in der Verleihung des Bader-Preises für mein Dissertationsprojekt nieder. Ohne die großzügige finanzielle Zuwendung des Stifters des Preises, Alfred Bader (†), hätte die vorliegende Arbeit nicht Gestalt annehmen können.

An in Rom ansässigen Institutionen seien neben dem Österreichischen Historischen Institut die Bibliotheca

Hertziana und das Deutsche Historische Institut genannt, welche mir freundlicherweise die Benutzung ihrer Räumlichkeiten und wertvollen Bestände gestatteten.

Die Drucklegung wurde durch ein Stipendium des österreichischen Wissenschaftsfonds FWF ermöglicht. Die engagierten MitarbeiterInnen des Böhlau Verlags haben die Publikation von Beginn an mit Sorgfalt begleitet und zeichnen nicht zuletzt ganz wesentlich für ihr ansprechendes Erscheinungsbild verantwortlich.

Zahlreiche KollegInnen, Freundinnen und Freunde haben mit wichtigen Anregungen und Hilfestellungen das Zustandekommen von vorliegendem Buch begleitet. Sie seien hier zumindest kurz namentlich genannt: Stefan Albl, Francesco Colalucci, Sybille Ebert-Schifferer, Anna Frasca-Rath, Silvano Giordano, Leonhard Haid, Kristina Herrmann-Fiore, Stefan Hochrainer-Stigler, Berthold Hub, Alexander Koller, Paul Mahringer, Chiara Maragoni, Golo Maurer, Gernot Mayer, Cigdem Özel, Eric Peters, Giovanni Pizzorusso, Volker Reinhardt, Barbara Riedl, Chiara Rocciolo, Christian Schneider, Silvia Tammaro, Maria Antonietta Visceglia und Andreas Winkel.

Meine Eltern, Dietrich und Dorothee, haben meine Forschungsarbeit entschieden und vorbehaltlos gefördert, ihren Fortgang interessiert mitverfolgt und mir in anregenden Gesprächen über theologische Fragen Impulse gegeben. Zum wiederholten Mal haben sie ihre wohlwollende Unterstützung für meine kleinen und großen Projekte unter Beweis gestellt.

Gewichtig nimmt sich auch der Beitrag meiner Brüder Michael und Martin aus, dieser reicht weit über fruchtbare Diskussionen, die das Thema mittel- oder unmittelbar berührten, hinaus. Einmal mehr hat

Michael mit engelsgleicher Geduld mir bei sämtlichen Computer-bezogenen Problemen geholfen, den Text Korrektur gelesen und bei der Übersetzung lateinischer Texte mitgewirkt.

Die Höhen und Tiefen meines Forschungsprojektes hat meine Lebensgefährtin Sabrina aus nächster Nähe

mitverfolgt. Ohne ihr Verständnis, ihre Geduld und moralische Unterstützung hätte vorliegendes Buch nicht realisiert werden können. Ihr und unseren beiden zauberhaften Kindern, Marlo und Rosa, ist dieses Buch gewidmet.

1. EINLEITUNG

1.1 FORSCHUNGSGEGENSTAND, METHODISCHER ZUGANG UND LITERATURLAGE

Im Zentrum vorliegender Arbeit steht die Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und päpstlichem Zeremoniell in der Frühen Neuzeit, der exemplarisch anhand ausgesuchter Werkkomplexe des Pontifikats Pauls V. (1605–1621) nachgegangen wird. Gegenstand der Abhandlung bilden die aufwendigen Festapparate, welche anlässlich der Kanonisationen Francesca Romanas (1608) und Carlo Borromeos (1610) in Neu-St. Peter errichtet wurden, und die 1617 vollendete Sala Regia (heute: Sala dei Corazzieri) des Quirinalspalastes. Damit gilt das Interesse einerseits aufwendigen ephemeren Ausstattungen, die ihre *Raison d'Être* einem konkreten Anlass verdankten (der jeweiligen Zeremonie der Heiligsprechung), andererseits dem repräsentativsten Saal der päpstlichen Residenz auf dem Monte Cavallo. Der Zugang zu den untersuchten Werkkomplexen ist funktionsgeschichtlicher Natur, mittels einer integrierten Analyse, welche die verfügbaren Text- und Bildquellen in größtmöglicher Geschlossenheit einbezieht, werden diese konsequent in dem Kontext verortet, für den sie geschaffen wurden. Damit ist weniger eine klar umrissene Methode bezeichnet als ein Spektrum von Möglichkeiten,¹ welches es gestattet, bestimmende Charakteristika der Untersuchungsgegenstände aus ihrer jeweiligen Aufgabenstellung heraus zu erklären. Dargelegt werden vor allem die für das Zeremoniell konstitutive, strukturierende Funktion von Werken bildender Kunst und die vielfältigen Botschaften, welche sie dessen Teilnehmern

vermittelten. Der kontextuelle Ansatz erweist sich als unabdingbar, ist der umfangreiche Zeichenapparat, der den Ort einer bestimmten Zeremonie (oder eines sich mit einiger Regelmäßigkeit wiederholenden zeremoniellen Geschehens) auszeichnete, natürlich nicht unabhängig von den dort vollzogenen symbolischen Handlungsmustern zu denken, welchen er seine Existenzberechtigung verdankte und mit denen er sich durch vielfältige Verweisbeziehungen verbunden zeigte. Symbole unterschiedlichster Art schlossen sich dergestalt zu einem komplexen Symboluniversum zusammen.² Die Auslegung bietet freilich nicht unerhebliche Schwierigkeiten. Das hermeneutische Grundproblem der Distanz des Historikers gegenüber dem Bedeutungssystem, welches er zu dechiffrieren sucht, tritt mit aller Deutlichkeit hervor.³ Die zunächst als grundsätzlich wahrgenommene Fremdheit kann über zeitgenössische Dokumente, die ein Stück weit Aufschluss über Wahrnehmungsmuster, Ordnungskategorien und Zuschreibungen der historischen Akteure geben, gemindert, aber freilich nicht restlos abgebaut werden. Die Quellen selbst bedürfen ihrerseits der kritischen Lektüre, ein naiver erkenntnistheoretischer Positivismus, welcher in Beschreibungen, Darstellungen etc. einzelner Zeremonien lediglich einen neutralen Reflex erblicken will, geht ins Leere, aufzufassen sind sie ganz wesentlich auch als Symbolisierungen zweiter Ordnung, als eigenständige Bestandteile eines vergangenen Kommunikationsgeschehens.⁴ Dieser Problematik trägt die vorliegende Arbeit in dem Versuch, ihre Untersuchungsgegenstände im Kontext des kulturellen Systems, das sie hervorbrachte, zu situieren, Rechnung.

Für eine eingehende Untersuchung der in Neu-St. Peter anlässlich der von Paul V. begangenen Kanonisationen installierten Festapparate erweist sich zunächst ihre detaillierte Rekonstruktion als unabdingbar. Erst wenn die durch sie bewerkstelligte Organisation des Raumes und ihre wesentlichen Bestandteile auch in ihrer jeweiligen Positionierung hinreichend bekannt sind, können die vielfältigen Botschaften, welche die pompösen Strukturen (im Zusammenspiel mit der Zeremonie selbst) zu vermitteln trachteten, näher gefasst werden. Die prachtvollen Apparate zielten nicht zuletzt darauf ab, die singuläre päpstliche Autorität herauszustellen, welche ein, wenn nicht das entscheidende Thema der Heiligsprechungen bildete. Das Freskenprogramm der Sala Regia des Quirinalspalastes bleibt hingegen ohne eine konsequente Verortung des Saales und des ihn beherbergenden Gebäudes im System der päpstlichen Residenzen unverständlich. Abgeklärt werden muss, welche Ambitionen der Realisation des Raumes zugrunde lagen, welche Funktionen er überhaupt auszufüllen vermochte. Der Umstand, dass der Saal seinem Prototyp im Vatikan den Rang hinsichtlich seiner primären Aufgabe (Schauplatz von päpstlichen Audienzen für die Botschafter der gekrönten christlichen Häupter) nicht ablaufen konnte, erweist sich für ein Verständnis der Ikonografie der Malereien als essentiell. In der Sala Regia des Palastes beim Petersdom gilt die Selbstdarstellung des Papsttums der Institution, propagiert wird die Suprematie der römischen Bischöfe, die Vorrangstellung der geistlichen vor der weltlichen Macht. Der malerische Dekor des entsprechenden Raumes des Gebäudes auf dem Monte Cavallo proklamiert gleichfalls einen umfassenden päpstlichen Machtanspruch, konnte aber auch ein Stück weit den Charakter eines gemalten Panegyrikus zu Ehren des Auftraggebers annehmen, wobei diesem Unterfangen klare Grenzen gesetzt waren, handelte es sich doch – wie kurz angesprochen – um das repräsentativste Ambiente eines regelrechten päpstlichen Amtssitzes.

Die Forschungs- und Themenfelder, die für vorliegende Untersuchung Relevanz beanspruchen können, sind mannigfaltig. Vielfach miteinander verzahnt bzw. sich in unterschiedlichen Graden überlappend, fallen darunter u. a. Zeremoniell, Festkultur, Höfe und Residenzen der Frühen Neuzeit. Im Folgenden können nur einzelne richtungsweisende Beiträge aus der überreichen

Literatur schlaglichtartig herausgehoben werden. Das Gewicht liegt vor allem auf den Resultaten der Romforschung, die das Thema vorliegender Arbeit ganz unmittelbar berühren.⁵ Der Zeremonie als Akt symbolischer Kommunikation ist an späterer Stelle ein eigener Abschnitt gewidmet.

Für das weite Feld der ephemeren Kunstproduktion im Rahmen der Festkultur darf die Pionierarbeit Aby Warburgs *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I Disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de' Cavalieri* (1895) grundlegendes Interesse beanspruchen.⁶ Über die eingehende Konsultation der als gleichrangig aufgefassten visuellen wie schriftlichen Quellen gelang dem großen Gelehrten die überzeugende Einordnung der anlässlich der Hochzeit Ferdinands de' Medici mit Christine von Lothringen begangenen Feierlichkeiten in der Gesamtkultur ihrer Zeit. Mit der »methodischen Grenzerweiterung« (Warburg) der Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft hat Warburg über enge Fachgrenzen hinaus entscheidende Impulse setzen können. Die damit einhergehende Ausweitung eines vormals vergleichsweise limitierten Forschungsfeldes betraf eben auch die ephemere Kunst, Warburgs Beitrag auf diesem Gebiet darf als richtungsweisend gelten.

Wissenschaftlich beschäftigte sich erstmals Émile Mâle eingehend mit dem Zusammenhang von Kanonisationen und Kunst. In seinem Werk *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie-France-Espagne-Flandres* (1932) kommt Mâle auch auf die nach langer Unterbrechung 1588 wiederaufgenommene Praxis der Heiligsprechungen zu sprechen, die er als dezidierte Antwort der katholischen Kirche auf die Herausforderung der Reformation wertet.⁷ Betont wird die große Bedeutung der Kanonisationen für die Kunstproduktion, ihre entscheidende Rolle bei der definitiven Prägung der Ikonografie eines/einer neuen Heiligen, die mit Hilfe zahlreicher Stiche Verbreitung fand.

In seinem Aufsatz *Kunstproduktion aus Anlass von Heilig- und Seligsprechungen – Rom 1767 und 1769* (1976) zeichnet Jörg Garms das langwierige Verfahren nach, das letztendlich in der Erhebung eines Dieners/einer Dienerin Gottes zur Ehre der Altäre mündete.⁸ Bedeutsam ist die konsequente Unterscheidung zwischen Selig- und Heiligsprechungen und die Betonung ihrer jeweili-

gen Rolle als Stimulus für die beide Prozesse begleitende Kunstproduktion, die Garms in ihrer Gesamtheit in den Blick nimmt, wobei typologische Unterschiede geltend gemacht werden. In Hinblick auf die Ausstattung St. Peters anlässlich des finalen Festaktes spricht Garms vom »Vorrang purer Prachtentfaltung«⁹.

Mit *L'Effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600* (1977/178) legten Fagiolo dell'Arco und Carandini ein grundlegendes Corpus-Werk vor, welches die unterschiedlichen Festivitäten, darunter natürlich auch die Heiligsprechungen, und die begleitende Kunstproduktion im Rom des 17. Jahrhunderts in den Blick nimmt.¹⁰ Zwei Dekaden später besorgte Fagiolo dell'Arco mit *La festa barocca (Corpus delle feste a Roma I)* (1997) eine aktualisierte und erweiterte Ausgabe des gewichtigen Beitrages, auf die wir im Rahmen vorliegender Arbeit rekurrieren.¹¹ Ebendort findet sich auch ein Vorschlag zur Methodik, dessen kulturwissenschaftlicher Impetus unverkennbar ist: »Studiare la festa significa ritrovare il valore dei 'giorni di ricordo' ma anche la continua speranza di 'nuovi calendari'. Ovvero, la festa come apparato di tutta la cultura d'un tempo ma anche come piccola e ricorrente rivoluzione illusoria.«¹²

Im gleichen Jahr erschien der opulente Katalog *La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870* (1997), der das Phänomen des Festes in großer Breite analysiert, wobei auch hier dessen mannigfaltige Dimensionen Berücksichtigung finden.¹³ Wenig später erschien mit *Diventare Santo* (1998) der Begleitband zur exklusiv den Heiligsprechungen gewidmeten Ausstellung im Vatikan.¹⁴

Die für Kanonisationen geschaffenen Festapparate des Barockzeitalters bilden eine bzw. das entscheidende Thema der wichtigen Aufsätze *Le rituel romain de canonisation et ses représentations à l'époque moderne* (2004) und *Theaters for the Canonization of Saints* (2005) von Martine Boiteux und Alessandra Anselmi.¹⁵ Mit dem Buch *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento* (2011) hat Vittorio Casale ein Werk vorgelegt, das als Summe seiner sich über mehrere Dekaden erstreckenden Beschäftigung mit dem Thema auftritt.¹⁶ Besagte Titel zeichnen die Entwicklung der Festapparate für Heiligsprechungen mit Fokus auf dem 17. Jahrhundert nach und gehen dabei auch auf die unter Paul V. errichteten Strukturen ein. Die Arbeiten von Boiteux und

Casale, Letztere mit einem recht brauchbaren Überblick über den Forschungsstand,¹⁷ dürfen darüberhinausgehend insofern Interesse beanspruchen, als sie das Phänomen der Kanonisationen in einiger Breite abhandeln und dabei auch typologische Überlegungen nicht zu kurz kommen.

Wenngleich Kanonisationen für die fundierte Studie *Kunst, Klang, Musik. Die Festkultur der europäischen Mächte im barocken Rom* (2021) von Tobias C. Weißmann nur am Rande eine Rolle spielen, soll diese hier Erwähnung finden. Neben einer Fülle an Erkenntnissen zu den in ihrer Multimedialität gewürdigten Feierlichkeiten anlässlich dynastischer, politischer und militärischer Ereignisse in der kosmopolitischen Hauptstadt der Diplomatie Europas, trägt sie Grundlegendes zum Verständnis des Festkosmos Roms bei.¹⁸

Damit gehen wir zu jenen Fallstudien über, welche jeweils einer der von Paul V. begangenen Heiligsprechungen und ihrer Ausstattung gelten. Mit dem Aufsatz *Paolo V, il baldacchino sull'altare papale e la canonizzazione di S. Francesca Romana* (2005) ist Casale die richtige Verortung des 1606 über dem Hoch- bzw. Papstaltar der neuen Peterskirche errichteten Baldachins im Kontext der Kanonisation der Patronin Roms gelungen.¹⁹ Ein Versuch der Rekonstruktion und Deutung der besagten Zeremonie und des Festapparates verdankt sich der Abhandlung von Boiteux *La cerimonia di canonizzazione di santa Francesca Romana, teatro, riti, stendardi e immagini* (2013).²⁰ Für die Heiligsprechung Carlo Borromeos und dem anlassbezogen getroffenen Arrangement kann nach wie vor der über den eng gefassten thematischen Rahmen hinaus bedeutsame Artikel *Iconography and Liturgy at the Canonization of Carlo Borromeo* (1986) Niels K. Rasmussens als grundlegend gelten.²¹ Dem prächtigen Festapparat gilt auch ein Kapitel des Buches *San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom* (2011) von Katja Burzer, welches den Aufbau und die Etablierung des Bildes Borromeos als Heiliger nachzeichnet.²²

Bevor die für vorliegende Arbeit relevanten Titel zur Sala Regia des Quirinalspalastes angeführt werden, scheint ein kurzer Blick auf bestimmende Tendenzen der Forschung zum frühneuzeitlichen Hof geboten. Das vielschichtige Phänomen »Hof« behauptet seit längerem einen festen Platz in Studien verfassungs-, gesellschafts-

und kulturwissenschaftlicher Natur.²³ Von besonders nachhaltiger Wirkung erwies sich dabei die grundlegende Untersuchung von Norbert Elias *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* (erstmalig 1969).²⁴ Im deutschsprachigen Raum existiert mit der *Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* eine institutionalisierte Plattform für die wissenschaftliche Kommunikation, welche danach trachtet, die unterschiedlichen Ansätze und Anstrengungen zu bündeln.

Für die kulturwissenschaftlich geprägte Hofforschung erwiesen sich Begriffe wie »Repräsentation«, »Legitimation«, später auch »Kommunikation« als wichtige Orientierungspunkte. Das Fest konnte dabei eine herausragende Rolle als zentraler Ausdruck höfischer Kultur behaupten. Für die an der diskursiven Dimension des Hofes interessierte Forschung stand die Entschlüsselung von Symbol- und Zeichensystem seit jeher im Vordergrund. Damit fand sich das höfische Zeremoniell als komplexe Form symbolischer Kommunikation in den Fokus gestellt. Zwangsläufig musste dabei der architektonische Rahmen fürs Zeremoniell und seine mannigfaltige Ausstattung gesteigerte Aufmerksamkeit erfahren. Das ältere Interesse an der Residenz erlebte dergestalt eine regelrechte Renaissance. Herausgehoben sei an dieser Stelle der von Paravicini herausgegebene Tagungsband *Zeremoniell und Raum* (1997).²⁵ Die hier kurz gefasste Entwicklung kann im Rahmen des »spatial turn«, jener Wende der Geschichtswissenschaften, die den Raum als kulturelle Größe in seiner fundamentalen Bedeutung für die Ausformung verschiedener historischer Lebenswelten in den Blick nimmt, situiert werden. In diesem Zusammenhang konnte die sich mittlerweile schon länger als interdisziplinäres Unterfangen verstehende Hofforschung entscheidende Anregungen von der Kunst-, insbesondere der Architekturgeschichte aufnehmen.²⁶ Dem hier nur grob skizzierten Ansatz fühlt sich auch die vorliegende Arbeit verpflichtet. Sie trachtet danach, die konstitutive Rolle des gestalteten Raumes für das Zeremoniell und die mannigfaltigen Wechselwirkungen zwischen den beiden Sphären aufzuzeigen.

In vielerlei Hinsicht sind wir über die päpstlichen Residenzen sehr gut informiert. Als herausragender Bau und Heimstätte zahlreicher Kunstwerke von allererstem Rang hat insbesondere der Vatikanpalast größte Auf-

merksamkeit seitens der Kunstgeschichte erfahren. Was die Funktionszusammenhänge der päpstlichen Residenzen angeht, sind allerdings noch manche Fragen offen. Architektur und Ausstattung im Lichte der konkreten Nutzung von Räumlichkeiten im Rahmen des Zeremoniells erschöpfend zu erhellen, bleibt für nicht wenige Einheiten der komplexen Funktionsorganismen ein Desiderat der Forschung. An dieser Stelle sei mit *Functions and Decorations. Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance* (2003) lediglich eine Publikation herausgehoben, die sich dem besagten Zusammenhang programmatisch widmet.²⁷

Die für unsere Belange wesentlichen Arbeiten zur Sala Regia des Quirinalspalastes sind wenige, galt das Hauptaugenmerk der Forschung doch stets der auf stilkritischer Basis (in jüngerer Zeit ergänzt durch restauratorische Befunde) vollzogenen Scheidung der verschiedenen, an der Realisation des Freskendekors beteiligten Hände.²⁸ Für die Ikonografie der Malereien sei auf den wichtigen Aufsatz *Testimonianze storiche sull'evangelizzazione dell'Oriente attraverso i ritratti nella Sala Regia del Quirinale* (1990) von Kristina Hermann-Fiore verwiesen, dem sich die Identifikation einiger der in dem Saal wiedergegebenen Botschafter verdankt.²⁹ Unter Berufung auf zeitgenössische Dokumente konnte die Autorin den Freskendekor mit wesentlichen Themen des Paul V. adressierenden literarischen Herrscherlobes in Beziehung setzen. In jüngster Zeit haben insbesondere die Porträts der außereuropäischen Gesandten vermehrt das Interesse der Forschung auf sich gezogen, genannt seien die Aufsätze Fujikawas (2012, 2016 und 2021), Mansours (2013) und Baskins (2015 und 2016). Wesentlich nehmen sich die beiden älteren Beiträge Fujikawas auch deshalb an, da sie die Funktionen, welche die Sala Regia tatsächlich auszufüllen vermochte, näher umreißen. Mansour konnte hingegen überzeugend nachweisen, wie die außereuropäischen Gesandten in Rom für ein Narrativ globaler Konversion im Dienst der Affirmation universaler spiritueller Geltung des Papsttums instrumentalisiert wurden. Die materialreiche Studie Strucks zur medialen Vermittlung der umfassenden Bautätigkeit Pauls V. (2017) thematisiert auch die Darstellungen der *fabbriche* des Papstes in der Sala Regia des Quirinalspalastes und bietet darüber hinaus zahlreiche wertvolle Informationen zum Borghese-Pontifikat.³⁰

1.2 DIE QUELLEN

Aufgrund ihrer herausragenden Bedeutung als Höhepunkte eines jeden Pontifikats wurden Heiligsprechungen in der Regel breit dokumentiert, für die Nachwelt festgehalten. In den diversen Zeugnissen ist dabei – wie kurz angesprochen – nicht lediglich ein neutraler Reflex zu sehen, ihnen liegen näher zu spezifizierende Kommunikationsabsichten zugrunde. Als Übertragungen eines flüchtigen Geschehens in dauerhafte Medien fungierten verschiedene Bilder nicht lediglich als bloße Belege für das vergangene Ereignis einer Kanonisation, sondern vielmehr als Multiplikatoren von wesentlichen Botschaften der Zeremonie, als (mediale) Verdoppelung, »Repräsentation der Repräsentation« (Thomas Rahn).³¹

Die Kanonisationen Francesca Romanas und Carlo Borromeos sind in großformatigen Fresken in den Sale Paoline der Vatikanbibliothek (von der Hand Giovanni Battista Riccis, um 1610/1612) dokumentiert (s. Abb. 16, 28).³² Beide weisen den Charakter einer nahsichtigen Aufnahme eines bestimmten, benennbaren Momentes der Zeremonie (Verkündigung der *sententia canonizationis* im einen und Offertorium im anderen Falle) auf. Klar erkenntlich ist das Bemühen, die Identifizierbarkeit der Akteure sicherzustellen, nicht zuletzt natürlich des Papstes, dessen ehrendem Gedenken die Bilder ganz wesentlich dienen. Für diese Finalität musste notwendigerweise darauf verzichtet werden, den Festapparat in seiner Gesamtheit (von einem weit entfernten Blickpunkt) wiederzugeben. Nichtsdestotrotz wird versucht, auch die anlassbezogene Ausstattung in ihren bestimmenden Zügen einigermaßen breit und teils überaus detailreich (vgl. etwa die kostbaren Tapiserien, Kanonisationsfahnen und Altarantependien) zu dokumentieren. Der Versuch der Vermittlung zwischen nahsichtiger Momentaufnahme und – unter der Prämisse der Wahrung des Wiedererkennungswertes der abgebildeten Personen – auf weitestgehende Vollständigkeit abzielende Schilderung der wichtigsten Bestandteile des zeremoniellen Arrangements erklärt die eigentümliche Gedrängtheit der Darstellungen, wo Altar und Papstthron jeweils nur wenige Schritte trennen.

Neben den Fresken sind die genannten Heiligsprechungen in diversen Zeugnissen zeitgenössischer Druckgrafik festgehalten. Ein großer Druck von Antonio Tem-

pesta zeigt um ein mittiges Porträt Francesca Romanas Episoden ihres Lebens, ihrer Wundertätigkeit und Momente der Kanonisation (s. Abb. 1).³³ Das Blatt vermittelt eine anschauliche Vorstellung von dem Ablauf der Zeremonie, die Ausstattung der Peterskirche kommt dabei allerdings kaum zur Darstellung, da der für die Wiedergabe der einzelnen Etappen des Feierlichkeit gewählte Ausschnitt (der Fokus liegt auf der zeremoniellen Plattform, dem *suggestum* bzw. *palco*) doch ein sehr begrenzter ist. Gleiches gilt für eine Radierung Tempesta, welche um ein Porträt Borromeos verschiedene Momente des Prozesses seiner Heiligsprechung und der finalen Zeremonie zeigt.³⁴ Im Falle der Kanonisation des Mailänder Erzbischofes verfügen wir allerdings über Kupferstiche von der Hand Matthäus Greuters und Giovanni Maggis, die danach trachten, den aufwendigen Festapparat in größtmöglicher Geschlossenheit wiederzugeben (s. Abb. 26, 27). Bei den Ansichten vom Inneren der Peterskirche mit Fokus auf dem *teatro* in der Vierung ist der gewählte Blickpunkt ergo ein hoher, entrückter, damit geht der Verlust an Detailschärfe einher. Dienen die Fresken im Vatikan, Werke päpstlicher Auftragskunst, welche zum Teil (das Bild der Heiligsprechung Francesca Romanas) geraume Zeit nach den Ereignissen, die sie festhalten, entstanden sind, in offensichtlicher Weise auch der Absicherung der Memoria Pauls V., so nimmt sich dieses Unterfangen bei den Stichen, wo die Identifizierbarkeit der einzelnen Individuen nicht gegeben ist, zumindest weniger vordringlich aus, als Protagonist der Blätter erscheint der Festapparat. Die Verfügbarkeit am Tag der Zeremonie zwecks Verkaufs bedingte, dass diese im Vorfeld gefertigt werden mussten, mit der Gefahr, dass letzte Modifikationen der Ausstattung nicht berücksichtigt werden konnten.³⁵ Im Falle der Kanonisation Borromeos ergibt die Synopse von nahsichtigem Fresko und der Blätter Greuters und Maggis einen guten Eindruck vom anlassbezogenen Arrangement in der Peterskirche.

Damit sind die wichtigsten visuellen Zeugnisse genannt. Das Relief am Grabmal Pauls V., welches die beiden vom Pontifex begangenen Heiligsprechungen in einer Darstellung zusammenzieht, taugt hingegen nicht für eine Rekonstruktion der jeweiligen Festapparate, deren spezifische Charakteristika ausgespart bleiben, um eine Festlegung auf die eine oder andere Begebenheit zu

verunmöglichen (s. Abb. 12). Wenig ergiebig nehmen sich in diesem Zusammenhang auch die päpstlichen Jahresmedaillen von 1608 respektive 1611 aus, welche die beiden vom Borghese-Papst vollzogenen Kanonisationen zeigen.³⁶ Sie dokumentieren allerdings einmal mehr die herausragende Bedeutung von Heiligspredungen auch für das Pontifikat Pauls V.

Eine weitreichende Rekonstruktion der anlassbezogenen Ausstattungen der von Paul V. vollzogenen Kanonisationen kann nur die integrierte Analyse von Bild- und Textquellen bewerkstelligen, wobei das einzelne Dokument nicht nur als Ergänzung, sondern auch als Korrektiv des anderen und vice versa dient. Besonderes Interesse dürfen die Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister beanspruchen, welche für Planung, Durchführung, Kontrolle und (spätere) Protokollierung sämtlicher zeremonieller Begebenheiten des päpstlichen Hofes verantwortlich zeichneten.³⁷ Als Quellengattung weisen besagte Schriften einige Charakteristika auf, die es zu bedenken gilt: verfasst wurden sie für den Eigenbedarf bzw. jenen der Nachfolger im Amte, auch im Sinne einer Sammlung von Präzedenzfällen, eines nützlichen Kompendiums, welches als konkrete Handlungsanleitung für die Bewältigung zukünftiger Aufgaben dienen konnte. Für sich genommen, in der isolierten Betrachtung bleiben die Diarien weitgehend unverständlich. Die theoretischen Grundlagenreflexionen und Kodifizierungen des Papstzeremoniells aus der Epoche der Renaissance (Agostino Patrizi Piccolomini, Johannes Burckard) setzten die päpstlichen Zeremonienmeister im 17. Jahrhundert längst voraus (weshalb sie zusammen mit den älteren Basistexten gelesen werden müssen) und konzentrierten sich dergestalt auf »die Protokollierung der Anwendung und Abweichung von der aufgezeichneten Norm, auf Präzedenzfälle, auf besondere Umstände und Irregularitäten«³⁸. Von größtem Interesse sind stets die teilnehmenden Akteure und die spezifischen Rollen, welche sie im Rahmen des Zeremoniells ausfüllten.

Das Diarium des ersten päpstlichen Zeremonienmeisters unter Paul V., Paolo Alaleone de Branca, hat den Charakter einer nüchternen Chronik einzelner Zeremonien, wobei der Fokus auf dem konkreten Ablauf, involvierten Personenkreis und etwaigen außergewöhnlichen Umständen liegt.³⁹ In unserem Zusammenhang ergiebiger sind die Aufzeichnungen Giovanni Paolo

Mucanzios, seines Zeichens dritter Zeremonienmeister, welcher sich – wohl im Schatten seines Kollegen stehend – durch minutiöse Fleißarbeit nachhaltig selbst empfehlen wollte.⁴⁰ Über das Verhältnis der beiden ungleichen Amtsgenossen zueinander belehrt uns eine interessante Passage aus dem Bericht Alaleones zur Heiligspredung Francesca Romanas:

Sed quia a Reverendissimo Domino Francisco Penia Auditore Rotae, et a Reverendissimo Domino Joanne Paulo Mucantio tertio Magistro Cerimoniarum plusquam decet curioso, de his quae ad cerimonias non pertinent, omnia puntualiter, et curiose imprimi fecerunt, et scripserunt, ego multa omittam, sed tantum notabo, ut superius feci, quae ad cerimonias, et interesse tertii pertinent.⁴¹

Die Stelle belegt die Kompetenzstreitigkeiten, welche zwischen den Zeremonienmeistern (und dem Verfasser der *relationi* der von Paul V. begangenen Heiligspredungen) herrschten, instruktiv ist sie aber auch für das Verständnis der wesentlichen Unterschiede der Diarien Alaleones und Mucanzios in ihrem Quellenwert. Auch wenn Alaleone auf die Festapparate der Heiligspredungen in knapper Form eingeht, insbesondere auf die unmittelbar mit der jeweiligen Zeremonie verknüpfbaren Schlüsselemente, ist er in erster Linie auf den konkreten Ablauf und die Teilnehmer fokussiert. Dagegen lassen sich Mucanzio und Francisco Peña, der Verfasser der *relationi* zu den Heiligspredungen Francesca Romanas und Carlo Borromeos, nach Meinung des ersten Zeremonienmeisters akribisch über »de his quae ad cerimonias non pertinent«, all das, was nicht der eigentlichen Handlungsfolge angehört, aus. Das Bemühen, den gesamten Festapparat detailliert zu schildern, macht den hohen, insbesondere kunsthistorischen Wert der Aufzeichnungen Mucanzios aus. Diese beinhalten gar ein eigenes Buch zur Heiligspredung Borromeos! In seinem kurzen Notat zur Kanonisation des Mailänder Erzbischofs weist Mucanzio darauf hin, dass diese »in libro particulari«⁴² festgehalten werden wird, ein Exemplar des Werks befindet sich im ASV, auf etwa 500 Manuskriptseiten wird das Verfahren der Heiligspredung geschildert, der Höhepunkt in St. Peter und die anschließenden Feierlichkeiten in Rom und Mailand. Das

besagte »liber particularis« stellt eine überaus wichtige Quelle dar, welche – von der Forschung bislang kaum konsultiert – wertvolle Informationen liefert.⁴³

Ihrem Charakter nach sind freilich auch die Aufzeichnungen Mucanzios zu den Ausstattungen der Peterskirche anlässlich der von Paul V. begangenen Kanonisationen überwiegend deskriptiv. Wie sein Kollege Aleone hält auch er – ungleich ausführlicher – das Resultat umfangreicher Planungen fest, ohne auf diese selbst wirklich einzugehen.⁴⁴ Selbiges gilt für die verschiedenen Druckwerke, welche die Kanonisationen begleiteten. Zu nennen sind die *relationi* von Francisco Peña, einem der einflussreichsten Männer der Kurie und Vertrauensmann Pauls V.,⁴⁵ als offizielle, von höchster Stelle abgesegneten Berichte über die Heiligsprechungen und die *Successi meravigliosi della venerazione di San Carlo Borromeo* (Mailand 1614) des Oblaten Marco Aurelio Grattarola.⁴⁶ Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Schriften der Zeremonienmeister und den Druckwerken ist im Rezipientenkreis zu veranschlagen, richteten sich Letztere doch an ein breites Publikum.⁴⁷ Da auch die *relationi* am Tag der Zeremonie verfügbar sein mussten, wurden sie in der Regel schon im Voraus verfasst, was etwaige Ungenauigkeiten erklärt.⁴⁸ Auch die genannten Druckwerke geben – was die Zeremonie der Heiligsprechung und die Ausstattung der Peterskirche betrifft – die Vorder- und nicht die Hinterbühne eines komplexen Geschehens, welches eine Vielzahl von unterschiedlichen Akteuren mit teils durchaus divergierenden Interessenslagen involvierte, wieder. Wo in den gleichfalls überwiegend deskriptiven Schriften auf zugrunde liegende Intentionen, angestrebte Effekte, zu vermittelnde Inhalte der Festapparate eingegangen wird, passiert dies in der Regel nur am Rande und keineswegs in systematischer Form. Die wiederholten Verweise auf den überwältigenden Glanz der opulenten Ausstattungen besitzen topischen Charakter und machen klar, dass ein wesentlicher Sinn auch der Druckwerke nicht zuletzt darin bestand, die Inszenierung von Macht medial zu vervielfältigen. Damit sind die wesentlichen schriftlichen Quellen genannt, die Informationen, welche das Tagebuch Giglis und einzelne *avvisi* bieten, nehmen sich vergleichsweise spärlich aus.⁴⁹

Das eingehende Studium der Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister erlaubt auch eine präzise Bestimmung der Funktionen, welche die Sala Regia des

Quirinalspalastes tatsächlich auszufüllen vermochte. Der eigentümliche Status des Saales, welcher – etwas überspitzt formuliert – als eine Art Pseudo-Sala Regia angesprochen werden kann, erklärt ganz wesentlich die Ausrichtung der Ikonografie des Freskenprogramms. Für die Analyse können mehrere zeitgenössische Texte herangezogen werden, von denen hier nur die wichtigsten herausgegriffen seien: der 1613 datierte Traktat *De Romano Pontefice* [...] aus der Feder eines gewissen Giovanni Superanzio, welchem eine Widmung an den Kardinalnepoten Pauls V., Scipione Borghese, vorangestellt ist, erlaubt Rückschlüsse auf das institutionelle Selbstverständnis eines Papsttums, das nach wie vor umfassenden Herrschaftsphantasien nachhing.⁵⁰ Von den Publikationen, welche die Ereignisse um die in Rom eintreffenden Botschafter ferner Länder (als Folge intensiver Bemühungen auf dem Gebiet der Mission) dokumentieren, seien hier jene die berühmte japanische Gesandtschaft unter Hasekura und Sotelo betreffenden Schriften genannt, die *Relatione della solenne entrata fatta a Roma di D. Filippo Francesco Faxicura con il reverendissimo padre fra Luigi Sotelo descualzo dell'ordine Min. Osser. Ambasciatori per Idate Masamune re di Voxu nel Giappone*, Rom 1615, die *Acta audientiae publicae a S. D. N. Paolo V. Pont. Opt. Max. regis Voxu japoni legatis Romae die III. Novembris in Palatio Apostolico apud S. Petrum exhibitae MDCXV*, Rom 1615, und Scipione Amatis *Historia del regno di Voxu del Giappone, dell'antichità, nobiltà e valore del suo re Idate Masamune, delli favori c'ha fatti alla christianità, e desiderio che tiene d'esser christiano, e dell'aumento di nostra santa fede in quelli parti. E dell'ambasciata che hà inviata alla Santità di N. S. Papa Paolo V. e delli suoi successi, con altre varie cose di edificazione, e gusto spirituale dei lettori. Dedicata alla Santità di N. S. Papa Paolo V. Fatta per il dottor Scipione Amati romano, interprete, & historico dell'ambasciata*, Rom 1615.⁵¹ Sie geben Aufschluss über die spezifischen Vorstellungen und Erwartungen, welche an die von Paul V. empfangenen, weitgereisten Gesandten geknüpft wurden. Im monumentalen Werk *Basilicae S. Mariae Maioris de urbe a Liberio Papa I. usque ad Paulum V. Pontificem maximum descriptio, ac delineatio*, Rom 1621, kommt Paolo de Angelis in einem eigenen Kapitel auf die verschiedenen Delegationen zu sprechen, welche Paul V. empfangen hat, und hebt unmissverständlich hervor,

dass es sich um eben solche bei den in der Sala Regia zur Abbildung gelangten Persönlichkeiten handelt.⁵² Druckwerke wie Chiodinis anlässlich der Hochzeit von Marcantonio Borghese und Camilla Orsini erschienene *La nobiltà burghesia romana, cantata, & descritta in versi, & prose in latino, & in volgare idioma. Nelle nozze dell'Illustriss. & Eccellentiss. Signori Principi di Sulmona, il Sig. Don Marco Antonio Burghesio, & la Signora Donna Camilla Orsina, nepoti di Nostro Sig. Paolo Quinto*, Macerata 1619, Guidiccionis *Breve racconto della trasportatione del corpo di papa Paolo V. dalla basilica di S. Pietro a' quella di S. Maria Maggiore, con l'oratione recitata nelle sue esequie e alcuni versi posti nell'apparato*, Rom 1623, und Bzvoskis Biografie *Paulus Quintus Burghesius P. O. M.*, Rom 1625, gestatten, gewisse, immer wieder bediente Topoi des Paul V. gewidmeten Herrscherlobes zu fassen, welche durchaus auch für die Sala Regia Relevanz besessen haben.⁵³ Selbiges gilt für Manuskripte wie die *Relazione delle virtù di Papa Paolo e delle lodi del suo pontificato*, 1614, von einem Anonymus, den kurz vor der Ausmalung der Sala Regia entstandenen, schwer zugänglichen Traktat des Giovanni Tommaso Anagnino (Joannes Thomasiaus Anagninus) *Excerpta, et tractatus de virtute Pauli V. ... De Cardinalibus a Pontefice creatis ac praecipue card. Scipione Burghesio*, 1616, und die Schrift *Pauli V. Pont. Max. Vita compendio scripta*, 1621, eines gleichfalls namentlich nicht bekannten Autors.⁵⁴

1.3 DIE ZEREMONIE ALS AKT SYMBOLISCHER KOMMUNIKATION MIT BESONDERER WIRKMACHT

Dargelegt wird im Folgenden, in welchem Sinne Begriffe wie Zeremoniell, Zeremonie, Ritual zur Anwendung gelangen (oder vermieden werden), sind die verfügbaren Definitionsangebote doch so vielfältig wie die Disziplinen, die sich mit besagten Phänomenen beschäftigen.⁵⁵ Zeremoniell und Zeremonie werden oft synonym verwendet, Ersteres weiter gefasst auch als Bezeichnung für die Summe/das Ensemble von Zeremonien bzw. deren übergeordnetes Regelwerk. Über den Unterschied zwischen Zeremonie (bzw. eben Zeremoniell) und Ritual ließe sich trefflich streiten. Die geläufige Abgrenzung der Zeremonie vom magisch-sakralen Ritual

als dessen weltliche Variante ist anfechtbar, schließt sie doch säkulare soziale oder politische Rituale aus, deren Wirkmächtigkeit zwar auf Konvention (statt der Einflussnahme einer transzendenten Instanz) beruht, die ansonsten allerdings in jeglicher Hinsicht analog funktionieren.⁵⁶ Dagegen wurde von Teilen der Forschung ein anderes Unterscheidungsmerkmal geltend gemacht: Zeremonie und Ritual können beide als stereotypisierte symbolische Handlungssequenzen verstanden werden, wobei Erstere einen abbildenden, darstellenden Charakter aufweist, im Gegensatz zum Ritual allerdings keinen Statuswechsel bewirkt.⁵⁷

Es wird hier nicht der Anspruch erhoben, die weitreichenden terminologischen Überlegungen, welche Vertreter unterschiedlicher Fachrichtungen angestellt haben, geschlossen wiederzugeben.⁵⁸ Wichtig erscheint zunächst die Feststellung, dass dem Papstzeremoniell aus noch näher zu spezifizierenden Gründen notwendigerweise eine sakral-politische Dialektik innewohnte. Eine strikte Scheidung von symbolischen Handlungen in weltliche und sakral-religiöse erweist sich in diesem Falle somit als nicht zielführend, operiert werden muss mit einem beide Sphären integrierenden Begriff, als welcher – in einem weiten, entgrenzten Sinne aufgefasst – prinzipiell sowohl das Ritual als auch die Zeremonie dienen könnte. Die heuristische Trennschärfe beider Termini hat aufgrund ihrer inflationären, keineswegs einheitlichen Verwendung in den Kulturwissenschaften zweifelsohne gelitten.⁵⁹ Den Ausweg aus diesem Dilemma kann die bewusste Entdifferenzierung bieten, welche sich gezielt an der historischen Begrifflichkeit anlehnt. In der Nomenklatur der päpstlichen Zeremonienmeister der Frühen Neuzeit umfasste »caeremonia« Zeremonien und Rituale gleichermaßen, darunter auch all jene gottesdienstlichen Handlungen und Ordnungen, welche den Gegenstand der im 19. Jahrhundert etablierten akademischen Liturgiewissenschaft bilden. In diesem Sinne wird in vorliegender Arbeit prinzipiell – mit wenigen Ausnahmen – der Begriff »Zeremonie« (bzw. übergeordnet »Zeremoniell« oder adjektivisch »zeremoniell«) verwendet, womit symbolische Handlungsfolgen bezeichnet werden, gleich ob diese vorrangig (nicht exklusiv!) im weltlichen oder geistlichen Bereich anzusiedeln sind, die gesellschaftliche Ordnung lediglich abbildeten oder auch einen Statuswechsel herbeiführten.⁶⁰

In der Folge seien ein paar wesentliche Charakteristika der Zeremonie herausgehoben. Diese ist als eine komplexe Form symbolischer Kommunikation aufzufassen, wobei Symbole (verbaler, visueller, gegenständlicher, gestischer Art) hier in einem spezifischen Sinne verstanden werden: sie unterscheiden sich »nicht nur durch Motiviertheit (d. h. das Vorliegen einer Ähnlichkeits- oder Metonymiebeziehung zwischen Signifikant und Signifikat im Gegensatz zum völlig arbiträren Zeichen), Anschaulichkeit, Bildhaftigkeit und Mehrdeutigkeit, sondern auch durch die Vielfalt möglicher Verweisungsstrukturen und assoziativer Verknüpfungen«⁶¹ von Zeichen im weiteren Sinne. Die Zeremonie stellt eine aus mehreren Elementen bestehende, symbolische Handlungssequenz dar, welche in ihrer äußeren Form normiert ist und bestimmten prästabilierten Regeln folgt. Ihr kommt notwendigerweise ein Aufführungscharakter zu, sie wird in der Regel öffentlich, demonstrativ und feierlich begangen, als Kommunikationsmedium mit spezifischer Wirkmacht weist sie über sich selbst hinaus, evoziert auf appellative und implizite Weise einen größeren (gesellschaftlichen) Ordnungszusammenhang, den sie bezeichnet und zugleich bestätigt, besitzt also performativen Charakter.⁶²

Diese sehr knappen Bemerkungen bedürfen einiger Präzisierungen, im Mittelpunkt steht dabei der frühneuzeitliche, höfische Kontext mit Berücksichtigung der Besonderheiten des päpstlichen Zeremoniells. Seit geraumer Zeit haben die historischen Wissenschaften die Allgegenwart symbolischen Handelns in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Wenn dabei die Spätmittelalter- und Frühneuzeitforschung nach wie vor einen gewissen Vorsprung behaupten kann, liegt dies daran, dass sie auf eine stolze Tradition von Burckhardt über Huizinga bis zu Elias zurückblicken kann, die dem Phänomen großes Interesse entgegengebracht hat.⁶³ Insbesondere der Fürstenhof konnte in der Nachfolge von Elias zum bevorzugten Forschungsgegenstand diverser kulturgeschichtlicher Disziplinen avancieren.⁶⁴ Gerade für die Vormoderne erwies sich symbolische Kommunikation als unabdingbar für das Funktionieren einer Gesellschaft, wurde mit einem hohen Maß an reflektiertem Kalkül bedient, um sich der Gültigkeit von Werten und Normen zu vergewissern, die bestehende politisch-soziale Ordnung zu evozieren und zu bekräftigen, dies alles,

ohne rational begründen zu müssen, sondern in erster Linie über die emotional-affektive Ansprache. Der Vorstellung einer lückenlosen, hierarchischen Gliederung der Gemeinschaft kam dabei herausragende Bedeutung zu, im Wertesystem der Vormoderne behauptete der Rang zweifelsohne eine schlichtweg zentrale Position, im Diesseits und kosmologisch verdoppelt auch im Jenseits.⁶⁵ Die einzelne Zeremonie (bzw. übergeordnet das Zeremoniell) wirkte vor dem Hintergrund eines kollektiven Bedeutungssystems sinnstiftend, stellte den Teilnehmern ein umfassendes, hierarchisch strukturiertes Weltbild (die Beziehung einer Sozietät zur Transzendenz und deren innere Organisation) zur Schau, ein bereits bestehendes Gefüge, welches weiterhin Geltung beanspruchte, insofern wies sie über den konkreten Augenblick hinaus und verband diesen mit Vergangenheit und Zukunft. Die lediglich punktuelle Neuordnung im Falle der Statuserhöhung eines einzelnen Individuums/einzelner Individuen bekräftigte dabei immer auch die Beständigkeit der gegebenen Ordnung in ihrer Gesamtheit. Die Verbindlichkeit des Gezeigten wurde über die gemeinschaftliche zeremonielle Praxis, über das Einvernehmen zwischen Akteuren und Publikum bestätigt. Dergestalt transportierte die Zeremonie nicht nur einen informativen, auch lediglich durch Worte übermittelbaren Sinn, sondern ließ das Bezeichnete/Dargestellte wirksam werden, wozu es der Konkretheit von Handlungen und Gegenständen bedurfte.⁶⁶ Die Unschärfe symbolischer Kommunikation gereichte insofern zum Vorteil, als dass bestehender Dissens verschleiert und hinter einer Konsensfassade zumindest vordergründig verschwinden konnten. Die Zeremonie stiftete soziale und politische Identität, harmonisierte bestehende gesellschaftliche Widersprüche, indem sie den Pakt zwischen Souverän und Untergebenen erneuerte, legitimierte und stabilisierte sie Herrschaft.

Die einzelne Zeremonie fand ihren Platz jeweils an einem für den Anlass besonders qualifizierten Ort, ausgestattet mit einem teils umfassenden Zeichenapparat. Insofern trat sie in ein komplexes Wechselspiel mit zahlreichen weiteren Bedeutungsträgern. Diverse Handlungen, Gesten, Gebärden, Gegenstände, Kunstwerke unterschiedlichen medialen Charakters, auch der Ort selbst und der spezifische Zeitpunkt zeitigten vielfältige Verweisungsbeziehungen untereinander und wirkten in

einem komplexen System gegenseitiger Bezugnahme sinnstiftend.⁶⁷ Der Architektur fiel eine fundamentale Rolle zu, strukturierte sie doch das Geschehen und trat als symbolische Form auf, welche die gesellschaftlichen Verhältnisse indizierte, die in der gemeinsamen zeremoniellen Praxis bekräftigt wurden.⁶⁸ Die soziale Logik des gestalteten Raumes kann auch im Rahmen vorliegender Arbeit gesteigertes Interesse beanspruchen. Die Architektur kreierte – nicht zuletzt über diverse temporäre Einbauten wie Bühnen und Schranken ein (räumlich-) hierarchisches Gefüge, in welches sich die Teilnehmer der Zeremonie in der Sequenz einzelner Handlungsschritte in teils unterschiedlichen Positionierungen einzufügen hatten.⁶⁹ Sie zeichnete Räume/Raumsegmente vor anderen aus und errichtete Tabuzonen, die lediglich einem ausgewählten Personal vorbehalten waren und dem Rest ein »Distanz- und Unterwerfungsverhalten«⁷⁰ abverlangten. Den herausragenden Platz in besagtem Gefüge behauptete die Person des Herrschers als fokaler Punkt der Zeremonie, auf welchen die konkreten Handlungsmuster abzielten. Diverse Bilder formulierten multiple Aussagen, die mit der Zeremonie mannigfaltige Verweisbeziehungen eingingen, nicht zuletzt konnte ihnen die wichtige Rolle zukommen, das szenisch Dargestellte argumentativ abzusichern und »rational« zu begründen. Inwieweit die vermittelten Botschaften auch von der Allgemeinheit verstanden wurden, lässt sich schwer dokumentieren. Die Bedeutung eines jeden Details voll zu erfassen, war ohnehin nicht nötig, um vom überbordenden Prunk in den Bann geschlagen zu werden. Die Prachtentfaltung erwies sich als wesentliche Ingredienz einer überwältigenden Inszenierung, welche in ihrer Erhabenheit unmittelbar die Magnifizienz des Souveräns widerspiegelte. Zur Legitimation von Herrschaft wurde eine Kommunikationsstrategie bedient, die weniger auf argumentative als auf emotionale Weise zu überzeugen trachtete. Begründet wurde der ungeheure Prachtaufwand nicht zuletzt über die sozialpsychologische Annahme, dass dem viel zitierten einfachen Volke über die Sinne vermittelt werden musste, was ihm mittels des Verstandes nicht eingängig war.⁷¹

Die hier getroffenen Feststellungen gelten soweit auch für das Papstzeremoniell. Hierin eine Avantgarde-Position einnehmend hatte der römische Hof dieses in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erstmalig durch

Zeremonienmeister wie Piccolomini und de Grassis in Kompendien kodifizieren und veröffentlichen lassen.⁷² Die Regelwerke dienten der Normierung, der Beseitigung von Uneinheitlichkeit, möglicherweise auch bewusst als Instrumente eines Rom-zentrierten »Zeremoniellimperialismus«.⁷³ Ungeachtet des gewichtigen Einschnittes, welchen die Reformation bedeutete, kann die Strahlkraft Roms, die Vorbildwirkung für die europäischen Höfe (in zeremoniellen Belangen) nicht in Abrede gestellt werden, sie findet eine Bestätigung etwa im *Theatrum Ceremoniale* Lünigs (1719/1720): »[...] der größte Theil von denen, so das Ceremonien-Wesen untersucht, oder des Ceremoniels bey Gelegenheit erwehnet, sind der beständigen Meynung, Rom sey die Quelle aller Ceremonien, so bey den meisten Europäischen Höfen heute zu Tage im Schwange sind.«⁷⁴ Dieser Umstand soll freilich nicht über gewisse Alleinstellungsmerkmale des päpstlichen Zeremoniells⁷⁵ hinwegtäuschen, welche in der Folge kurz umrissen seien. Im Fokus steht dabei weniger die besondere sozio-politische Situation des Kirchenstaates (geprägt von der Staatsform der zölibitären Wahlmonarchie) als die singuläre komposite Natur päpstlicher Macht. In seiner langen Geschichte fungierte das Papsttum sowohl als religiöse als auch politische Institution, seit dem frühen Mittelalter bekleidete der römische Pontifex die Funktionen eines spirituellen und weltlichen Führers, erst im 15. Jahrhundert allerdings begann der Prozess der Konsolidierung seiner Herrschaft über den Kirchenstaat und der Transformation Roms in einen der großen monarchischen Höfe Europas. Der Papst wurde zum Gebieter eines »Tempelstaates« (Gregorovius), füllte simultan die Rollen des spirituellen Oberhauptes der Kirche und des absoluten weltlichen Souveräns aus.⁷⁶ Im Falle des päpstlichen Zeremoniells (der Frühen Neuzeit) war also eine vielschichtige, ja widersprüchliche Figur Protagonist des Geschehens, ein Herrschertyp *sui generis*. Die beschriebene Doppelrolle des Papstes, von denen jede ihrerseits durch ein hohes Maß an inhärenter Spannung gekennzeichnet war,⁷⁷ erwies sich als nicht auflösbar, das päpstliche Zeremoniell reflektierte die daraus resultierende Ambiguität und zeigte sich um Vermittlung bemüht.⁷⁸ Mag auch der Akzent auf den einen oder anderen Aspekt päpstlicher Herrschaft gelagert gewesen sein (in der diachronen Entwicklung einerseits, gemäß der spezifischen Natur

einzelner Zeremonien andererseits), die sakral-politische Dialektik blieb bestimmend. Konsequenterweise lassen sich die diversen päpstlichen Zeremonien im Wesentlichen als Permutationen identer Zeremonialsequenzen verstehen.⁷⁹ Wie konfliktrichtig sich die komposite Natur päpstlicher Herrschaft ausnahm, zeigt Luthers Kritik am römischen Hof: Der Reformator konnte oder wollte nicht akzeptieren, dass der Pontifex in seinem Repräsentationsgebaren eben auch die Rolle des absoluten weltlichen Herrschers wahrzunehmen hatte, kreierte leidenschaftlich das mit der Schlichtheit Christi und der Apostel kontrastierte Luxusgebaren an.⁸⁰ Die Pracht war indes unverzichtbarer Bestandteil des päpstlichen Zeremoniells. Sie trug der Einsicht Rechnung, dass Macht nur dann als solche wahrgenommen wird, wenn sie dementsprechend in Erscheinung tritt.⁸¹

Die besondere *maestà* des Papstes, des in die Nähe des allmächtigen Gottes gerückten Nachfolgers Petri

und *vicarius Christi*, herauszustellen, stellte zweifelsohne das vordringliche Gebot des Papstzeremoniells dar.⁸² Im überbordenden Glanz der theatralischen Inszenierungen gewannen *auctoritas* und *dignitas* des Petrusamtes einen anschaulichen Ausdruck. Vor dem Hintergrund der protestantischen Invektiven und des fortschreitenden Bedeutungsverlustes des Papsttums im europäischen Machtgefüge nahm das päpstliche Zeremoniell zunehmend den Charakter von Kompensationshandlungen an. Es trat verstärkt als polemisches Mittel der Persuasion auf. Die Macht des Papstes, welche sich im markanten Widerspruch zum Postulat, die höchste auf Erden zu sein, realpolitisch doch als schwindend gering erwies, hing insofern im besonderen Maße von seiner symbolischen Dignität ab.⁸³ Dem päpstlichen Zeremoniell oblag es, die eklatante Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit im sprichwörtlichen Sinne zu überspielen.

2. DIE ZEREMONIE DER KANONISATION

La Canonizatione è un publico testimonio della Chiesa Cattolica della vera Santità, & gloria d'alcuna persona già morta, & un giudizio, & sentenza publica, per mezzo della quale la Chiesa dichiara gli honori, che si devono a i Beati, i quali regnano felicemente con Dio in Cielo, da loro meritati per le opere virtuose, che fecero in servitio di sua Divina Maestà mentre vissero in questo mondo; i quali honori sono questi. Prima i Canonizzati si ascrivono nel Catalogo de' Santi, e si ordina, e commanda che siano tenuti, e nominati da tutti pubblicamente per Santi; e che s'invochino nelle publiche orationi della Chiesa, come avvocati, & intercessori nostri appresso a Dio. Dipoi si concede, che si possino dedicare Chiese, & Altari in sua memoria, & celebrare la loro festa, messa, & officio divino, depingere le imagini col diadema in capo, in segno della gloria, che hanno in Cielo: & honorare i loro santi corpi, e sacre reliquie, così in publico, come in privato, e custodirle con particolar riverenza.¹

Die Definition einer Kanonisation, welche Marco Aurelio Grattarola in seinen *Successi meravigliosi della venerazione di San Carlo Borromeo* (Mailand 1614) gibt, dient hier als Ausgangspunkt einiger einleitender basaler Überlegungen zum Phänomen. Chronologisch steht dabei die Zeitspanne ab 1588, dem Datum der Wiederaufnahme der von den Reformatoren heftig angefeindeten Praxis der Heiligsprechungen nach einer bemerkenswert langen Phase ihrer Aussetzung, im Zentrum des Interesses, insbesondere das 17. Jahrhundert.

Eine Kanonisation stellte (und stellt) ein öffentlich gefälltes und bezeugtes Urteil seitens der katholischen Kirche über eine bereits verstorbene Person dar, welcher

ein neuer Status – derjenige des/der Heiligen – zuerkannt wurde.² Sie verkörperte somit das, was man gemeinhin als Übergangsritus (*rite de passage*) bezeichnet. Ganz wesentlich bedeutete sie die Proklamation, die Inauguration eines neuen universellen Kultes, welcher – im Gegensatz zur Seligsprechung – für die gesamte katholische Kirche Gültigkeit beanspruchen durfte. Dabei bildete die eigentliche Zeremonie der Kanonisation den Endpunkt eines langwierigen institutionalisierten juristischen Prozesses, währenddessen unter der Aufsicht der Ritenkongregation die Argumente für/bzw. gegen die Heiligkeit derjenigen Person, welche für eine Erhebung zur Ehre der Altäre vorgesehen war, einer minutiösen Überprüfung unterzogen wurden.³ Vor der Abwicklung des finalen Festaktes, welcher mit dem 17. Jahrhundert seinen Platz im Neubau von St. Peter finden sollte, waren tatsächlich alle wesentlichen Entscheidungen bereits getroffen worden, womit diesem der Charakterzug einer gekonnten Inszenierung anhaftete, deren Ausgang von vornherein feststand. Der immense Aufwand, mit welchem die Zeremonie in Szene gesetzt wurde, erklärt sich nicht zuletzt aus ihrer Bedeutung als machtvolle Demonstration wesentlicher Glaubensgrundsätze der katholischen Kirche im konfessionellen Zeitalter, vollzogen »ad exaltationem fidei catholicae« (wie es in der Kanonisationsformel heißt), in denkbar größtem, offen zur Schau gestellten Kontrast zu Theologie und gottesdienstlicher Praxis der Protestanten. Bekräftigt wurde nicht nur der von den Neugläubigen angefeindete Heiligen- und Reliquienkult, sondern gleichsam die uneingeschränkte Autorität des Papstes, welcher anlässlich einer Kanonisation in der Fülle seiner apostolischen Macht, als *vicarius Christi* agierte.



Abb. 1: Antonio Tempesta, Francesca Romana, umgeben von Szenen ihrer Vita, Wundertätigkeit und Kanonisation, Radierung, 1608, Rom, Biblioteca Angelica, Inv. C.2/11 [16]. Foto © Biblioteca Angelica, su concessione del Ministero della Cultura, ogni diritto riservato.

Die Zeremonie folgte einem rigiden, prästabilierten Ablauf,⁴ dessen wesentliche Etappen das große Blatt Tempestras, welcher die Heiligsprechung Francesca Romanas (1608) und einige Momente der Vita bzw. Wunder der Patronin Roms zum Gegenstand hat, wiedergibt (Abb. 1).⁵ Sie hob mit einer großen Prozession über den Petersplatz an, welche den Papst in die Kirche des

Apostelfürsten geleitete (A). Dort empfing dieser thronend zunächst die Obdientzbekundung der Kardinäle und Prälaten (B). Es folgte der entscheidende Akt der *petitio canonizationis*, der dreifachen Bitte (*instanter, instantius* und *instantissime*) an den Papst um die Heiligsprechung durch den Konsistorialadvokaten im Namen des Kardinalprokurators (C, E, G). Die ersten beiden

Male wurde dieser nicht nachgegeben, bedurfte eine so schwerwiegende Entscheidung doch der sorgsam Abwägung. Nach der ersten Anfrage (*instante*) forderte der Papst durch den Sekretär der Brevien, mit ihm die Fürbitte der Heiligen anzurufen, zusammen mit allen Anwesenden sang er kniend am Altar die Allerheiligentanei (D), nach der zweiten (*instantius*) wies er an, gemeinsam die Erleuchtung durch den Hl. Geistes zu erflehen, es folgten der Psalm *Misere* und der Hymnus *Veni Creator Spiritus* mit einem anschließenden Gebet (F), nach der dritten (*instantissime*) schließlich verharrete das Kirchenoberhaupt auf seinem Thron und verkündete feierlich die Kanonisationsformel (G). Mit Worten des Dankes bat der Kardinalprokurator den Pontifex, ein apostolisches Schreiben über die erfolgte Heiligsprechung zu verfassen, die anwesenden päpstlichen Notare, das Geschehene zu protokollieren. Mit dem *Tedeum*, der erstmaligen Anrufung der/des neuen Heiligen (H) und der Spendung des päpstlichen Segens (I) endete der erste Abschnitt der Festlichkeit, welche in zwei distinkte Teile gegliedert war. Bei der *sedes paramentorum* erhielt der Pontifex sodann die Gewänder für die Pontifikalmesse (L), die er beim Altar zelebrierte (M), darauf folgte als Spezifikum der Kanonisationen ein elaboriertes Offertorium (N) als Präludium der Eucharistiefeier. Die Zeremonie in St. Peter beschloss der neuerliche päpstliche Segen mit der Gewährung eines Generalablasses (O). Der Papst begab sich mit Gefolge in seine Residenz (P), die Banner/*stendardi* wurden in einer feierlichen Prozession ihren Bestimmungsorten zugeführt (Q).

Den Ort des wehevollen Geschehens bildete – wie angesprochen – die Peterskirche, welche für das einmalige Ereignis der Kanonisation mit einem prächtigen Festapparat versehen wurde. Mit dem Begriff ist die Gesamtheit der anlassbezogenen Ausstattung benannt, die in der Regel ephemere Architektur, Bilder, textilen Wandschmuck allerlei Art, Leuchter, Fackeln, Kerzen umfasste. Einige wesentliche Komponenten seien im Folgenden kurz präzisiert.⁶ Mithilfe diverser Einbauten wurde der vorhandene Raum in mehrere, hierarchisch gestaffelte Kompartimente aufgefächert, Brennpunkt des zeremoniellen Geschehens bildete eine hölzerne Plattform (*suggestum* bzw. *palcum/palco* genannt), welche als Bühne des sakralen Schauspiels diente, errichtet, »ut melius canonizationis actus ab omnibus conspiceretur«⁷.

Diese umschloss bzw. beherbergte das wesentliche zeremonielle Arrangement, Altar, Papstthron, *sedes paramentorum*, die Bänke für das Kardinalskollegium, Bischöfe, Prälaten und weitere Würdenträger, Kredenz- und Gabentische. Sie fungierte als das in seiner Bedeutung herausragende Raumsegment, die entscheidende Tabuzone, welche – umzäunt von Schranken – den Akteuren der Zeremonie bzw. einem ausgewählten Kreis an Zuschauern, d.h. zunächst einmal den Spitzen der Kirchenhierarchie und einigen weltlichen Offiziellen, vorbehalten war. Außerhalb fand das breite Publikum seine Aufstellung, wobei weitere Plattformen bzw. Logen einer privilegierten Zuschauerschaft vorbehalten waren. Neben der ephemeren Architektur, den diversen Einbauten, stellten verschiedene Bilder (ggf. auch Statuen) als ganz wesentliche Elemente des auf den konkreten Anlass abgestimmten Zeichenapparates eine wichtige Komponente des festlichen Arrangements dar. Zu nennen sind die Darstellungen von Momenten der Vita und der Wunder des/der Heiligen, die mit der Kanonisation Borromeos (1610) als eigenständiges Element auftauchten. Diesem gemalten *cursus honorum* fiel insofern eine wichtige Rolle zu, als dass er Argumente für Heiligkeit, von welcher er ein bestimmtes Bild konstruierte, lieferte, den Gläubigen ein nachahmenswertes Exempel vor Augen stellte und die *intercessio sanctorum* nachdrücklich bekräftigte.⁸ Bei den Kanonisationsfahnen handelte es sich um ikonische Darstellungen des/der Heiligen, über welche dieser/diese visuell repräsentiert wurde. Sie behaupteten eine wichtige Rolle im zeremoniellen Geschehen und einen herausragenden Platz in dessen Szenografie. Die hohe Verehrung, die ihnen zuteilwurde, erklärt sich aus dem Umstand, dass sie symbolisch für den Heiligen/die Heilige selbst einstanden und seine/ihre Präsenz verdeutlichten. Über die *stendardi* wurde auch die Ikonografie des zur Ehre der Altäre erhobenen Individuums verbindlich festgelegt, sozusagen kanonisiert.⁹ Von gleichfalls hoher Bedeutung erwies sich der mannigfaltige textile Wandschmuck, der die Peterskirche zierte (darunter zahlreiche kostbare Brokatstoffe), und die unzähligen Leuchter, welche diese in ungewohnter Intensität hell erleuchteten.

Über die aufwendigen Festapparate, an deren Realisierung von Seiten der jeweiligen Promotoren/Sponsoren der Kanonisation, die für ihre Finanzierung zur

Gänze verantwortlich zeichneten, ein gehöriges Prestige geknüpft war, konnte eine weitgehende Transformation des bestehenden Baus bewerkstelligt werden, ein Ort kreiert werden, dem die Qualitäten des Prachtvollen, Luxuriösen, ja Wunderbaren anhafteten. Die Frage, ob dieser – wie gelegentlich behauptet – eine symbolische Darstellung des Paradieses, in welches der neue Heilige, repräsentiert in den Kanonisationsfahnen, Eingang fand, bedeutete, sei hier zunächst hintangestellt. Zweifelsohne stellte der überbordende Prunk eine festliche Notwendigkeit dar, welche die Exzeptionalität des Ereignisses anzeigte, ein unumgängliches Attribut des göttlichen Kultes und der Macht, dienlich ihrer Kommunikation nach außen mittels einer Strategie, die auf die unmit-

telbare Vereinnahmung des Publikums über die Sinne abzielte.¹⁰ In den glanzvollen Festapparaten gewann die Autorität der katholischen Kirche, insbesondere ihres Oberhauptes, des römischen Pontifex, welcher bei einer Kanonisation als Mittler zwischen Mensch und Gott, als *vicarius Christi*, dem es nach biblischem Zeugnis (Levitikus 21,8) alleinig möglich war, Menschen zu heiligen (*homines santificare*),¹¹ inszeniert wurde, einen anschaulichen Ausdruck. In der gemeinsamen zeremoniellen Praxis wurden die Herrschaftsverhältnisse einer hierarchisch geordneten Sozietät mit dem Papst als einsamer Spitze, die nicht zuletzt über die Architektur, aufgefasst als symbolische Form, indiziert wurden, bekräftigt und im tatsächlichen Vollzug gleichsam verwirklicht.

3. KANONISATIONEN VON SIXTUS V. ZU CLEMENS VIII.

Ohne die Kenntnis der Vorgeschichte lassen sich die opulenten Festapparate, welche anlässlich der von Paul V. begangenen Heiligsprechungen in Neu-St. Peter installiert wurden, nicht angemessen würdigen. Wir greifen vor allem zwei Kanonisationen heraus: jene des Diego de Alcalà (1588), deren Ausstattung vergleichsweise umfassend dokumentiert ist und die – was das zeremonielle Arrangement (insbes. das *suggestum* bzw. den *palcoltavolato*) betrifft – repräsentativ für das 15. und 16. Jahrhunderts eintreten kann,¹ und jene des Raimondo di Peñafort, welche ihren Platz erstmalig in Neu-St. Peter fand und für die Folgezeit in vielerlei Hinsicht bedeutende Lösungen spezifischer Problemstellungen bereitstellte.

3.1 DIE KANONISATIONEN DIEGO DE ALCALÀS UND HYAZINTHS VON POLEN

Das Pontifikat Sixtus' V. (1585–1590) ist – ungeachtet seiner Kürze von nur fünf Jahren – ob der zahlreichen, weitgreifenden Initiativen politisch-administrativer Natur und der umfassenden Architektur- und Kunstpatronage von herausragender Bedeutung für die Geschichte des frühneuzeitlichen Rom und der Kanonisationen im Speziellen. Der energische Reformpapst veranlasste ein umfassendes Programm der Modernisierung und Zentralisierung der römischen Kurie, instituierte bzw. reorganisierte mit der Bulle *Immensa Aeterni Dei* (22. Januar 1588) fünfzehn dauerhafte Kardinalskongregationen, denen spezifische Fachbereiche und Kompetenzen übertragen wurden.² Der *Sacra rituum congregatio* oblag dabei u. a. jene Belange, welche Heiligsprechungen

betrafen. Wenige Monate später, am 2. Juli 1588, kanonisierte Sixtus V. Diego de Alcalà und nahm damit eine Praxis wieder auf, die seit über 60 Jahren zum Erliegen gekommen war. Die Zeremonie fand ihren Platz in dem noch bestehenden Teil des konstantinischen Langhauses von Alt-St. Peter, welcher durch den von Sangallo d. J. errichteten *murus divisorius* von der gewaltigen Baustelle des Neubaus abgeschirmt und zeremoniell nutzbar geblieben war.³ Es ist bemerkenswert, dass in ebendiesem Monat (Juli 1588) die Arbeiten zur Vollendung der Kuppel des Neubaus von St. Peter anhoben.⁴ Es erscheint gut möglich, dass gerade auch die erwähnte Heiligsprechung das Ungenügen des architektonischen Rahmens, welchen die bescheidenen Reste Alt-St. Peters für festliche Zeremonien boten, besonders eindringlich bewusst gemacht und eine schnelle Lösung des Missstandes favorisiert hat. Jedenfalls gelang es unter Sixtus V., die Kuppel in einer gewaltigen Kraftanstrengung in kürzester Zeit zu errichten, keine zwei Jahre nach Baubeginn konnte am 14. Mai 1590 feierlich der letzte Stein gesetzt werden.⁵ Der Neubau war damit keineswegs vollendet, jedoch war eine zeremonielle Nutzung desselben prinzipiell möglich geworden.

Die Kanonisation Diego de Alcalàs bedeutete einen entschiedenen Wendepunkt für die katholische Kirche, das Ende einer bemerkenswert langen Schockstarre, der defensiven Phase der Reaktion auf die Invektiven des Protestantismus und den Beginn einer aktiven, kämpferischen Auseinandersetzung mit den Neugläubigen.⁶ Bekanntermaßen hatte sich die protestantische Kritik insbesondere auch am *cultus sanctorum*, der Praxis der Kanonisationen und der unerhörten Autorität des Paps-

tes, Heiligkeit gleichsam zu verwalten, entzündet. Als Hadrian VI. 1523 Antoninus von Florenz und Benno von Meißen zur Ehre der Altäre erhob, brach sogleich ein heftiger Disput zwischen Luther und Vertretern der katholischen Kirche vom Zaun.⁷ Die kontroverstheologischen Debatten dauerten auch in der Folgezeit an und es sollten – wie schon erwähnt – über 60 Jahre vergehen, bis Sixtus V. 1588 wieder einen Diener Gottes heiligsprach. Um die Kanonisationen von jeglichem Verdacht von Willkür reinzuwaschen, war die posttridentinische Kirche behutsam im Gewähren von Heiligkeit geworden. Entscheidungsprozesse wurden in Rom gebündelt, nicht offiziell sanktionierte Kulte tunlichst untersagt, verbindliche Kriterien für das Erlangen der Ehre der Altäre festgelegt, deren Erfüllung in extensiven Untersuchungen bestätigt werden musste.⁸ Die von Sixtus instituierte *Sacra rituum congregatio* ist in diesem Kontext zu verorten, diente ganz wesentlich auch der Disziplinierung der Praxis der Kanonisationen. Ungeachtet aller Vorsicht, welche die Phase vor der eigentlichen Zeremonie kennzeichnete, bedeutete doch die öffentliche Proklamation einer Heiligsprechung durch den Papst *ex cathedra* eine machtvolle Affirmation von Autorität, ja Unfehlbarkeit des Pontifex.⁹

Nach einer bescheiden anmutenden Wiederaufnahme der Kanonisationen lässt sich anhand der für besagte Anlässe geschaffenen ephemeren Ausstattungen von St. Peter im 17. Jahrhundert eine Tendenz hin zum forcierten Herausstellen der Figur des Kirchenoberhauptes und zur Einbindung eines immer größeren Publikums feststellen.¹⁰ Diese Entwicklung kann nicht gesondert von der keineswegs linear verlaufenden, von abrupten Planwechseln gekennzeichneten Baugeschichte der vatikanischen Basilika begriffen werden. Bekanntermaßen existierten Alt- und Neu-St. Peter über ein Jahrhundert lang nebeneinander. Das scheinbar kaum zu bewältigende Projekt des Neubaus, welches auch durch ausgedehnte Phasen der Stagnation geprägt war, diente protestantischen Kritikern als hinlänglicher Beweis für Verschwendungssucht und Hybris des Papsttums. Die Vollendung der Kuppel unter Sixtus V. war zweifelsohne als ein eindrucksvoller Triumph über alle Zweifler zu werten, als sichtbares Zeichen dafür, dass sich die katholische Kirche wieder im Aufwind befand. Mit dem Voranschreiten des Baus wurde sukzessive neuer Raum

geschaffen. Die Vollendung der Kuppel eröffnete die prinzipielle Möglichkeit der zeremoniellen Inanspruchnahme des Bereichs der Vierung von Neu-St. Peter. 1615 wurde schließlich der *murus divisorius* Sangallos d.J. niedergelegt, die gesamte neue Basilika in ihren überwältigenden Dimensionen war somit baulich vollendet und harrete ihrer Nutzung. Die weiten Räumlichkeiten des Neubaus eröffneten neue Möglichkeiten für die Gestaltung der ephemeren Festapparate für Kanonisationen.¹¹ Für die Wiederaufnahme der Praxis der Heiligsprechungen musste man sich unter Sixtus V. allerdings noch mit einem vergleichsweise bescheidenen architektonischen Rahmen zufriedengeben, dem empfindsam zurechtgestutzten Fragment von Alt-St. Peter.

Die Kanonisation des Diego de Alcalà stellt die wohl am umfassendsten dokumentierte des 16. Jahrhunderts dar.¹² Neben diversen schriftlichen Quellen¹³ bildet sie den Gegenstand eines Marmorreliefs von Egidio della Riviera am Grabmal Sixtus' V. (Cappella Sistina, Santa Maria Maggiore), eines Freskos Cesare Contis in der Biblioteca Vaticana (erster Raum der Libreria Segreta) und eines Kupferstichs eines Anonymus (Wolfegg, Kunstsammlung der Fürsten zu Waldberg-Wolfegg).¹⁴ Das umfassende, auf Verteidigung von Tradition zielende Festhalten der besagten Heiligsprechung in Wort und Bild darf als Novität gelten und spiegelt das Bedürfnis der gegenreformatorischen Kirche wider, die Bedeutung dieses wichtigen Ereignisses einem großen Kreis von Rezipienten nahezubringen.¹⁵ Das Fresko Contis (Abb. 2) gibt den für die Heiligsprechung des Diego de Alcalà installierten Festapparat im Großen und Ganzen recht zuverlässig wieder: mittels Tapisserien und anderem Wandbehang wurde der noch bestehende Teil des Mittelschiffes von Alt-St. Peter, dessen Säulenschäfte unterhalb des textilen Schmucks gut zu erkennen sind, umschlossen und vom Rest des Baus fast vollständig abgeschirmt. In dem dergestalt geschaffenen partikularen Raum fand eine mit grünem Stoff überzogene rechteckige Plattform (*suggestum* bzw. *palco/tavolato*) für die Zeremonie der Heiligsprechung ihre Aufstellung, die Bühne der Feierlichkeit. In seiner räumlichen Erstreckung beanspruchte das *suggestum* den Großteil des Mittelschiffsegments Alt-St. Peters, welches auf der Höhe der elften Säule (von der östlichen Eingangswand her gezählt) in der Trennmauer Sangallos d.J.¹⁶ seinen Abschluss gefunden hatte, seit-



Abb. 2: Cesare Conti, Kanonisation des Diego de Alcalá, Fresko, um 1588 – 1590, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, erster Raum der Libreria Segreta. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

lich war zu beiden Seiten ein gewisser Abstand zu dessen Kolonnaden gegeben. Alaleone beschreibt die Plattform wie folgt: »Suggestum in ecclesia Sancti Petri fuit constructum in medio ecclesiae incipiendo a tertia columna usque ad portam fabricae altitudinis palmorum septem longitudinis cannarum duodecim, latitudinis cannarum sex cum dimidia quod coopertum erat pannis viridibus desuper in plano, ad dictum suggestum ascendebatur per gradus.«¹⁷ Die etwas weniger als mannshohe Plattform hob auf der Höhe der dritten Säule des Hauptschiffs von Alt-St. Peter an und erstreckte sich bis zum *murus divisorius*.¹⁸ Wie von Seiten der Forschung bereits herausgearbeitet, folgte das zeremonielle Arrangement auf dem *suggestum* dem Vorbild der Sixtinischen Kapelle mit der für die *cappella papalis* verwendeten Einrichtung.¹⁹ Explizit beschreibt Alaleone die innere Organisation der Plattform, die ebendort eingerichtete »capella« als »iuxta

formam praecisam Capellae Sixti IIII«²⁰. Die westliche, an den *murus divisorius* anschließende Schmalseite des *suggestum* beherrschte ein provisorischer hölzerner Altar, der von zwei kleinen Tischen flankiert wurde, auf welchen liturgisches Gerät und die Objekte für die Handwaschung des Pontifex lagerten. Auf der linken Seite der Plattform (»a cornu evangelii«) war der von einem Baldachin überfangene, durch einen Sockel erhöhte Thron des Papstes positioniert, begleitet von Stühlen für die assistierenden Bischöfe, ihm gegenüber (»a cornu epistolae«) befand sich die (gleichfalls etwas hinaufgesetzte) *sedes paramentorum*. Das *suggestum* umgaben die zumindest teilweise der Cappella Gregoriana entlehnten Bänke *ad modum quadraturam*, welche den Kardinälen und weiteren kirchlichen Würdenträgern vorbehalten waren.²¹ Vorne links, nahe dem Eingang zur Plattform, hatte ein weiterer Tisch mit den Gaben für das Offertorium seinen Platz ge-

funden.²² Das Wandbild Contis erweist sich in Bezug auf das Arrangement von Papstthron, Altar etc. auf der Plattform als zuverlässig, eine gewisse Diskrepanz zwischen schriftlicher und bildlicher Überlieferung kann aber konstatiert werden: Der Altar präsentierte sich überhöht von einem »Baldacchino bellissimo, & di straordinaria grandezza di tela d'oro granita, & nelli pendenti di esso, li quali erano divisi in trentaquattro pezzi, stavano dipinte riccamente, & scompartite con la debita proportione, diverse immagini del Santo, arme di sua Beatitudine, di S. Pietro, & del Re Catholico, Confalone della Chiesa, & faccie di Seraphini con fiori«²³. Dieses zweifelsohne wichtige Element unterschlägt der ansonsten um eine präzise Wiedergabe der Ausstattung von Alt-St. Peter anlässlich der Heiligsprechung des Diego de Alcalà bemühte Conti ebenso wie Egidio della Riviera (Abb. 3) und der Anonymus des Stichs (Abb. 4) merkwürdigerweise. Was in den visuellen Quellen verlorengelassen ist, die symbolisch überaus wichtige Inbezugsetzung der beiden zeremoniellen Brennpunkte von Altar und Papstthron über die analoge Herrschafts- und Würdeformel des Baldachins.²⁴

Ein Blick auf den bekannten Kupferstich Dupéracs mit der Wiedergabe einer päpstlichen Messe in der Sixtina²⁵ (Abb. 5) lehrt, wie getreu das zeremonielle Arrangement auf dem *suggestum* dem vom wichtigsten Sakralraum des Vatikanpalastes abgegebenen Vorbild folgte: Vor der westlichen Stirnwand erblicken wir den von einem Baldachin überfangenen Altar, der in analoger Weise ausgezeichnete päpstliche Thron war hingegen auf der linken Seite der Kapelle (*in cornu evangelii*) positioniert, beide behaupteten ihren Platz auf dem erhöhten, das Presbyterium bezeichnenden Podium der Sixtina,²⁶ über Sockel nochmals hinaufgesetzt und besonders akzentuiert. Außerhalb des erwähnten Podiums fanden die Bänke für die kirchlichen Würdenträger *ad modum quadraturam* ihre Aufstellung. Der Rückgriff auf die Sixtinische Kapelle bei der Heiligsprechung des Diego de Alcalà war programmatischer Natur, folgte den Regeln, welche die päpstlichen Zeremonienmeister Johannes Burckard, Agostino Patrizi Piccolomini und Paris de Grassis für die Ausstattung der vatikanischen Basilika anlässlich wesentlich älterer Kanonisationen ausgegeben hatten.²⁷ Nach Piccolomini sollte das zeremonielle Arrangement für Heiligsprechungen »ad instar capelle palatii apostolici« eingerichtet werden:

[...] in ecclesia construitur suggestum ligneum tante amplitudinis ut super illud instituat apteturque capella cum altari, credentiis, throno pontificali, sedibus cardinalium assistentium pape, oratorum, prelatorum et locis omnium ordinum Romane curie, ad instar capelle palatii apostolici a cancellis et supra, quoad formam sedilium et capacitatem. In eo suggestu erunt due sedes papales, una eminens ad sinistram partem et alia erit amovibilis. Ascendetur ad suggestum per pontem cum duplici ostiolo a capite et in imo. Ornabiturque suggestum in extremitatibus circumcirca cum herbis et floribus, et intus cum pannis et tapetis opportunis. Ornabitur etiam ecclesia, et suspendetur per totum arma pontificis, Ecclesie, et imago canonizandi, atque etiam arma procurantium canonizationem. Fiet baldachinum novum cum armis pontificis, procuratorum «petentium» canonizationem et imagine sancti, quod debet suspendi supra altare ubi pontifex celebrabit.²⁸

Ein Jahrhundert trennt die Veröffentlichung des *Caeremoniale Romanum* Piccolominis und die Kanonisation des Diego de Alcalà, die Vorschriften des großen Zeremonienmeisters hatten offenbar nichts von ihrer Gültigkeit eingebüßt, was die Persistenz der kodifizierten Regeln des päpstlichen Zeremoniells, die große Wirkmacht der Tradition eindrucksvoll untermauert. Das normative Vorbild des für die Kanonisation von 1588 geschaffenen *suggestum* bildete die Sixtinische Kapelle (eingerrichtet für die *capella papalis*), sie stand Pate für die allgemeine Disposition der Plattform, welche gleichfalls ein eigenes Presbyterium aufwies,²⁹ und für das zeremonielle Arrangement auf ebendieser bis hin zu Details wie dem Überhang an Bankreihen auf der weniger bedeutsamen, rechten Seite der *quadratura*.³⁰ Resümierend stellt denn auch Alaleone fest: »[...] et ut uno verbo dicam fuit accomodatus iste locus pro hac caerimonia ad similitudinem Capellae palatinae, quae Sixti IIII dicitur«³¹.

Die Sixtinische Kapelle diente nicht nur dem *suggestum* als normatives Leitbild, sondern darüberhinausgehend dem Festapparat in seiner Gesamtheit: Die Analogie betrifft zunächst – sehr basal gesprochen – die längsrechteckige Form des für die Heiligsprechung von 1588 geschaffenen partikularen Raumes. Freilich bestimmten von vornherein die architektonischen Gegebenheiten des verbliebenen Fragments der drastisch

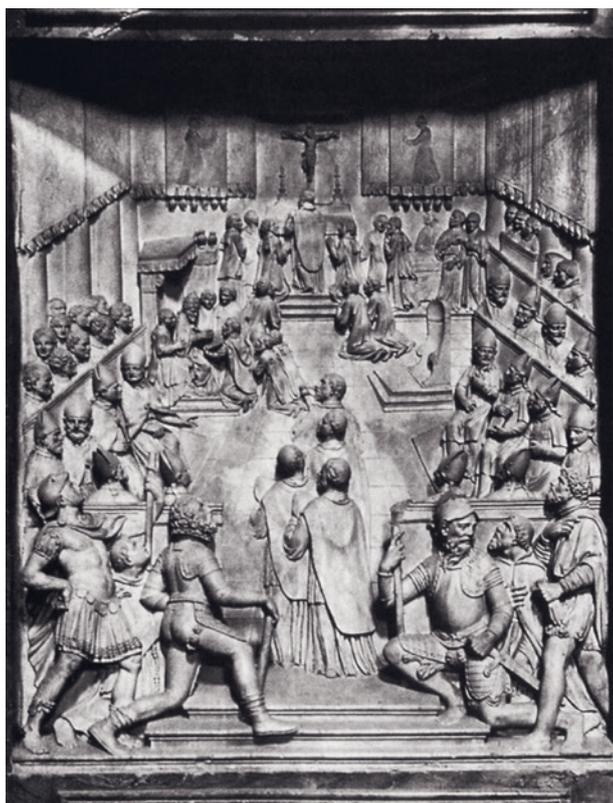


Abb. 3: Egidio della Riviera, Kanonisation des Diego de Alcalà, Marmorrelief, um 1588 – 1590, Rom, Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina, Grabmal Sixtus' V. Foto © Anselmi 2005, S. 250 (Abb. 287).

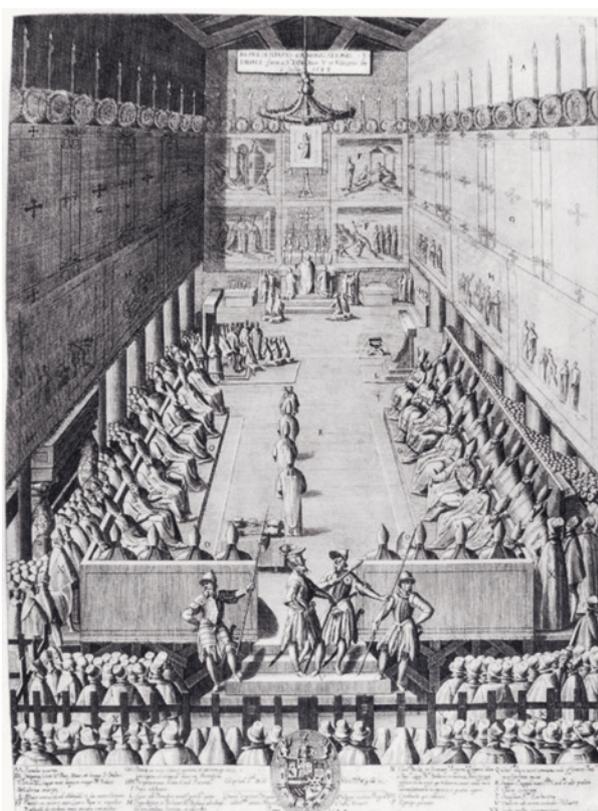


Abb. 4: Anonym, Kanonisation des Diego de Alcalà, Kupferstich, 1588, Wolfegg, Kunstsammlung der Fürsten zu Waldberg-Wolfegg. Foto © Burzer 2011, S. 150 (Abb. 41).

verkürzten konstantinischen Basilika das Maß von dessen Ausdehnung und die rechteckige Form. Das Mittelschiffsegment wurde mittels Tapiserien (und anderem Wanddekor) dergestalt verhängt, dass sich ein gesonderter Raum ergab, der in seiner prinzipiellen Ausrichtung und inneren Artikulation der päpstlichen Palastkapelle recht ähnlich war. Klar kenntlich gemacht ist auf dem Blatt Dupéracs der Lettner, welcher nach seiner Verschiebung Richtung Osten (zwischen 1550 und 1560 etwa) den mehr als die Hälfte der Sixtinischen Kapelle einnehmenden Chorraum begrenzte. Eine massive Schranke zeigt auch der Kupferstich des Anonymus von der Heiligsprechung Diegos (s. Abb. 4), sie sonderte jenen Bereich, welchen das *suggestum* besetzte und weitestgehend ausfüllte, vom übrigen Mittelschiffsegment Alt-St. Peters ab. Dieser war im Wesentlichen der Geistlichkeit vorbehalten, um die insbesondere für den innersten Zirkel der Kirchenhierarchie reservierte Plattform, die

man über einige Stufen erreichte und deren Zugänge von Schweizer Gardisten bewacht wurden,³² nahm der Klerus von Rom seine Aufstellung.³³ Auf dem Fresko Contis (s. Abb. 2) erblicken wir rechts ferner eine Sängerkanzel (*cantoria*), die sich – so zumindest zeigt es das Wandbild – außerhalb des *suggestum* befand und wie ihr Pendant der Sixtina auf der Epistelseite ihren Platz gefunden hatte. Die kleine Box für privilegierte Zuschauer, welche für die Kanonisation Diegos nahe der Altarwand gleichfalls auf der rechten Seite installiert wurde, ist sicherlich ein Spezifikum ephemerer Arrangements für Heiligsprechungen und lässt sich nicht auf die päpstliche Palastkapelle zurückführen.³⁴

Auch für den anlässlich der Kanonisation des Diego de Alcalà installierten Festdekor erwiesen sich die Vorschriften Piccolominis und das Vorbild der Sixtina als bedeutsam. Nach oben schlossen den Schmuck des Mittelschiffs von Alt-St. Peter zahlreiche Fackeln ab, unter

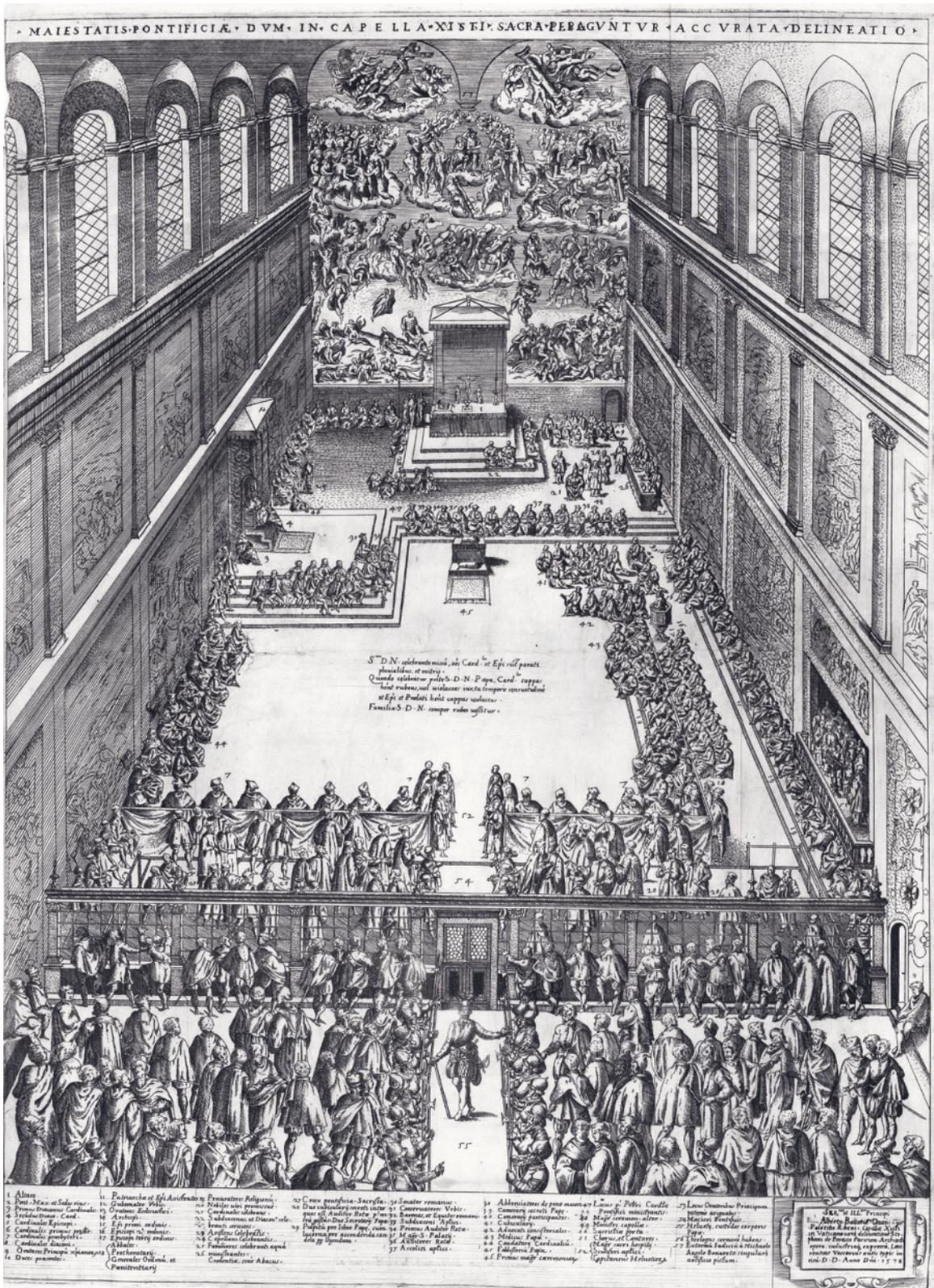


Abb. 5: Etienne Dupérac, Lorenzo Vaccari, Pöpstliche Messe in der Sixtinischen Kapelle, Kupferstich, 1578, Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. Reserva.S.7(116). Foto © [2023] Biblioteca Apostolica Vaticana.

30: KANONISATION VON SIXTUS V. ZU CLEMENS VIII.

einem vergleichsweise schmalen gemalten Fries, welchen konform mit dem Regelwerk des großen Zeremonienmeisters (»Ornabitur etiam ecclesia, et suspendetur per totum arma pontificis, Ecclesie, et imago canonizandi, atque etiam arma procurantium canonizationem«) zahlreiche Bilder des Heiligen und etliche Wappen der in die Kanonisation involvierten Parteien schmückten,³⁵ hing der textile Wandschmuck:

La Chiesa tutta era richissimamente addobata, & con molti lumi: per l'alto era circondata attorno attorno di molte torcie bianche grosse ben disposte. Sotto quelle attorno la Chiesa vi era un bellissimo fregio d'alcuni palmi largo, & ben composto, e tutto ripieno di molte immagini del santo, molte arme del Papa, di S. Pietro, & del Rè catholico, & molti fiorini, parte di pittura, parte d'herbe, che facevano bellissimo e vaghissimo ornamento. Sotto questo fregio pendeva quasi dalle tre facciate della Chiesa una bella tapezzeria, & da quella parte dove suole stare il santissimo Sacramento, vi erano molte coltre di oro & di broccati.³⁶

In der grundsätzlichen Disposition des Wanddekors kommen das Fresko Contis und der Stich des Anonymus überein, beide unterschlagen jedoch Details wie die kostbaren Brokatstoffe, welche den Sakramentsaltar, dessen charakteristische Schraubensäulen in der linken Mittelschiffkolonnade auszumachen sind, hervorhoben. Wesentlich ist die Anordnung des textilen Schmucks in zwei übereinander gelagerten Ordnungen, für welche wiederum das Vorbild der Sixtinischen Kapelle als entscheidend veranschlagt werden kann, deren Wände bekanntermaßen im späten Quattrocento in zwei Registern ausgemalt wurden: im oberen fanden parallel geführte Freskenzyklen, bestehend aus Szenen des Alten und Neuen Bundes (eine Moses- und eine Christus-Bilderfolge), unmittelbar darunter fingierte Wandteppiche ihren Platz. Später, auf Anweisung Leos X., entstanden die berühmten, nach Entwürfen Raffaels gewirkten Tapisserien mit Episoden aus den Leben der Apostelfürsten, welche zu besonderen Anlässen einen Teil der unteren Wandhälfte der päpstlichen Kapelle schmückten und insbesondere den Chor auszeichnen sollten.³⁷ Bei der Verzierung des *murus divisorius* mit der »bellissima Tapezzeria della Sede Apostolica, di raro disegno, & ri-

chissima di seta, oro, & argento, attaccata a due ordini, l'uno sopra l'altro«³⁸, wird die Parallelität zur päpstlichen Palastkapelle besonders augenfällig: Wie bei der mit den Bildteppichen Raffaels geschmückten Sixtina finden wir hier zwei Register von axial angeordneten Historienbildern vor. Aufgrund ihres hohen Materialwertes und ihres mobilen Charakters eigneten sich Tapisserien in besonderem Maße als Festdekor, welcher für konkrete Anlässe (hohe Feiertage) zum Einsatz gelangte.³⁹ Zweifelsohne sollten die erlesenen Bildteppiche Raffaels in der Sixtina das Ansehen des Kirchenoberhauptes, die *maiestas papalis*, mehren und die Würde des Zeremoniells steigern.⁴⁰ In eben dieser Funktion (als nobilitierender Festschmuck) tritt uns freilich auch der Wandbehang der Kanonisation von 1588 entgegen. Dieser kreierte einen partikularen Raum innerhalb des verbliebenen Fragments Alt-St. Peters und dekorierte ihn gleichzeitig.⁴¹ Die Altarwand präsentierte sich aufwendiger geschmückt (durchgängig mit figürlichen Darstellungen) und inhaltlich von besonderer Bedeutung:

In mezzo della predetta facciata particolarmente vi era posto il panno, che rappresentava l'Avvenimento dello Spirito santo sopra li discepoli in lingue di fuoco il dì della Pentecoste, come conveniva alla solennità dell'atto della Canonizatione, che ivi si doveva fare. Et sopra il baldacchino dell'altare predetto era una grandissima croce in mezzo con due chiavi grandi, l'una di quà & l'altra di là, fatte con lumi artificiali, che rendevano bellissima vista: & sotto questa Croce pendeva una coltra foderata di velluto Cremisino, con una gran Croce di tela d'oro, & dentro un pretioso panno, col quale sepelivano anticamente li Santi Martiri in Roma, che si tiene nella Chiesa di S. Pietro per reliquia di grandissima veneratione.⁴²

Auf der zentralen vertikalen Achse der Altarwand fanden die Tapisserie mit der Darstellung des Pfingstwunders und eine mit einem goldenen Kreuz verzierte purpurne Decke, die das verehrte Tuch, mit welchem einst die verehrten Märtyrer der Kirche begraben wurden, umschloss, ihren Platz. Ihre prominente Platzierung machte sie (zusammen mit dem von Conti nicht wiedergegebenen, von zwei Schlüssel flankierten Kreuz »sopra il baldacchino«, welches auf die *traditio clavium* anspielte, den Primat des

Papstes bekräftigte) zu den eigentlichen Protagonisten des Festapparates, »oggetti e immagini di forte caratura simbolica, messi in campo a ostentare la legittimità e l'infallibilità del rito per gli stretti rimandi al Vangelo e alle origini stesse della Chiesa«⁴³. Der Teppich mit der Darstellung des Pfingstwunders unterstrich die Infallibilität der Kirche, der Christus zugesichert hatte, dass der Heilige Geist sie in der Wahrheit lehren und erhalten werde (Joh. 16,13), in der offiziellen Anerkennung von Heiligkeit. Dessen Beistand wurde vor der Proklamation der Kanonisationsformel herbeigefleht, als sein getreues Sprachrohr fungierte der Papst, ihm verdankte sich letztendlich die Unfehlbarkeit im Urteil. So wundert es nicht, dass der besagte Teppich mit dem *Pfingstwunder* bei der Kanonisation Diegos einen herausragenden Platz auf der zentralen Achse der Altarwand behauptete. Darüber befand sich die verehrte Reliquie des »pretioso panno, col quale sepe livano anticamente li Santi Martiri in Roma«, welche der Verteidigung der Tradition, der Vergewisserung der Treue zur Ur- und Frühkirche, deren Ideale in Zeiten der Gegenreformation eine gesteigerte Bedeutung beanspruchen konnten, diente. Über einen greifbaren Konnex wurde die Kontinuität des Heiligenkultes der frühen Christen mit demjenigen der Gegenwart anschaulich gemacht.⁴⁴ Entgegen der Behauptungen der Protestanten, welche die Geschichte der katholischen Kirche als schrittweise Korruption ihrer ursprünglichen Ideale darzustellen trachteten, betonten ihre Apologeten wie Cesare Baronio, dessen epochale *Annales ecclesiastici* ab 1588 veröffentlicht wurden, ihre paradox anmutende Geschichtslosigkeit, sie habe sich über die Zeiten im Wesentlichen nicht verändert und sei eigentlich immer die Gleiche geblieben.⁴⁵ In diesem Zusammenhang verdient auch das Antependium des Altares Beachtung, aus dem gleichen Stoff wie der Baldachin gefertigt, zeigte es im Zentrum ein Medaillon mit dem Bildnis des Heiligen,⁴⁶ dabei mag man eine ideale Referenz auf die *fenestella confessionis* von frühchristlichen Altären erblicken, die über den Reliquien der Märtyrer und ersten Heiligen errichtet wurden.⁴⁷

Die Ikonografie der Wandteppiche scheint nicht mit letzter Bestimmtheit rekonstruierbar zu sein, fest steht zunächst, dass diese in den schriftlichen Quellen⁴⁸ nicht näher spezifiziert wird und die Angaben Contis und des Anonymus erheblich voneinander differieren. Das

Fresko und der von einer Legende begleitete Stich, welche beide die wichtige Begebenheit des *Pfingstwunders* nicht zur Darstellung bringen, kommen zumindest darin überein, dass der textile Dekor großformatige biblische Historien beinhaltet. Das vatikanische Wandbild (s. Abb. 2) zeigt auf der linken Seite, vor den mächtigen Säulenschäften des konstantinischen Mittelschiffes, Episoden aus dem Leben Petri, auf der rechten hingegen einen Christus-Zyklus, der sich zusätzlich über die gesamte Altarwand (in zwei Registern) erstreckte.⁴⁹ Ungeachtet der Frage, ob bzw. inwiefern damit der tatsächlich für die Kanonisation Diegos installierte Wandbehang wiedergegeben ist, erscheint die apologetische Stoßrichtung der von Conti figurierten Bildteppiche evident: Bekanntermaßen fußte die Herrschaft des Papstes auf einer historisch-theologischen Begründung des Petrusamtes, welche vor allem den berühmten Passus des Matthäus – und die gleichfalls wichtigen Verse des Johannesevangeliums ins Feld führte (Matthäus 16,18–19; Johannes 21,15–17). Die Bildteppiche geben die beiden Amtsbegründer (des Papsttums) in prominenter Weise wieder und lassen sich dergestalt auch als Bekräftigung des von den Reformatoren in Abrede gestellten Anspruchs der Päpste, Nachfolger Petri und Stellvertreter Christi auf Erden zu sein, lesen. Die Legende der Grafik des Anonymus (s. Abb. 4) bestimmt die einzelnen Bestandteile des textilen Dekors wie folgt: das obere Register der Langhauskolonnaden (G) mit kostbar durchwirkten Stoffen, welche die Wappen verschiedener Päpste zeigen, das untere (H) hingegen mit Stücken aus dem Besitz des Kardinals Farnese, den Schmuck der Altarwand mit den berühmten Bildteppichen Raffaels (»Pannis ex serico et auro Leonis Papae X in quibus Raphaelis de Urbino miris pictura conspicitur«⁵⁰). Die schriftlichen Quellen begnügen sich mit dem generischen Hinweis auf die »bella tapezzeria«⁵¹, wichtig erscheint der textile Dekor in seiner Gesamtheit, welcher ganz wesentlich für den pracht- und würdevollen Rahmen der Zeremonie verantwortlich zeichnete. Der neue Heilige wurde nebst den repetitiven kleinformatigen Darstellungen ikonischen Charakters im *fregio* vor allem über die mit den Insignien des Papstes und des spanischen Königs versehenen Kanonisationsfahnen repräsentiert, von denen vier über den Ecken des *suggestum* hingen, während die fünfte, größte über der Mitte der Plattform ihren Platz

fand, nachdem sie zuvor in der Prozession zur Peterskirche getragen worden war.⁵²

Die Kanonisation von 1588 stellte die erste seit über 60 Jahren dar, einem doch erstaunlich langen Zeitraum, in welchem die von den Protestanten heftig kritisierte Praxis der Heiligsprechungen zum Erliegen gekommen war. Die anlassbezogene Ausstattung von Alt-St. Peter folgte strikt den seit geraumer Zeit kodifizierten Regeln des päpstlichen Zeremoniells. Das Arrangement (die innere Organisation des *suggestum*) fußte auf jenem der Sixtinischen Kapelle (anlässlich der *cappella papalis*), dabei den Vorschriften folgend, die Piccolomini kurz nach der baulichen Vollendung des wichtigsten Sakralraumes des Vatikanpalastes aufgestellt hatte (»ad instar capelle palatii apostolici«). Bei der bescheiden anmutenden Wiederaufnahme der Praxis der Heiligsprechungen baute man zunächst gänzlich auf Altbekanntes, transferierte quasi die auf vergleichsweise wenige Personen ausgerichtete Sixtinische Kapelle ins Mittelschiffsegment von Alt-St. Peter. Auch wenn die konstantinische Kirche anlässlich der Kanonisation des Diego de Alcalà einer breiteren Öffentlichkeit prinzipiell offenstand, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass diese im Wesentlichen als innerkirchliche Angelegenheit konzipiert und vollzogen wurde. Wirklich partizipieren an der Zeremonie konnten nur jene, die auf dem *suggestum* ihren Platz gefunden hatten, für den Rest bot allein schon die Höhe der Plattform (»alto poco meno della statura di un huomo«) zuzüglich der Rückenlehnen der Bänke für die Kardinäle, Bischöfe etc., welche diese zum größten Teil umfriedeten, eine kaum überbrückbare Blickbarriere. Die visuelle Zugänglichkeit des Festaktes für die Betrachter außerhalb des *suggestum* war allemal nur äußerst beschränkt gewährleistet, ein Umstand, den Conti durchaus ungeschönt wiedergibt. Die an und für sich wichtige Zeugenschaft der Proklamation des neuen Heiligen blieb damit weitestgehend ausgespart, darüber hinausgehend konnten dem Publikum Sinn und Bedeutung der Zeremonie zweifelsohne nur ungenügend vermittelt werden, womit diese ihre als fundamental zu bezeichnende Leistungsfähigkeit zur Ordnung der sozialen Welt (die Stärkung der Bande zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft, das Bekräftigen gemeinsamer Werte/Nomen, die Legitimation von Herrschaft) nur in beschränktem Maße einzulösen vermochte. Die

direktere Einbindung der Allgemeinheit und breitenwirksame Inszenierung der Figur des Pontifex zeitigten erst die aufwendigeren Festapparate des nachfolgenden Jahrhunderts.⁵³

Die erste der beiden von Clemens VIII. vollzogenen Heiligsprechungen, jene des Hyazinth von Polen (17. April 1594), fand ihren Platz ebenfalls im noch bestehenden Teil des Langhauses Alt-St. Peters,⁵⁴ da die nunmehr überkuppelte Vierung des Neubaus durch die anhaltenden Arbeiten am im Vergleich zum Vorgängerbau deutlich erhöhten Fußboden unbenutzbar war und der heutige Hochaltar noch nicht geweiht.⁵⁵ Die anlassbezogene Ausstattung des Fragments der konstantinischen Kirche folgte im Großen und Ganzen dem Modell, welches auch für die vorangegangene Kanonisation Diego de Alcalàs verwendet worden war.⁵⁶ In dem reich mit kostbarem textilen Wandbehang und Wappen der in die Heiligsprechung involvierten Parteien geschmückten Bau fand wiederum eine Plattform ihre Aufstellung, von recht ähnlichen Ausmaßen in der Fläche, jedoch ein markantes Gefälle aufweisend. Das *suggestum* maß 13 *canne* (etwa 29 m) in der Länge, 8 *canne* in der Breite, am Anfang (»in ingressu«) wies es eine Höhe von 4 *palmi*, am Ende (»in capite«), beim *murus divisorius*, 8 *palmi* auf.⁵⁷ Die Innovation in der Durchbildung der Plattform zielte auf eine bessere Sichtbarkeit des Ritus ab, ihr Niveau war zunächst einmal niedriger als bei der vorangegangenen Kanonisation, wirkmächtig erhöht, über von Stufen gebildeten Sockeln fanden sich der provisorische Altar⁵⁸ und der Thron des Papstes auf der linken Seite (»a cornu evangelii«) wieder, beide jeweils von einem Baldachin überfangen. Die Plattform beherbergte ferner die (gleichfalls etwas hinaufgesetzte) *sedes paramentorum* (»a cornu epistolae«), die Bänke für die Kardinäle, Bischöfe und Prälaten, eingerichtet »prouit in Cappella Apostolica ordinaria«⁵⁹ die üblichen Kredentztische beim Altar und einen weiteren Tisch mit den Gaben fürs Offertorium. Das *suggestum* war mit grünem, die Sockel von Thron und *sedes paramentorum* mit rotem Stoff überzogen.⁶⁰ Bildlich dokumentiert ist die Kanonisation Hyazinths in einem Fresko Federico Zuccaris in der vom Dominikanerkardinal Girolamo Bernerio gestifteten Cappella di San Giacinto in Santa Sabina (Abb. 6).⁶¹ Das Wandbild unterscheidet sich sehr deutlich von jenem Contis (s. Abb. 2), als dessen eigentlicher Protagonist das für die

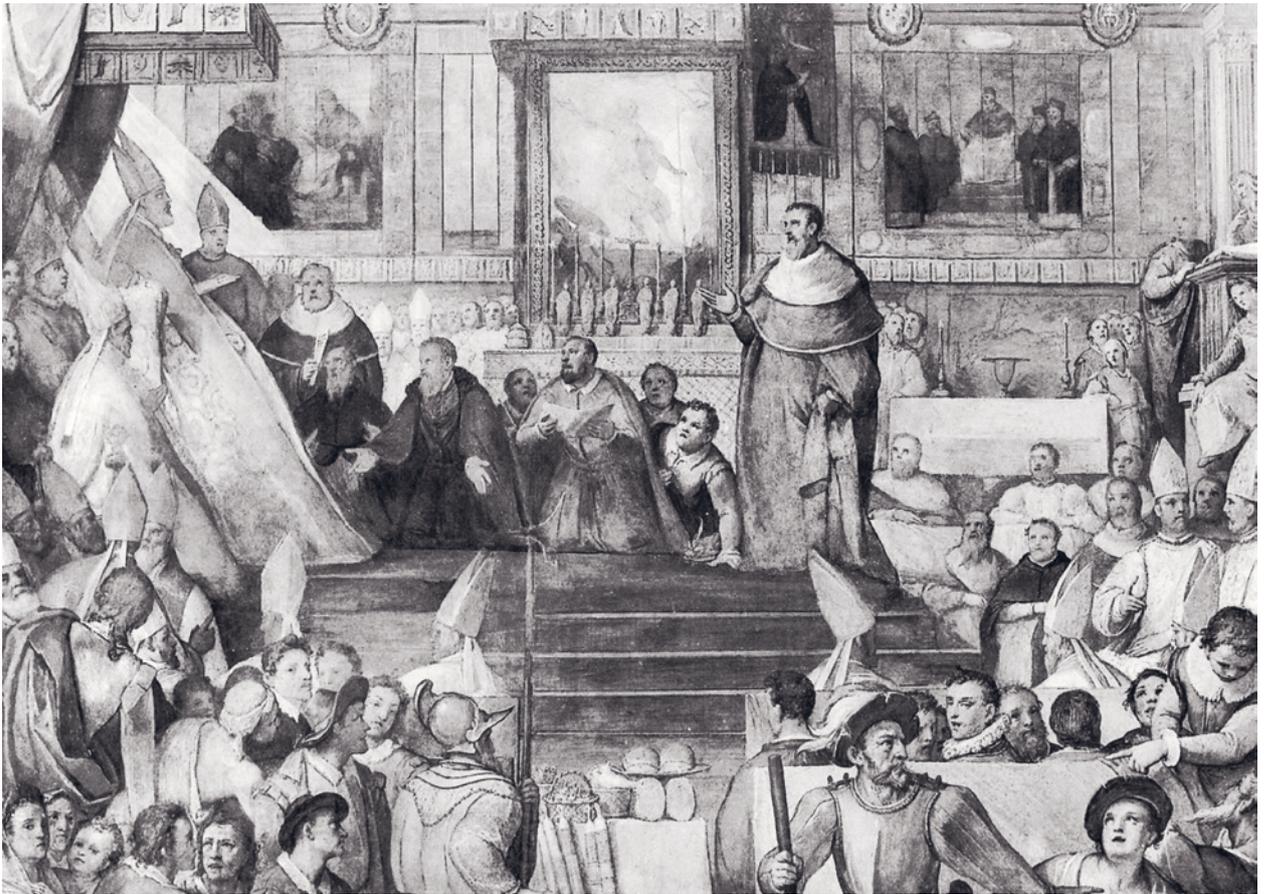


Abb. 6: Federico Zuccari, Kanonisation des Hyazinth von Polen, Fresko, um 1600, Rom, Santa Sabina, Cappella di San Giacinto. Foto © Schütze 1999, S. 244 (Abb. 18).

Heiligsprechung des Diego de Alcalà installierte zeremonielle Arrangement erscheint.⁶² Nahsichtig wird hier der Moment der *petitio canonizationis* gezeigt mit den Protagonisten Clemens VIII., Bernerio in Gestalt des Konsistorialadvokaten, und den polnischen Gesandten, darunter Stanislaus Minski,⁶³ wobei nicht darauf verzichtet wird, die wesentlichen Bestandteile der Ausstattung, vor allem das *suggestum*, geschlossen wiederzugeben.⁶⁴ Für die Rekonstruktion des bildnerischen Schmucks ist bei dem Fresko Zuccaris Vorsicht angebracht: wiedergegeben sind in Form von Tapissereien zu Seiten des Altares (als eingebettete Erzählung) entscheidende Momente der Vorgeschichte der Kanonisation des Dominikanerheiligen, welche nicht zuletzt die Verdienste Bernerios um diese verdeutlichen.⁶⁵

3.2 DIE KANONISATION DES RAIMONDO DI PEÑAFORT

Die Kanonisation Raimondos di Peñafort, welche am 29. April 1601 von Clemens VIII. vollzogen wurde, markiert einen Meilenstein in der Geschichte der Festapparate für Heiligsprechungen.⁶⁶ Sie stellte das erste derartige Ereignis dar, welches seinen Platz in der neuen Peterskirche fand, die baulich zwar noch nicht vollendet war (der *murus divisorius* wurde erst 1615 niedergelegt), aber einer Nutzung prinzipiell offenstand: »[...] per più solennità si fece nella Chiesa nuova [Neu-St. Peter], la quale è una delle maggiori, e più sontuose, che mai habbia havuta la Christianità«⁶⁷. Auch in dem noch nicht finalisierten Zustand erwiesen sich die gewaltigen Dimensionen des Baus in mehrfacher Hinsicht als Herausforderung: Hatten die architektonischen Gegebenheiten des Mittelschiffsegments Alt-St. Peters der Entfaltung

der Festapparate von vornherein bestimmte Grenzen gesetzt, so boten sich nun einerseits gänzlich andere Möglichkeiten ihrer Gestaltung, andererseits mussten Probleme funktional-zeremonieller Natur bewältigt werden. Bei der ersten Kanonisation in Neu-St. Peter wurden entscheidende Weichen für die zukünftige Entwicklung gestellt, einzelne Lösungen spezifischer Problemstellungen nahmen gar bestimmende Charakteristika wesentlicher Elemente der permanenten Ausstattung der Kirche vorweg. Eingedenk ihrer Bedeutung ist es umso bedauernder, dass lediglich ein visuelles Zeugnis der Heiligsprechung Raimondos di Peñafort in Form des Reliefs Valsoldos d. J. vom Grabmal Clemens' VIII. (Rom, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina) auf uns zugekommen ist (Abb. 7).⁶⁸ Das über ein Jahrzehnt nach dem besagten Ereignis entstandene Marmorwerk geht kaum ins Detail und taugt wenig zur Rekonstruktion des 1601 errichteten Festapparats, ergiebiger sind die schriftlichen Dokumente, die *relatione* Peñas und die Berichte der päpstlichen Zeremonienmeister.⁶⁹

In unserem Zusammenhang kann die Kanonisation Raimondos allein schon deshalb gesteigertes Interesse beanspruchen, da dem hier erprobten Modell (in seiner Gesamtheit) für die unmittelbar nachfolgende Heiligsprechung Francesca Romanas über weite Strecken getreu Folge geleistet wurde. Der Festapparat erstreckte sich auch auf die verbliebenen Reste Alt-St. Peters, die Tore, welche die Prozession zu durchlaufen hatte, präsentierten sich aufwendig dekoriert. Die drei Portale der Kapelle Santa Maria in Turri, die den Zugang zum Atrium der konstantinischen Kirche gewährleisteten, jene fünf des Portikus, welche Einlass in die Basilika gewährten und jenes des *murus divisorius*, das in den Neubau führte, bekrönten Bilder des neuen Heiligen, schmückten in hierarchischer Anordnung und wechselnder Zusammensetzung die Wappen der in die Kanonisation involvierten Parteien, darunter als die wichtigsten jene des Papstes und des spanischen Königs Phillips III., Festons und teils auch »varie carte dipinte«.⁷⁰ Bei der vormalig als Altarwand des Fragments von Alt-St. Peter dienenden Trennmauer (*murus divisorius*) markierten diverse Lichten den Ort der Präsentation des verehrten Leichentuchs der Märtyrer.⁷¹

Als bestimmendes Element der Ausstattung von Neu-St. Peter anlässlich der Kanonisation Raimondos

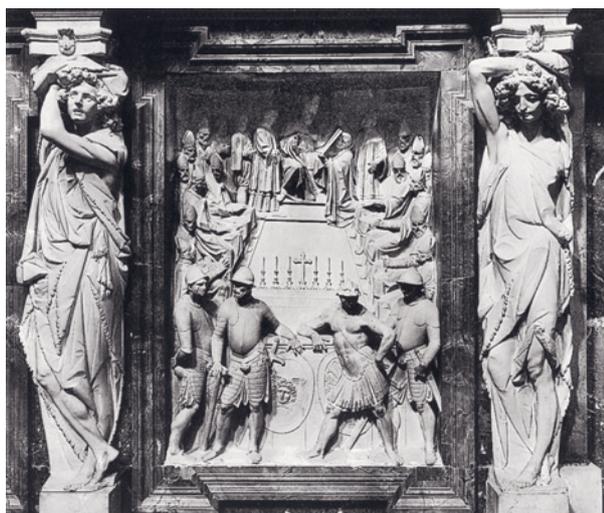


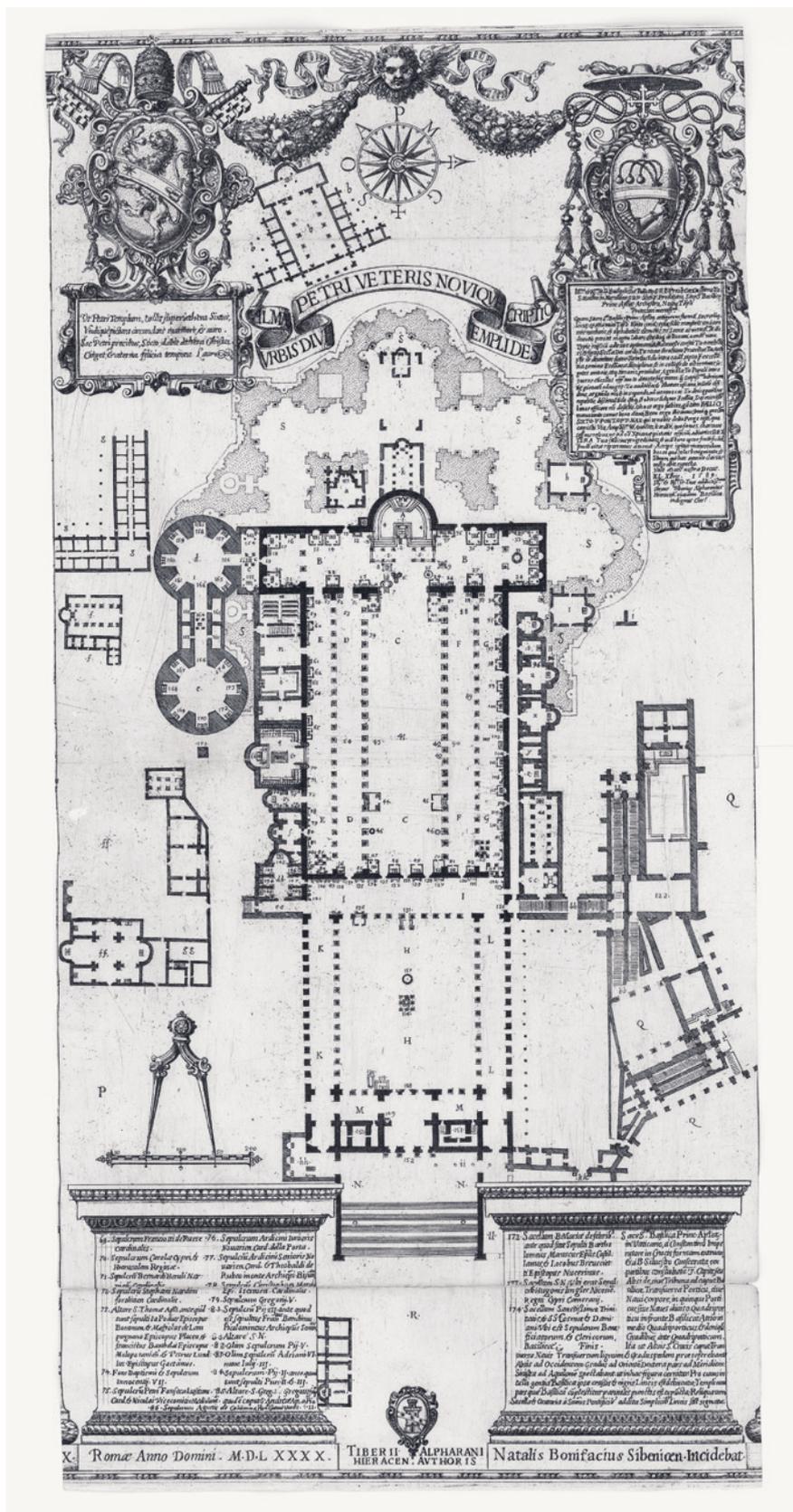
Abb. 7: Giovanni Antonio Paracca da Vasoldo d. J., Kanonisation des Raimondo di Peñafort, Marmorrelief, 1610–1612, Rom, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina, Grabmal Clemens' VIII. Foto © Ferrari/Papaldo 1999, S. 249.

kann ein sogenannter *fregio* veranschlagt werden, welcher beachtliche Ausmaße innehatte: »All'intorno della Chiesa nova alto da terra cinquanta palmi vi era un bellissimo fregio longo mille, e trecento palmi, e largo sei ben'adornato, e composto.«⁷² Bei diesem »Fries« handelte es sich um eine ephemere, reich dekorierte Wand, welche eine Länge von etwa 290 und eine Höhe von ungefähr 11 Metern aufwies. Mit ihrer Hilfe wurde innerhalb der neuen weiträumigen Peterskirche ein partikularer Raum geschaffen, in welchem die Zeremonie der Heiligsprechung vollzogen wurde. Worin bestand der Sinn dieses zweifelsohne sehr aufwendigen Unterfangens? Zur Klärung dieser Frage sind ein paar Sätze zu dem funktional-zeremoniellen Grunddilemma des Neubaus von St. Peter angebracht. Am 26. Juni 1594 konsekrierte Clemens VIII. den Hochaltar della Portas, welcher in der Schlichtheit und würdevollen Strenge frühchristlicher Vorbilder gestaltet, über seinem Vorgänger und dem Grab Petri im gewaltigen Kuppelraum von Neu-St. Peter errichtet worden war, isoliert auf einem um fünf Stufen erhöhten Sockel.⁷³ Seine Nutzung ermöglichte tiefgreifende Innovationen in der Disposition des zeremoniellen Arrangements für Heiligsprechungen. Wie das ansonsten wenig aussagekräftige Relief Valsoldos d. J. von der Kanonisation Raimondos in aller Deutlichkeit zeigt, kam der Papstthron nicht mehr

seitlich («a cornu evangelii»), sondern mittig hinter dem neuen freistehenden Hochaltar («che hà doi faccie»⁷⁴) zu stehen, welcher nun anstelle der zuvor zum Einsatz gelangten Provisorien Verwendung fand.⁷⁵ Diese bedeutende Neuerung stellte eine nicht unerhebliche Entwertung des bis dato uneingeschränkt gültigen normativen Vorbilds der Sixtina dar. Die Entscheidung Clemens' VIII., den neuen Hochaltar nach dem Abriss der Tribuna der konstantinischen Basilika zwei Jahre zuvor, welche sich unter dem Schutzhaus Bramantes (*tegurium*) intakt erhalten hatte,⁷⁶ direkt über seinem Vorgänger und dem Apostelgrab zu errichten, bedeutete ein klares Bekenntnis zur Tradition, im Wesentlichen eine *renovatio et amplificatio* des altehrwürdigen Altares.⁷⁷ Gewahrt blieb damit die symbolisch höchst bedeutsame Einheit von Petrusgrab und Hoch- bzw. Papstaltar. Gleichzeitig wurde damit das funktional-zeremonielle Grundproblem des Neubaus definitiv schlagend: Befanden sich Papstthron im Scheitel der Apsis und Hochaltar über dem Petrusgrab in der konstantinischen Kirche in unmittelbarer Nachbarschaft, so waren sie nun – bedingt durch die gewaltigen Dimensionen – in (zeremoniell gesprochen) unüberbrückbare Entfernung gerückt. Ein Blick auf den berühmten Plan Alfaranos (Abb. 8) verdeutlicht schlagartig dieses bis heute ungelöste Dilemma. Für jede Zeremonie, bei welcher der Hochaltar genutzt wurde, bedurfte es fortan der Errichtung eines temporären Chores in dessen unmittelbarer Nähe, eine Situation, die etwa auf einem interessanten, Ciampelli zugeschriebenen Blatt (New York, Pierpont Morgan Library) schön dokumentiert ist (Abb. 9). Das Problem stellte sich freilich auch bei den Kanonisationen: Eine Radierung Faldas von der Heiligsprechung des Franz von Sales, welche Alexander VII. am 19. April 1665 beging (Abb. 10),⁷⁸ zeigt einen mit Tapissereien geschmückten halbrunden bzw. vielleicht treffender trichterförmigen Einbau zwischen den beiden westlichen Kuppel Pfeilern der Petersbasilika, eine ephemere Apsis, in deren Scheitelpunkt der Papst deutlich erhöht thronte, zu seinen Seiten finden wir die Kardinäle, Bischöfe und weitere Mitglieder der Kirchenhierarchie vor. Das Problem der übergroßen Entfernung zwischen Papstthron (traditionellerweise eben mittig in der Apsis positioniert) und Hochaltar wurde über die Errichtung eines Provisoriums gelöst, die Distanz zwischen den beiden Fixpunk-

ten des päpstlichen Zeremoniells bedeutend verringert. Darin ist auch der naheliegende Zweck des für die Kanonisation von 1601 geschaffenen *fregio* zu erblicken. Die Rekonstruktion der Disposition des »Frieses« bereitet ob dem Fehlen ergiebiger visueller Quellen Schwierigkeiten, die schriftlichen Dokumente schaffen zunächst nur bedingt Klarheit. Nach Mucanzio umgab der *fregio* die gesamte Kirche, vom Eingangsportal bis zur Tribuna: »[...] detto freggio che circondava tutta la Chiesa, cominciando dalla porta che si entra nella Chiesa nuova intorno intorno per tutta la Chiesa, dove non era impedimento di fabrica fino alla tribuna, dove è la nuova seggia di marmore del Papa, e finalmente pertutto.«⁷⁹ Der Passus wirft unweigerlich Fragen auf: mit der »tribuna, dove è la nuova seggia di marmore del Papa« spricht der Zeremonienmeister nicht die ephemere Apsis an, deren Ausbildung wir als wesentlichen Zweck des *fregio* veranschlagt haben, sondern jene der permanenten Architektur der Kirche, wo vor nicht allzu langer Zeit ein marmorner Thron für den Papst installiert worden war.⁸⁰ Aus bereits dargelegten Gründen wurde dieser allerdings mit Sicherheit nicht für die Kanonisation Raimondos genutzt (der Abstand zum Hochaltar wäre schlichtweg zu groß gewesen). Bei besagtem Anlass gelangte ein Thron zum Einsatz, welcher – durch ein Podest erhöht – am westlichen Ende der erstmalig im Kuppelraum von Neu-St. Peter installierten zeremoniellen Plattform (*palcum/palco*) seinen Platz gefunden hatte. Diese nahm von den Stufen des Altarsockels, mit denen sie sich auf ihrem niedrigsten Niveau verband, ihren Ausgang, und erstreckte sich mit einer Länge von 120 *palmi*, d. h. etwa 27 Metern in Richtung der Apsis der Peterskirche.⁸¹ Die Position des Throns kann damit recht präzise ermittelt werden, er befand sich etwas vor der durch die rückwärtigen Wände der westlichen Vierungspfeiler markierten Linie, dort, wo ihn mit gewissen Abweichungen voneinander die Stiche Greuters und Maggis von der Kanonisation Carlo Borromeos (s. Abb. 26, 27) zeigen, bzw. auch die Radierung Faldas der Heiligsprechung von 1665 (s. Abb. 10).⁸² Aller Wahrscheinlichkeit nach wird der *fregio* unmittelbar hinter diesem seinen Abschluss gefunden haben. Die aufwendige Konstruktion sorgte nicht nur für die Ausbildung einer ephemeren Apsis (in deren Scheitel sich der Papstthron befand), sondern schuf einen partikularen Raum innerhalb Neu-St. Peters. Da der

Abb. 8: Tiberio Alfarano, Natale Bonifazio, Alt-St. Peter, Grundriss (mit Projektion der Mauerumrisse von Neu-St. Peter), Kupferstich, 1590, Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. Arch.Cap.S.Pietro.G.6,f.5bis. Foto © [2023] Biblioteca Apostolica Vaticana.



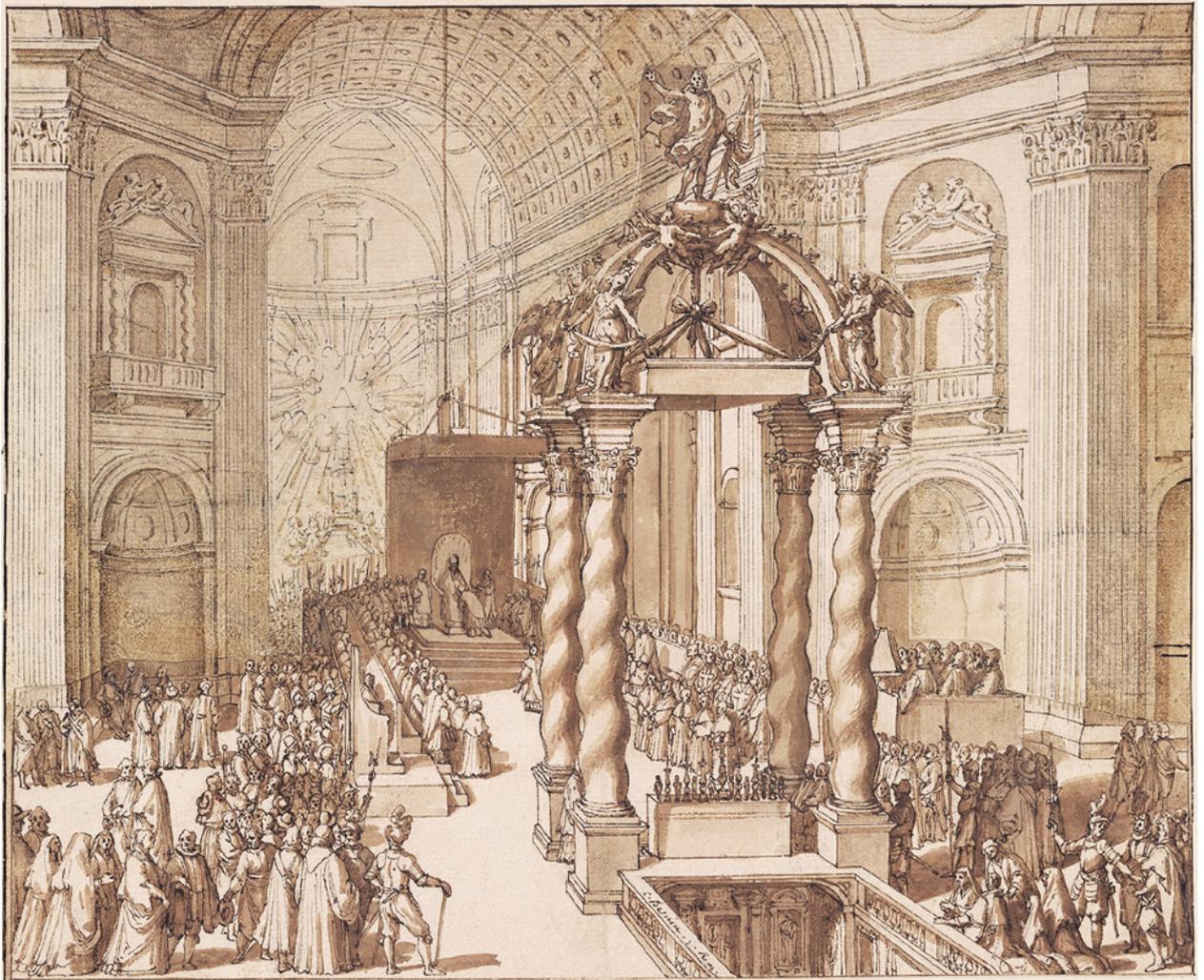


Abb. 9: Agostino Ciampelli (zugeschr.), Innenansicht von St. Peter mit einer Kanonisation am Hochaltar, Zeichnung, um 1627–1629, New York, Morgan Library & Museum, Inv. 1969.12. Foto © Bodenstein 2021, S. 412.

für die Kanonisation Francesca Romanas geschaffene *fregio* in seiner Anlage getreu dem von der Heiligsprechung Raimondos abgegebenen Modell folgte,⁸³ behalten wir uns die Rekonstruktion für später vor. So viel sei allerdings schon festgehalten: Das Diktat der rechteckigen Form für die Festapparate von Heiligsprechungen verlor mit der Nutzung Neu-St. Peters seine Gültigkeit, das durch die offene architektonische Konzeption gegebene Potential des Baus – weiträumiger Raum für Zeremonien, Gewährleistung der Sichtbarkeit ebendieser für ein größtmögliches Publikum – vermochte man allerdings keineswegs voll auszuschöpfen, in seinem Inneren wurde über den *fregio* ein regelrechter *hortus conclusus* kreiert. Ein Grund dafür mag auch in dem Umstand er-

blickt werden, dass sich die Kirche zum gegebenen Zeitpunkt gerade im wichtigsten Raumsegment der Vierung noch weitgehend undekoriert präsentierte bzw. Arbeiten just im Gang waren.⁸⁴ Wenn Mucanzio vom »impedimento di fabrica« spricht, dient dies als Hinweis darauf, dass dem *fregio* auch die Funktion zukam, wenig Ansehnliches zu verdecken.

Innerhalb des vom *fregio* begrenzten Raumes fand – wie bei den vorangegangenen Kanonisationen – eine Plattform für die Zeremonie ihre Aufstellung:

Passato il predetto Altare [den Hochaltar der Peterskirche] verso il capo della Croce della Chiesa, dove suole farsi capella, quando sua Santità celebra, ò si suole ritro-

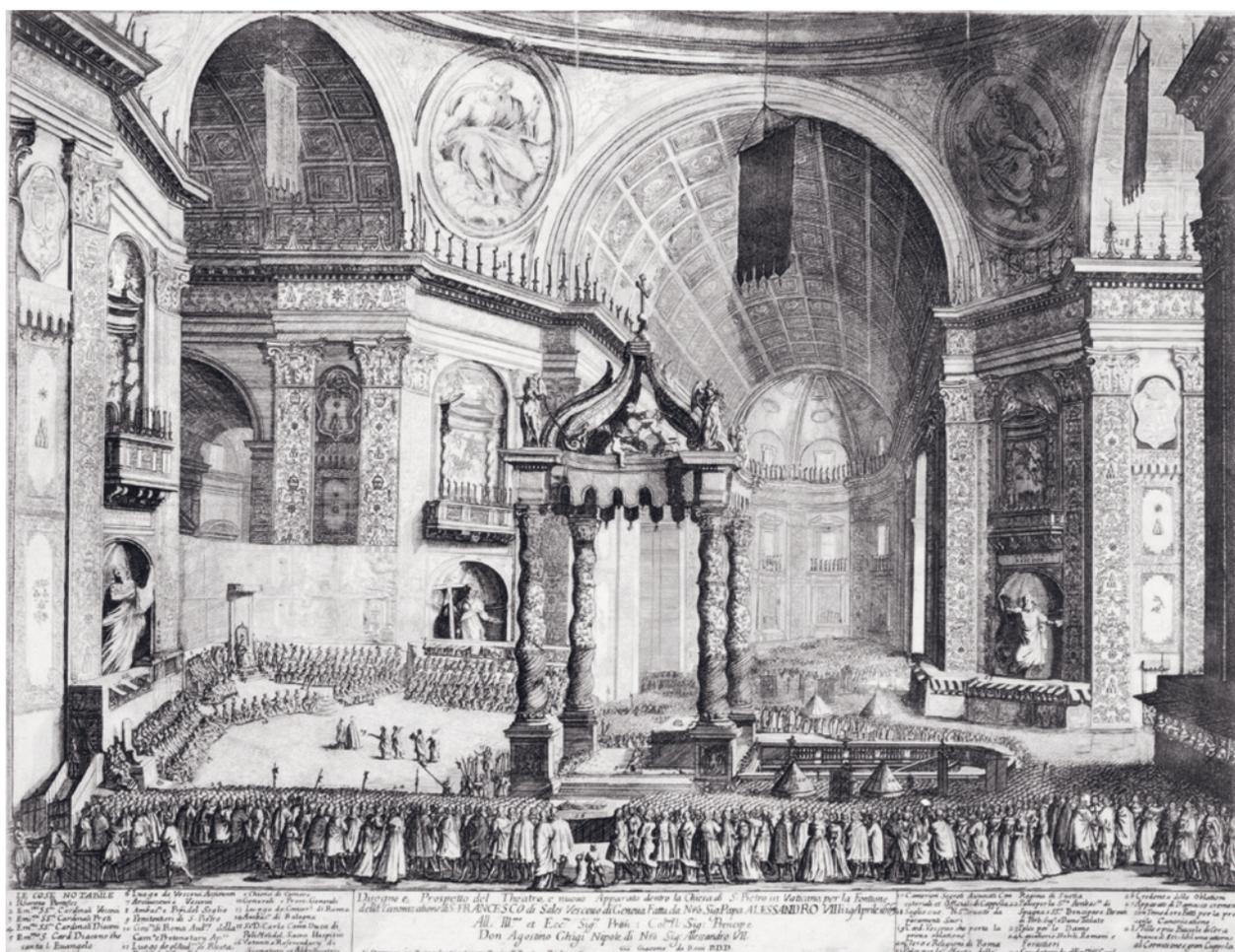


Abb. 10: Giovan Battista Falda, Giacomo de' Rossi, Innenansicht von St. Peter anlässlich der Kanonisation des Franz von Sales, Radierung, 1665, Rom, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, Inv. GS 106. Foto © Boiteux u. a. 2014, S. 27 (Abb. 13).

var presente, si fece un palco grande lungo 120 palmi, e di largo sessantasei à questo modo: dove era la sedia di sua Santità era alto questo palco quattro palmi, e poi proporcionalmente veniva diminuendo sino à uguarsi con le gradi del detto altare di San Pietro, e dove congiungeva con essi veniva ad esser alto solo un palmo, e doi terzi.⁸⁵

Auf dem *palcolpalcum* wurde das bereits bekannte Inventar installiert, es präsentierte sich eingerichtet »pro ut in aliis capellis solitum est quando Papa celebrat«⁸⁶. Die im Vergleich zu den vorangegangenen Kanonisationen wesentliche Neuerung stellte die Positionierung des auf einem Podest gelagerten, von einem Baldachin überfangenen Papstthrons am westlichen Ende dar, auf

einer Linie hinter dem mit zwei kostbaren Antependien geschmückten Hochaltar, auf welchem u. a. die Statuen der Apostel und das vom Kardinal Farnese der Peterskirche gestiftete Kruzifix ihren Platz gefunden hatten.⁸⁷ Auf der Plattform befanden sich des Weiteren die in zwei hintereinander liegenden Reihen angeordneten Bänke für die Kardinäle, Bischöfe, Prälaten,⁸⁸ links (mit Blick Richtung Westen) die *sedes paramentorum* und der Tisch mit den Gaben fürs Offertorium, den Altar flankierend die bereits bekannten Kredenztsche.⁸⁹ Das Niveau des *palco* betrug an der höchsten Stelle, dem Standort des Thrones des Pontifex, etwa 90 Zentimeter, wo er auf die Stufen des Altarsockels traf und sich mit diesen verband, knapp über einen halben Meter weniger.⁹⁰ Bei Nutzung des Hochaltars von St. Peter erwies sich dieses Gefälle

der Plattform als praktische Notwendigkeit, bei gleichbleibender Höhe »non vi sarebbe stato proportione conveniente ne vi si sarebbe potuto celebrare sopra«⁹¹. Die Stufen des Podiums des Papstthrones waren ebenso wie jene des Altarsockels und der *sedes paramentorum* mit rotem Stoff gefasst und setzten sich dergestalt wirkungsvoll von dem grünen *palco* (»coperto di panno verde«⁹²) ab. Von der Organisation der Plattform gewährt uns das Fresko von der Kanonisation Francesca Romanas (s. Abb. 16) einen guten Eindruck, ein wesentlicher Unterschied ist in der Überfangung des Hochaltars zu erblicken. Bei der Kanonisation Raimondos präsentierte sich dieser wie folgt dekoriert:

Un Baldachino per sopra l'Altare di S. Pietro dove S. Santità celebrò la messa, ch'era di tela d'oro carmisa, gialla, e bianca, con quaranta pendenti d'armisino carmisino con frangia di seta, & oro, & in essi dipinte l'armi di S. Santità, del Rè, della Chiesa di S. Pietro, della Religione di S. Domenico, della Città di Barcellona, della Deputatione, & imagini del Santo.⁹³

Mit der Installation des Baldachins, welcher nebst den Bildern des Heiligen die Wappen der in die Kanonisation involvierten Parteien aufwies, war den kodifizierten Regeln des päpstlichen Zeremoniells Genüge getan worden: »Fiet baldachinum novum cum armis pontificis, procuratorum <petentium> canonizationem et imagine sancti, quod debet suspendi supra altare ubi pontifex celebrabit« heißt es – wie bereits zitiert – bei Piccolomini in Hinblick auf die Ausstattung für Heiligsprechungen.

Wie dürfen wir uns die leider nicht bildlich dokumentierte Konstruktion vorstellen? Auch hier kommen wir nicht herum, etwas weiter auszuholen: Vor dem entscheidenden Eingriff Berninis, der Errichtung des permanenten Ziboriums (des »baldacchino«),⁹⁴ gelangten in den Jahren zwischen 1594 und 1624 zunächst diverse Provisorien über dem Hochaltar der Peterskirche zum Einsatz.⁹⁵ Die Rekonstruktion der einzelnen Etappen der wichtigen Vorgeschichte von Berninis monumentalem Bronzewerk ist nach wie vor nicht in allen Einzelheiten geklärt. Das Pontifikat Clemens' VIII. zeitigte jedenfalls eine besonders fiebrhafte Aktivität um den Altar in der Vierung, hier kam es in rascher Sukzession zur Installation mehrerer Ziborien, d.h. architektoni-

scher Strukturen mit Säulen und einer Überdachung: Kirwin unterscheidet vier verschiedene Aufbauten, realisiert in den Jahren 1594, 1597, 1598 und 1600, und einen weiteren, welcher 1603 begonnen, aber nicht mehr vollendet wurde.⁹⁶ Das genaue Aussehen der knapp vor der Kanonisation Raimondos im Jubiläumsjahr errichteten Konstruktion ist nicht überliefert, es handelte sich jedenfalls um ein wohl relativ elaboriertes Gebilde.⁹⁷ Musste besagtes Ziborium für eine vergleichsweise fragile Konstruktion mit einem von Tragestangen gestützten Stoffhimmel, vergleichbar jener, welche das Fresko von der Kanonisation Francesca Romanas zeigt, weichen? Mucanzio bestimmt in einem überaus interessanten Passus die Situation näher: »[...] un'altro simile baldachino, ma più grande era posto sopra l'altar maggiore avanti la faccia del solio del Papa attaccato al Ciborio nella parte superiore dinanzi tra le due prime colonne, che le [sic!] sostentano.«⁹⁸ Ein Baldachinhimmel ähnlich jenem, welcher über dem Papstthron seinen Platz finden sollte, wengleich größer, wurde an das bereits existente Ziborium befestigt, d.h. wohl angehängt, im vorderen oberen Teil desselben, zwischen zwei Säulen.⁹⁹ Die hier zum Einsatz gelangte Lösung darf zweifelsohne gesteigertes Interesse beanspruchen! Seit jeher zeichnete ein Ziborium Apostelgrab und Hochaltar in der Peterskirche aus, vom konstantinischen Prototyp bis hin zur unter Paul II. und Sixtus IV. mit einer neuen Bekrönung versehenen mittelalterlichen Struktur, welche im *regurium* Bramantes bis in das Pontifikat Clemens' VIII. hinein die Zeiten überdauert hatte.¹⁰⁰ Die unter dem Aldobrandini-Papst errichteten Provisorien – wie erwähnt, allesamt Ziborien – trugen zunächst einmal der Tradition des Ortes Rechnung. Potentiell konfliktreich gestaltete sich die Situation anlässlich von Kanonisationen, für welche die kodifizierten Normen des Papstzeremoniells nach einem Baldachin über dem Altar, an dem der Pontifex die Messe zelebriert, verlangten. Wie gezeigt wurde, war ein solcher bei den der Kanonisation Raimondos vorangegangenen Heiligsprechungen zum Einsatz gelangt. Mit der Applikation des Baldachinhimmels an das bereits vorhandene Ziborium zollte man in einer zweifelsohne pragmatischen Kompromisslösung zwei divergierenden Traditionen (jener des Ortes und jener der Heiligsprechungen) simultan Tribut. Dass es sich hierbei um einen wahrhaft zukunftssträchtigen Lö-

sungsansatz handelte, wird an gesonderter Stelle dargelegt werden. Mit dem Baldachinhimmel über dem Altar und jenem recht ähnlichen über dem Papstthron »di tela di argento, bianca, liscia, con suoi frangie di oro, e seta carmisina, dipinte, e dorate colle armi di S. Santità, del Rè, della Religione di S. Domenico, della città di Barcellona, della Deputatione, & imagini del Santo«¹⁰¹ sowie den farblich analog gefassten Sockeln (einen solchen wies auch die *sedes paramentorum* auf) fanden sich die beiden zeremoniellen Brennpunkte in eine anschauliche Beziehung gesetzt. Die weitreichenden inhaltlichen Implikationen dieser bedeutungsvollen Korrelation werden gleichfalls später, im Zusammenhang mit der Kanonisation Francesca Romanas, auseinandergesetzt.

Der mit Festons, Bildern des Heiligen und den Wappen der in die Kanonisation involvierten Parteien geschmückte *fregio*¹⁰² diente als Stütze einer Vielzahl kostbarer textiler Wandbehänge: »Da questo fregio pendevano paramenti di tela d'oro, & argento, di veluto, e damasco di diversi colori, e tapezzerie di oro, dei quali era adobbata la Chiesa à tre ordini«¹⁰³. Mucanzio benennt die Sujets der Tapissereien näher, seinem Bericht zufolge wurde eine umfangreiche, um Christus kreisende Bilderfolge an den »Fries« appliziert. Über dem Portal des *murus divisorius* fand sich »il bellissimo et superbissimo panno di razza« wieder, welcher das *Letzte Abendmahl* zum Gegenstand hatte, jener Bildteppich, der auch im Rahmen der Festlichkeit des Gründonnerstags, bei der rituellen Fußwaschung von Armen durch den Papst in der Sala Ducale zum Einsatz gelangte. Neben der *Colonna santa* (»Colonna delle spiritate«), welche sich zum Zeitpunkt der Kanonisation Raimondos in der unteren Nische des nordöstlichen Kuppel Pfeilers befand, hatten »attaccati al medesimo nicchio« Tapissereien ihren Platz gefunden, die *Pfingstwunder*, *Noli me tangere*, *Geburt Christi* und eine »gloria di Dio Padre« zur Darstellung brachten.¹⁰⁴ Beim südwestlichen Konterpart waren neben dem Grab Pauls III., »attaccati al medesimo fregio«, die Bildteppiche der *Darbringung im Tempel*, des *Emmaus-Mahls* »et una parte dell'Innocenti« platziert worden. »Incontro nella medesima croce« verortet Mucanzio Tapissereien, welche »l'epifania del Signore la Natività in un panno grande, et una parte dell'Innocenti« wiedergaben, gleichfalls in der Vierung »nella medesima croce incontro verso la parte verso il luogo, dove so-

gliono stare li cantatori attaccati al medesimo fregio«, weitere mit *Auferstehung Christi*, *Himmelfahrt Christi* sowie *Abstieg Christi in die Vorhölle* als Sujets.¹⁰⁵ Den zahlreichen Bildern des Heiligen, welche im Verbund mit den bereits erwähnten Wappen den *fregio* bevölkerten, wird in den schriftlichen Quellen keine gesteigerte Aufmerksamkeit geschenkt, sie erscheinen als notwendige, da von den kodifizierten Normen des Papstzeremoniells geforderte, repetitive Komponente des Dekors, welche keiner näheren Spezifikation würdig ist.¹⁰⁶ Wir dürfen sie uns von ikonischem Charakter vorstellen, darin den doppelseitig bemalten Kanonisationsfahnen ähnlich, von denen neun in der Peterskirche hingen, eine sehr große über dem Hochaltar, umgeben von vier weiteren, dergestalt, dass sie in Summe die Form eines Kreuzes ausbildeten. Die übrigen vier Banner fanden ihren Platz »incontro alli Evangelisti«, vor den zum gegebenen Zeitpunkt bereits vollendeten Mosaiken der Pendentifs der Kuppel,¹⁰⁷ zuzüglich besetzten Bilder des Heiligen auch die großen Nischen der Vierungspfeiler.¹⁰⁸ Die nur von Mucanzio näher bestimmte Tapissereienfolge, bestehend aus jenen »panni di razza [...] nobilissimi, e pretiosissimi accorati tutti con seta, et oro«¹⁰⁹, darf großes Interesse beanspruchen, stellte sie doch allem Anschein nach (soweit aus den Quellen zu erschließen) den einzigen Bilderschmuck historisch-narrativen Charakters dar, welcher anlässlich der Kanonisation Raimondos in der Peterskirche installiert, an den »Fries« appliziert wurde. Ihren Platz fand sie mit der Ausnahme des Bildteppichs des *Letzten Abendmahls* im wichtigsten Segment der Kirche, in der noch kaum ausgestatteten Vierung.¹¹⁰ Damit sind die wesentlichen Elemente des für die Kanonisation Raimondos geschaffenen Festdekors genannt, mit der gewichtigen Ausnahme der zahlreichen Lichter, welche die dem Bericht Peñas nach abgedunkelte Peterskirche in großer Intensität erleuchteten.¹¹¹ Zahlreiche Fackeln besetzten u. a. Haupt- und Kuppelgesims, schmückten die Kapitelle der gewaltigen Pilaster, die Nischen des Baus und fanden sich auch »sopra le colonne de tutti li ornamenti dell'altare« wieder, vier gewaltige, reich dekorierte Leuchter hingen in den Vierungsbögen, bekrönt mit dem »Regno del Papa« und geschmückt mit zahlreichen Wappen.¹¹²

Über diverse Schranken, Plattformen, Tribünen wurde auch anlässlich der Kanonisation Raimondos

der Raum der Peterskirche in verschiedene Kompartimente aufgefächert, die untereinander ein markantes Bedeutungsgefälle aufwiesen. Anlässlich der ersten im Neubau von St. Peter vollzogenen Heiligsprechung gelangten Barrieren in großer Anzahl zur Aufstellung, sie dienten vor allem dazu, den für den Ablauf der Zeremonie als empfindliche Störung geltenden »confuso, e copioso ingresso della gente«¹¹³ zu unterbinden.¹¹⁴ Die im Kuppelraum von St. Peter errichtete Plattform (*palcum/palco*), welche den Akteuren und privilegierten Zuschauern des Festaktes – darunter vor allem die obersten Ränge der Kirchenhierarchie – vorbehalten war, umgab eine vier *palmi* hohe Umfriedung (»un steccato«), eingerichtet, »acciòche la gente non potesse accostarsi«¹¹⁵. Die Bühne des weihvollen Geschehens bildete wiederum auch die entscheidende Tabuzone, welche nur einem erwählten Kreis vorbehalten war. Um sie herum hatte eine weitere Plattform, welche der Klerus Roms bevölkerte, ihre Aufstellung gefunden, geringfügig – einen *palm* – niedriger als die hauptsächliche: »All'intorno dell'istesso palco grande di fuori vi era un altro palco un palm più basso del palco principale, nel quale stava il Clero di Roma«¹¹⁶. Im Falle der Kanonisation Raimondos war die Sichtbarkeit der Zeremonie in höherem Maße als zuvor auch für jene gegeben, welche nicht auf dem prinzipiellen *palco* ihren Platz gefunden hatten: Dieser war von vergleichsweise niedrigem Niveau, betrug – wie bereits ausgeführt – an seiner höchsten Stelle, dem Standort der »sedia di Sua Santità«, etwa 90, ansonsten keine 40 Zentimeter, wobei der Niveauunterschied den Stufen des Podestes des Papstthrons geschuldet war. Die neuerliche Innovation in der Durchbildung der zeremoniellen Plattform zielte ohne Zweifel auf eine bessere visuelle Zugänglichkeit des Festaktes für das umstehende Publikum. Dass die Inklusion einer größeren Zuschauerschaft intendiert war, lässt sich auch an einem Detail wie der Durchbildung der Bänke für die Kardinäle erschließen, zum Einsatz gelangten »non quelli alti che s'adoprono per le Cappelle ordinarie con doi gradili, ma altri più bassi con un gradile, acciò non impedissero la vista del popolo circostante«¹¹⁷. Eine einigermaßen gute Sicht – so die naheliegende Annahme – auf das Geschehen werden – nebst den Personen, denen ein Platz auf der hauptsächlichen Bühne vergönnt war – jene genossen haben, welche auf der Plattform ihren Platz gefunden

hatten, die den mit grünem Stoff überzogenen *palco* umgab, sprich der Klerus von Rom. Für Zuschauer von Rang waren allerdings eigens Logen an die Kuppelpfeiler appliziert worden:

Dietro pure a questo palco grande [...] vi erano doi grandi palchi che stavano apoggiati alle doi pilastrate delli archi, che sostengono la cupola, l'uno era a mano destra, e l'altro a man sinistra, ciascuno alto palmi otto, lungo ottanta, e dieci largo, con doi giri intorno, uno per ogni parte, con quali venivano ad abbracciare le dette pilastre coi suoi parapetti adornati di tapezzeria, e con scalini per sentarvisi a guisa di teatro; e di questi palchi l'uno servi per Dame, e Signore principali, e l'altro per Signori, e Gentilhuomini per vedere l'atto della Canonizatione.¹¹⁸

Mucanzio erwähnt darüber hinaus eine nicht näher bestimmte Anzahl weiterer *palchi* in der Peterskirche.¹¹⁹

Bei der ersten in Neu-St. Peter vollzogenen Kanonisation wurden die Möglichkeiten, welche die gigantischen Dimensionen und die offene Konzeption des Baus prinzipiell boten, bei Weitem nicht ausgeschöpft: Wie bereits angesprochen, wurde durch den *fregio*, der nicht nur eine ephemere Apsis zwischen den westlichen Kuppelpfeilern ausbildete, sondern darüber hinaus weiteren Raum begrenzte, ein *hortus conclusus* kreiert, in welchem die Zeremonie vollzogen wurde. Wenngleich eine freiere Gestaltung der Festarchitektur, die nunmehr vom Diktat der rechteckigen Form befreit war, möglich war, gelang die Einbindung einer möglichst großen Zuschauerschaft nicht. Über den permanenten Hochaltar und das Ziborium, an welches ein Baldachinhimmel eingehängt wurde, partizipierte der Neubau selbst in entscheidender Weise an der Ausstattung für die Kanonisation Raimondos. Dies gilt auch für die Architektur von Neu-St. Peter, insbesondere für die Kuppelpfeiler, die dem *fregio* als Stütze dienten, als wesentliche Träger der figürlichen Ausschmückung fungierten und von Logen für privilegierte Zuschauer der Kanonisation, die in der *Relazione Peñas* als »a guisa di teatro« charakterisiert werden. Diese interessante Formulierung weist auf die zukünftige Entwicklung der Festarchitekturen für Heiligsprechungen in der Peterskirche voraus, namentlich die Errichtung der sogenannten »teatri«, auf-

wendiger architektonischer Strukturen aus Holz.¹²⁰ Ob der neuen Position des Papstthrones, hinter dem Altar am Ende des *palco* auf einem Podest, gleichsam den abschließenden Fokus der Festapparatur bildend, wurde der Pontifex in ein ungleich prominenteres Licht als zuvor gerückt.¹²¹ Die Zeremonie nahm damit stärker die Charakterzüge einer gekonnten Inszenierung an, welche nicht zuletzt der Huldigung des Papstes, der Affirmation seiner Autorität diene. Vor dem Hintergrund der bereits erwähnten kontroverstheologischen Debatten kann dies als weiterer Schritt der Selbstkonsolidierung der katholischen Kirche und der bewussten Abgrenzung gegenüber den Protestanten verstanden werden.¹²²

Zur malerischen Ausgestaltung der Peterskirche anlässlich der Kanonisation Raimondos ist zu sagen, dass diese – abgesehen von den Kanonisationsfahnen – in den Quellen kaum näher beschrieben wird, ihr didaktisch-propagandistischer Wert und eine besondere künstlerische Qualität, die aus dem Können Einzelner resultiert, bildeten offenbar noch keine entscheidenden Faktoren.¹²³ Bestimmender hat sich mit Sicherheit der

mannigfaltige textile Wandschmuck ausgenommen, darunter die von Mucanzio beschriebene christozentrische Tapissereienfolge. Für die Festarchitektur in ihrer Gesamtheit zeichnete Giacomo della Porta verantwortlich, der die finale Rechnung abzeichnete.¹²⁴ Für den aufwendigen Apparat der ersten Heiligsprechung, welche in Neu-St. Peter ihren Platz fand, bedurfte es der Fähigkeiten eines Spezialisten, des amtierenden ersten Architekten von St. Peter.¹²⁵ Dem Inhaber dieses prestigeträchtigen Postens sollte auch zukünftig die Aufgabe zufallen, die ephemeren Ausstattungen für Kanonisationen zu gestalten. Nicht länger galt es dabei, die vorhandene Architektur mittels Tapissereien lediglich zu verkleiden, sondern eigenständige Strukturen zu errichten, welche mit dem Bau selbst eng interagierten. Mit der freieren, von der starren rechteckigen Form abweichenden Gestaltung der Festarchitektur, dem kunstvollen Zusammenspiel zwischen permanenten und ephemeren Elementen und dem forcierten Herausstellen der Figur des Papstes inaugurierte die Heiligsprechung Raimondos die Geschichte der Festapparate für Kanonisationen des Seicento.

4. DIE KANONISATION FRANCESCA ROMANAS

Während seines langen Pontifikats (1605–1621) war es Paul V. vergönnt, zwei besonders prominente Persönlichkeiten und nationale »Heiligtümer« zu kanonisieren, Francesca Romana und Carlo Borromeo. Der Papst pflegte eine besondere Verehrung für die gebürtige Römerin und Patronin der Ewigen Stadt, welche er am 29. Mai 1608, dem Jahrestag seiner eigenen Krönung, heiligsprach. Unzweifelhaft verband sich mit diesem bedeutsamen Akt das Moment der Affirmation der *romanitas* des Kirchenoberhauptes und seiner Angehörigen, welche den Borghese sakrosankt, aber durchaus anfechtbar war, schließlich hatte die aus Siena stammende Familie erst vor zwei Generationen in Rom ihre neue Heimat gefunden.¹ Mit Carlo Borromeo sprach Paul V. am 1. November 1610 einen schon zu Lebzeiten hochverehrten Kirchenfürsten, welcher den Ruf eines exemplarischen Heros der katholischen Reform genoss, heilig. Die Bedeutung, die der Papst den besagten Kanonisationen, die schon von Clemens VIII. in die Wege geleitet worden waren, aber erst unter Paul V. zu einem glücklichen Abschluss fanden, zumaß, lässt sich – nebst den bereits erwähnten Fresken in der Vatikanbibliothek (s. Abb. 16, 28) – gut an seinem Grabmonument in der Cappella Paolina (Santa Maria Maggiore) ablesen. Der mit ungeheurem Aufwand errichtete, das Repräsentationsbedürfnis des Auftraggebers widerspiegelnde Bau diente einerseits der Aufnahme der Grabmäler Pauls V. und – in einem Akt demonstrativer *pietas* – seines Vorgängers und Förderers Clemens VIII., andererseits der Neuinszenierung und prachtvollen Präsentation einer hochbedeutenden Reliquie, des *Salus Populi Romani*, jener wundertätigen Marienikone, welche nach damaliger Auffassung der Apostel Lukas selbst gemalt hatte.² Die

Seitenaltäre der Nebenkapellen links und rechts des Eingangs sind den beiden von Paul V. kanonisierten Heiligen, Francesca Romana und Carlo Borromeo geweiht. Deren Heiligsprechungen bilden auch das Thema eines jener Reliefs, welche am Grabmal des Borghese-Papstes die in ostentativ demütig kniender Haltung wiedergegebene Statue des Pontifex umgeben (Abb. 11, 12).³ In dem nur fünf Szenen umfassenden Historienzyklus,⁴ der herausragende Momente des Pontifikats Pauls V. wiedergibt, konnten also auch die Kanonisationen (in der synthetischen Darstellung werden beide Begebenheiten simultan vergegenwärtigt) ihren Platz behaupten. Das prachtvolle Grabmonument diente nicht nur der Ruhmessicherung des Verstorbenen, darüber hinaus werden allgemeinere Aussagen über das Wesen des Papsttums getroffen, machtpolitische Propaganda betrieben. Insbesondere die Szenen des unteren Registers zeigen das Kirchenoberhaupt in seiner Funktion als weltlicher Herrscher, in der Ausübung der auch ihm gegebenen *potestas imperialis*. Das Relief der Heiligsprechungen verdeutlicht schlagartig den entscheidenden Mehrwert der päpstlichen Macht, zeigt den Pontifex in seiner Eigenschaft als *vicarius Christi*, welchem das alleinige Privileg zukommt, Heilige zu kanonisieren.⁵ Als solcher steht der Papst freilich über allen weltlichen Herrschern, entschieden wird die alte Doktrin von der Suprematie des Papsttums propagiert. Die Rolle des Pontifex als *vicarius Christi* herauszustellen, bildete – wie wir sehen werden – ein ganz wesentliches Motiv der glanzvollen Festapparate der von Paul V. begangenen Kanonisationen.



Abb. 11: Rom, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina, Grab Pauls V. Foto © Ferrari/Papaldo 1999, S. 250.

4.1 DIE PETERSKIRCHE, DIE INVOLVIERTEN PARTEIEN

Bevor die Ausstattung der ersten der beiden von Paul V. vollzogenen Kanonisationen, jene der Francesca Romana, einer detaillierten Analyse unterzogen wird, sind einige einleitende Bemerkungen über den Ort der glanzvollen Festlichkeit, sprich die in der Transformation begriffene Peterskirche und die involvierten Parteien vonnöten. Bekanntermaßen erfuhr Neu-St. Peter unter Paul V. baulich im Wesentlichen seine Vollendung. Während seines Pontifikates wurden die Reste der konstantinischen Basilika abgerissen und an ihrer Stelle das Langhaus und die Fassade Carlo Madernos⁶ errichtet. Der architektonische Befund St. Peters lässt sich zu Beginn der Regentschaft Pauls V. wie folgt knapp zusammenfassen: Die von Michelangelo geplante Kirche war unter Giacomo della Porta mit Ausnahme des östlichen Kreuzarmes und dessen Fassade komplettiert, die großen Kapellen im Nord- und Südosten (Cappella Gregoriana

und Cappella Clementina) errichtet und dekoriert worden.⁷ Alt- und Neubau trennte nach wie vor der unter Paul III. aufgezo gene und erst 1615 entfernte *murus divisorius* Sangallos d.J. Vor dem Fragment des konstantinischen Langhauses befand sich im Osten eine historisch gewachsene Anhäufung verschiedener Gebäude unterschiedlicher Funktion.⁸ Die Planungs- und Baugeschichte Neu-St. Peters⁹ entbehrte auch im Pontifikat Pauls V. eines geradlinigen Verlaufes. Der Grund hierfür wird nicht zuletzt in dem Umstand zu erblicken sein, dass dem von Beginn an klaren Vorsatz des Papstes, die Überbleibsel der konstantinischen Kirche abzureißen und durch einen mit seinem Namen untrennbar verbundenen Neubau zu ersetzen, die Interessen der einflussreichen Fraktion der Befürworter des Erhalts der altehrwürdigen Basilika diametral gegenüberstanden.¹⁰ Zunächst wurde – wie ein *avviso* vom 15. Juni 1605 zu berichten weiß – eine Erweiterung des Neubaus nach Osten durch zwei neue Kapellen projiziert, womit ein Projekt der Zeit Clemens' VIII. wiederaufgegriffen wurde.¹¹ Das Vorhaben hätte nicht notwendigerweise die komplette Niederlegung der konstantinischen Basilika nach sich gezogen, ebenso wenig wie eine Vollendung des Neubaus »conforme al disegno di Michelangelo«. ¹² Am 17. September 1605 wurde vereinbart, die Kirche abzureißen: »In una congregazione d'alcuni cardinali e prelati sopra la fabrica di San Pietro si è risoluto bater a terra la chiesa vecchia, che minaccia rovina.«¹³ Der definitive Beschluss fiel keine Woche später (26. September), als ausschlaggebend geltend gemacht wurden gegen leidenschaftlichen Widerspruch der Apologeten des Altbaus (darunter Kardinal Baronio) seine desastöse Kondition und die immensen Kosten, welche die Instandsetzung verursachen würde.¹⁴ Bevor mit den Abrissarbeiten begonnen werden konnte, mussten die umfangreichen Schätze der konstantinischen Basilika gesichert werden. Die zahlreichen Grabmonumente und Reliquienbehälter wurden in einer mehrstufigen Abfolge geöffnet, deren Inhalte registriert und ihren neuen Bestimmungsorten zugeführt, ein aufwendiger Prozess, der im Januar 1606 soweit gediehen war, dass die Niederlegung der Kirche in Angriff genommen werden konnte.¹⁵ Am 3. Februar 1606 begannen schließlich die Abbrucharbeiten, die zügig und zielgerichtet voranschritten.¹⁶ Der Prozess der Vollendung der neuen Peterskirche ist

hingegen in auffälliger Weise durch teils jähe Wechselsprünge gekennzeichnet. Bald nach dem Beschluss des endgültigen Abrisses der konstantinischen Basilika muss ein Wettbewerb ausgeschrieben worden sein, dessen Datum und Bestimmungen nicht exakt festgelegt werden können.¹⁷ Das letztendlich siegreiche Projekt Madernos schlug vor, dem Zentralbau Michelangelos eine dreischiffige Vorkirche mit Narthex anzuschließen, welche zwei große rechteckige Kapellen für Kanonikerchor und Sakristei beinhaltet.¹⁸ Was folgt, erscheint retrospektiv zunächst etwas eigenartig: Am 8. März 1607 begannen die Grabungen für die Fundamente des Neubaus östlich der Cappella Gregoriana, wo am 7. Mai der Grundstein gelegt wurde.¹⁹ Gleichzeitig wurde ein Holzmodell nach dem Plan Madernos (Uffizien A 264) ab dem 19. März 1607 gefertigt, welches Anfang April 1608 vollendet war.²⁰ Interessanterweise folgten die ersten konkreten Arbeiten zur Vollendung des Neubaus nicht dem Projekt Madernos, dessen zeichnerischer Entwurf gerade in die suggestive Form einer dreidimensionalen Vorlage übersetzt wurde.²¹ Offenbar war mit dem Beginn bei der Cappella Gregoriana lediglich die Schließung des Ostarms der Kirche Michelangelos besiegelt und nicht dessen genaue Erstreckung festgelegt worden (zur Klärung dieses Punktes sollte das elaborierte Modell beitragen), womit die Verfechter der Erhaltung der konstantinischen Basilika weiterhin auf die Wahrung ihrer Interessen hoffen durften.²² Ein überraschender *fait accompli* des Papstes muss diesen Hoffnungen einen mächtigen Dämpfer verpasst haben, am 11. September 1607, so berichtet ein *avviso* vom 15. des Monats, suchte der Papst die Handwerker auf, »a veder il modello del resto della fabrica, che si ha da fare et della facciata, che mostra una cosa estremamente bella, la quale Nostro Signore vuole prima si facci«²³. Der drastisch anmutende Beschluss des Pontifex fixierte das Maß des neuen Baus endgültig.²⁴ Dieser sollte nicht nur das gesamte konstantinische Langhaus bedecken, sondern darüber hinausgehend sich im Osten bis in das alte, nunmehr gleichfalls dem Untergang geweihte Atrium hinein erstrecken, auf dessen Grund die gemäß des Wunsches des Pontifex innerhalb weniger Jahre zu errichtende Fassade ihren Platz finden sollte.²⁵

Wie ein *avviso* vom 29. September 1607 zu berichten weiß, fiel die Vorhalle der alten Kirche (der westliche



Abb. 12: Giovanni Antonio Paracca da Vasoldo d. J., Kanonisationen Francesca Romanas und Carlo Borromeos, Marmorrelief, 1613–1615, Rom, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina, Grabmal Pauls V. Foto © Ferrari/Papaldo 1999, S. 253.

Abschnitt der Quadriporticus) sogleich den Abrissarbeiten anheim: »Lunedì [24. September] li deputati della nuova fabrica di S. Pietro cominciorno demolire il Porticale della chiesa Vecchia per dar principio al fondamento della nuova, ove si attende a lavorare con ogni diligenza.«²⁶ Aus den Quellen spricht wiederholt die Hast, mit welcher die Niederlegung des Atriums begangen wurde, die Arbeiter werkten, so heißt es in einem weiteren *avviso* vom 12. Oktober 1607, im Akkord, »a cottimo«, an der Beseitigung von Mauern im »cortile della pigna dove si ha da fare la facciata della nuova Chiesa«.²⁷ Ab Anfang November war Tito da Sarzana offenbar mit den »fondamenti [...] per fare la facciata nel cortile della pigna« beschäftigt, wofür er eine abschließende Zahlung Ende August 1608 erhielt (womit die Fundamentierungsarbeiten allerdings keinesfalls abgeschlossen waren).²⁸ Die eigentliche Grundsteinlegung für die Fassade datiert vom 10. Februar 1608.²⁹ Am 12. Mai 1608 berichtet Grimaldi, dass »fabricatores incooperunt muro extollere frontem Vaticanam«.³⁰ Ab diesem Zeitpunkt wuchs die neue Fassade über das Bodenniveau empor. Erst am 16. Juni 1608 entschied die Baukommission, »che si seguirà il disegno di Carlo Maderno, architetto, et si buttarà a terra quel prin-

cipio che già si è fatto, riuscendo assai stretto». ³¹ Damit wurden endgültig sowohl das Zentralbaummodell Michelangelos sowie das im Frühjahr 1607 begonnene Projekt zugunsten eines beträchtlich erweiterten Langhausplanes ³² verworfen. Zum Zeitpunkt der Heiligensprechung Francesca Romanas (29. Mai 1608) präsentierte sich St. Peter als gigantische Baustelle, wobei in erster Linie die Abriss- und Fundamentierungsarbeiten das Bild bestimmten. An dem Mitte Juni 1608 approbierten Langhaus Madernos wurde erst ab November 1609 gearbeitet, ³³ die Arbeiten an der neuen Fassade, welche – wie angesprochen – ab dem 12. Mai 1608 in die Höhe wuchs, können in etwas mehr als zwei Wochen nicht recht weit gediehen sein.

Bekanntermaßen wurden entscheidende Weichen für die künftige Ausschmückung Neu-St. Peters ³⁴ mit der unter Gregor XIII. durch Giacomo della Porta errichteten Cappella Gregoriana im nordöstlichen Nebenkuppelraum gestellt: Bis 1580 erhielt der Bau, welcher als Grablege des Papstes dienen sollte und lange Zeit als Aufbewahrungsort des Sakraments fungierte, in programmatischer Anknüpfung an die frühchristliche Basilika eine üppige, polychrome Ausstattung mit Inkrustationen von buntem Marmor für die Wände und Mosaikbildern für Pendentifs und Kuppel. ³⁵ Die Dekoration beschränkte sich nicht auf den eigentlichen Kuppelraum, sondern bezog die anschließenden Arme der sogenannten *navi piccole* mit ein. Unter Clemens VIII. wurden in den Jahren 1598–1599 die großen, kassettierten Tonnengewölbe des nördlichen und südlichen Kreuzarmes der neuen Peterskirche mit vergoldetem Stuckdekor verkleidet, in der Nord- und Südkonche die Kalotten der Apsidiolen mit buntfarbigem Marmor verziert. ³⁶ 1599 begannen die Ausstattungsarbeiten im südöstlichen Nebenkuppelraum, in der Cappella Clementina, die wiederum die anschließenden Verbindungsräume miteinbezogen, ³⁷ entscheidendes Vorbild bildete das Dekorationssystem der Cappella Gregoriana, mit welcher das wegweisende Modell für die Ausstattung von St. Peter etabliert worden war. Der entscheidende Schritt in Richtung Polychromie des Gesamttraumes wurde im Pontifikat Clemens VIII. getätigt, als besonders bedeutsam nimmt sich die in den Jahren um 1598 getroffene Entscheidung aus, die gewaltige Kuppel Michelangelos mitsamt ihren Pendentifs mit Mosaiken zu

dekorierten (Abb. 13, 14). ³⁸ Die Arbeiten begannen mit den Darstellungen der vier Evangelisten in den Tondi der Hängezwirkeln nach Entwürfen Giovanni de' Vecchis und Cesare Nebbias, welche diese selbst unter Beteiligung von Paolo Rossetti ausführten, und waren bis Ende 1600 einschließlich der die mächtigen Rundbilder flankierenden fliegenden Putti, für die Cristoforo Roncalli die Vorlagen geliefert hatte, vollendet. ³⁹ Danach zog man zunächst die Dekorationskampagne für die Cappella Clementina vor. Ab dem Sommer 1603 hoben die Arbeiten am Kuppelmosaik unter der Leitung von Giuseppe Cesari (il Cavalier d'Arpino) an, die sich allerdings bis 1612 hinziehen sollten. ⁴⁰ Zum Zeitpunkt der Kanonisation Francesca Romanas waren von dem anspruchsvollen, durch die Stratifikation mehrerer Bedeutungsebenen gekennzeichneten Programm ⁴¹ lediglich das Gewölbemosaik der Laterne und der oberste Engelfchor vollendet. ⁴² Bedeutsam nimmt sich der Umstand aus, dass mit der Inschrift am Sprengring der Kuppel TU ES PETRUS ET SUPER HANC PETRAM AEDIFICABO ECCLESIAM MEAM ET TIBI DABO CLAVES REGNI CAELORUM (Mt. 16,18–19), welche eventuell schon vor dem Tod Clemens' VIII. begonnen, jedenfalls erst unter Paul V. 1606 vollendet wurde, ⁴³ ein dezidiertes Verweis auf den Primat Petri und seiner Nachfolger an denkbar prominenter Stelle prangte. Im Pontifikat Clemens' VIII. waren dem Kirchenpatron auf Drängen der Kanoniker und aus der Notwendigkeit heraus, den Gläubigen genügend Stätten zu seiner Verehrung zu bieten, sechs Altäre an den Außenseiten der Kuppelpfeiler geweiht und mit Bildern ausgestattet worden. ⁴⁴ Der Zyklus knüpfte programmatisch an die Ausstattung der alten Basilika an und schuf die Grundlagen für einen *templum Petri*, in welchem der Kirchenpatron über eine Bilderfolge seiner herausragenden Taten geehrt wurde. ⁴⁵ Dabei kam allerdings lediglich der *Navicella* eine besondere dogmatische Bedeutung in Hinblick auf den Primat Petri und seiner Nachfolger zu, auffallend ist vor allem das Fehlen der *Schlüsselübergabe*, die eventuell für einen der beiden bereits besetzten Altäre des nordöstlichen Kuppelpfeilers vorgesehen war. ⁴⁶ In Hinblick auf die Entwicklung des Petrusthemas in Neu-St. Peter sollte der Zyklus der *navi piccole* einen ersten Akzent setzen, ob seiner Lage kann er für den Kirchenraum in seiner Gesamtheit nur bedingt sinnstiftend gewirkt haben. Gleiches gilt für die



Abb. 13: Vatikan, St. Peter, Kuppel. Foto © Fabbrica di San Pietro in Vaticano.



Abb. 14: Vatikan, St. Peter, Kuppel, Detail. Foto © Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

Cappella Gregoriana und die Cappella Clementina, die beide ein ganz auf den jeweiligen Patron ausgerichtetes Programm aufweisen und von tendenziell abgeschlossenen, nahezu privatem Charakter sind.⁴⁷

In ihrer Hauptachse präsentierte sich die neue Petersbasilika zum Zeitpunkt der Kanonisation Francesca Romanas als nahezu bilderloser Architekturraum, von der *in statu nascendi* begriffenen Dekoration der gewaltigen Kuppel einmal abgesehen. Das Petruthema in seiner spezifischen, für die Legitimation des Herrschaftsanspruchs des Papsttums entscheidenden Formulierung sollte erst unter Urban VIII. das entscheidende Moment der Ausstattung von Neu-St. Peter werden.⁴⁸ Nicht zuletzt wurde die Gestaltung des Hochaltares unter der Ägide des Barberini-Papstes einer definitiven Lösung zugeführt. Innerhalb der Vorgeschichte von Berninis kolossalem Bronzewerk können die anlässlich von Kanonisationen zum Einsatz gelangten provisorischen Lösungen eine herausragende Bedeutung beanspruchen.

Die bereits von Clemens VIII. in die Wege geleitete Kanonisation Francesca Romanas⁴⁹ wurde von Paul V., welcher den Jahrestag seiner eigenen Krönung (29. Mai) für den feierlichen Akt fixierte, mit großem Enthusiasmus begangen. Als Ausrichter fungierte das Kloster Tor de' Specchi über die Person der Äbtissin, als Promoter/Sponsor das römische Volk (die Kommune, die Konservatoren),⁵⁰ dem – wie aus den Quellen spricht – nichts zu teuer für seine berühmte Heilige und zu Ehren des Papstes war:

[...] nella Canonizatione di questa si Illustre e si famosa Santa, si ha havuto particular cura & pensiero di fare il tutto compitamente e con grandissimo splendore corrispondente all'Inclito Popolo Romano, il quale faceva istanza per essa, & anco per servire e dare in ciò gusto à sua Santità, la quale in nessuna cosa riceve maggior consolatione quanto in veder che le cose toccanti al culto Divino, & alla devotione si faccino con ogni maggior perfettione possibile: per tanto l'Inclito Popolo secondo il suo solito, non contentandosi di cose mediocre, ne guardando à qualsivoglia gran spesa, fece fare ricchissimi e sontuosissimi ornamenti per la celebratione di questa Canonizatione.⁵¹

Das Verhältnis zwischen den Päpsten und der Stadtverwaltung war in der Frühen Neuzeit durchwegs ein spannungsgeladenes, stand doch dem Herrschaftsanspruch der Pontifices über Rom das diametral entgegengesetzte Interesse der Kommune nach möglichst weitgehender Autonomie entgegen. Über einzelne Komponenten des Festapparates konnten politische Aussagen getroffen werden, nicht zuletzt gilt dies für die zahlreich zum Einsatz gelangten Wappen des Papstes und des römischen Volkes, den diversen Formen ihrer Ko- bzw. Subordination.

4.2 DER FESTAPPARAT

4.2.1 DER SCHMUCK DER PORTALE

Nachdem die Rahmenbedingungen der Heiligsprechung Francesca Romanas abgesteckt worden sind, kann eine eingehende Analyse des für den Anlass geschaffenen Festapparates, der sich wiederum auf Alt- und Neubau von St. Peter erstreckte, folgen.⁵² Die Feierlichkeit begann mit einer aufwendigen Prozession, »processio per plateam Sancti Petri usque ad Basilicam Sancti Petri«,⁵³ an welcher der gesamte römische Klerus partizipierte.⁵⁴ Der Schmuck der Portale, welche der Umzug durchschritt, präsentierte sich offenbar recht ähnlich jenem, der bei der Kanonisation Raimondos zum Einsatz gelangt war, bestand u. a. aus Festons, Bildern der Heiligen und den unumgänglichen Wappen der in die Kanonisation involvierten Parteien. Die Schilderungen Peñas und Mucanzios divergieren etwas voneinander, wir beschränken uns darauf, die wesentlichen Momente hervorzuheben und folgen dabei dem Gang der Prozession. Die drei äußeren Pforten der Kapelle Santa Maria in Turri, welche den Zugang zum Atrium der konstantinischen Basilika gewährleisteten,⁵⁵ stellten sich nach Peña reich verziert mit »molti festoni fatti à modo di archi trionfali, con pitture e frutti di cartapista, essendovi nel più alto loco di ciascheduna parte l'immagine di S. Francesca con armi del Papa, del Collegio de Cardinali, del Popolo Romano, e del Capitolo di san Pietro«⁵⁶ dar. Etwas anders liest sich der Bericht Mucanzios, der einen Dekor aus Blattwerk und Messing beschreibt mit dem Wappen des Papstes jeweils mittig über den Portalen, flankiert von jenen des römischen Volkes rechts und des Kapi-

tels von St. Peter links und bekrönt von einem Bild der Heiligen, wobei der mittlere Durchgang u. a. durch einen Schmuck aus bemaltem Pappmaché besonders ausgezeichnet war.⁵⁷ Von Details abgesehen boten sich die Tore der konstantinischen Basilika⁵⁸ analog hergerichtet dar, nach Mucanzio inkludierte die Zier des aufwendiger gestalteten mittleren Durchgangs auch die Wappentiere der Borghese.⁵⁹ Auf dem Gelände der nunmehr fast gänzlich verschwundenen alten Kirche schloss ein Korridor die unansehnliche bauliche Lücke zwischen deren Fassade und dem *murus divisorius*.⁶⁰ Das Portal, welches Zugang zum höher gelegenen Neubau gewährte,⁶¹ zeigte dem Bericht Mucanzios nach den aufwendigsten Schmuck aller Durchgänge, bestehend aus Pappmaché, mit diversen Früchten verziert, zwischen großen Wappen des Papstes und des römischen Volkes erschien abschließend in erhöhter Position das Bild der neuen Heiligen, zusätzlich fanden sich wiederum die Wappentiere der Borghese mehrfach wieder.⁶²

Instruktiv erscheint im Zusammenhang mit dem Dekor der diversen Tore folgende Bemerkung Peñas: »à modo di archi trionfali«. Der Weg in den Neubau von St. Peter stellte sich als eine Art *via triumphalis* dar mit dem letzten Portal, welches Zugang zur finalen Destination der Prozession gewährte, als Höhepunkt: »[...] decentius, et longe melius, quam aliae iam dictae ornata fuit«⁶³. Der Schmuck reichte zunächst der neuen Heiligen zu Ehren (ihr Bild bekrönte die Portale), welche auch auf dem großen Banner prangte, das die Prozession mit sich führte,⁶⁴ sicherlich aber in besonderem Maße auch dem regierenden Papst, dem unbestrittenen Protagonisten der politisch-sakralen Feierlichkeit der Kanonisation, der – so der Bericht Mucanzios – vor den anderen in die Kanonisation involvierten Parteien den Dekor für sich heraldisch in Beschlag nahm und damit auch seiner im frühen Seicento längst konsolidierten Herrschaft über Rom unmissverständlich Ausdruck verlieh.⁶⁵

4.2.2 DIE SEGMENTIERUNG DES INNEREN DER PETERSKIRCHE

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass das für die Kanonisation Francesca Romanas getroffene zeremonielle Arrangement jenem Modell folgte, welches für die Heiligsprechung Raimondos di Peñafort (29. April

1601) erprobt worden war. So sind denn auch insbesondere jene die Organisation des Raumes betreffenden Passagen in den jeweiligen *relationi*, die der Hand desselben Autors, Francisco Peñas, entstammen, über weite Strecken quasi auswechselbar und oft bis in den Wortlaut hinein identisch.⁶⁶ Verantwortlich für den Festapparat der Heiligsprechung Francesca Romanas zeichnete Girolamo Rainaldi⁶⁷ in seiner Eigenschaft als »Architetto del Popolo Romano«, involviert in die Ausstattungskampagne waren unter etlichen, zu einem guten Teil namentlich nicht bekannten Künstlern und Handwerkern, Giuseppe de' Bianchi, Cosimo Quorbi und Annibale Corradini.⁶⁸ Innerhalb des weiträumigen Neubaus von St. Peter wurde wiederum ein partikularer Raum geschaffen, in welchem die Zeremonie der Heiligsprechung ihren Platz fand, begrenzt wurde dieser von einem sogenannten *fregio* (bzw. *phrigium*), der als bestimmendes Element des Festapparates und Träger wichtiger Ausstattungselemente fungierte: »Intorno alla Chiesa di san Pietro alto da terra 80 palmi, vi era un bellissimo e ricco fregio longo 1300 palmi, e largo sei«⁶⁹. Bei Mucanzio lautet es: »Phrigium namque circum circa parietes dictae novae Basilicae aptatum fuit, palmis circiter 60 a pavimento distans, longitudinis palmorum 1300 incirca, latitudinis palmorum septem ex carta picta confectum«⁷⁰. Der aufwendig dekorierte *fregio* stellte sich als Wand aus bemaltem Pappmaché dar (»ex carta picta confectum«), an welcher u. a. »paramenti di tela d'oro & argento, di velluto, e damasco di diversi colori, e tapezzarie d'oro«⁷¹ appliziert worden waren, in der Höhe maß er jedenfalls zumindest über 13, in der Länge ziemlich genau 290 Meter. Nach Mucanzio umgab der »Fries« die neue Kirche vollständig, vom Portal bis zur Tribuna: »[...] quo quidem phrigio tota nova ecclesia circumdabatur, a porta ecclesiae hinc inde, usque ad tribunam in extrema parte ecclesiae versus occidentem, ubi sedere solet Pontifex quando descendit ad eandem Basilicam missae, seu vespers solemnibus interfuturus.«⁷² Um eine Vorstellung von der Dimension des *fregio* zu gewinnen, erweist sich der Vergleich mit dem in Stichen von Matthäus Greuter und Giovanni Maggi dokumentierten *teatro*, welches 1610 in Neu-St. Peter für die Kanonisation Carlo Borromeos installiert wurde, als instruktiv (s. Abb. 26, 27). Dessen hölzerne Arkatur, die gleichfalls einen partikularen Raum für die Zeremonie

der Heiligsprechung kreierte, erstreckte sich über eine Länge von 656 *palmi*.⁷³ Der *fregio*, welcher für die Kanonisationen von 1608 errichtet wurde, war (wie sein unmittelbarer Vorgänger) folglich ziemlich genau doppelt so lang wie besagte Bogenstellung und konnte keinesfalls den gesamten, bis dahin vollendeten Neubau von St. Peter umfasst haben. Das Fresko Giovanni Battista Riccis von der Heiligsprechung Francesca Romanas (s. Abb. 16) gewährt einen Blick in die Vierung von St. Peter, prominent ins Bild gesetzt findet sich der mit kostbar durchwirkten Textilien geschmückte »Fries«. Wesentlich ist zunächst, dass dieser zwischen den westlichen Kuppel- bzw. Vierungspfeilern eine Kurve formte, eine ephemere Apsis ausbildete, in deren Scheitelpunkt der Papst thronte.⁷⁴ Dergestalt wurde das bereits angesprochene funktional-zeremonielle Grundproblem des Neubaus von St. Peter bewältigt. Aufgabe des *fregio* war es zunächst, die Kirche gleichsam zu verkleinern und relativ nahe beim Hochaltar zu einem Abschluss zu bringen. Soweit entsprach die Situation jener, welche wir noch auf der Radierung Faldas von der Kanonisation des Franz von Sales (s. Abb. 10) vorfinden. Mucanzio bezieht sich mit der Formulierung »tribunam in extrema parte ecclesiae versus occidentem, ubi sedere solet Pontifex quando descendit ad eandem Basilicam missae, seu vespersis solemnibus interfuturus« auf die für bestimmte Zeremonien (Messen) am Hochaltar eigens eingerichtete ephemere Tribuna.⁷⁵ Über besagte Funktion hinausgehend, begrenzte der *fregio* weiteren Raum, schuf einen regelrechten *hortus conclusus* innerhalb der noch im Bau befindlichen neuen Peterskirche. Mit dem Portal des *murus divisorius* und der Kurve zwischen den westlichen Vierungspfeilern haben wir Anfangs- und Endpunkt der aufwendigen Konstruktion gegeben: Im Unterschied zur Arkatur des *teatro* von 1610 umfasste sie auch den östlichen Kreuzarm, zwischen den Vierungspfeilern weitete sie sich aus, dem Verlauf von dessen Schrägwänden folgend (wie das spätere *teatro*), umfasste auch Teile der Querschiffe und endete schließlich mit der Ausbildung der ephemeren Apsis (Abb. 15). Bei identen räumlich-architektonischen Voraussetzungen spricht – wie schon erwähnt – alles dafür, dass der exakt dieselbe Länge wie bei der unmittelbar vorangegangenen Kanonisation Raimondos aufweisende *fregio* von 1608 dem wenige Jahre zuvor erprobten Modell recht getreu Folge leistete.

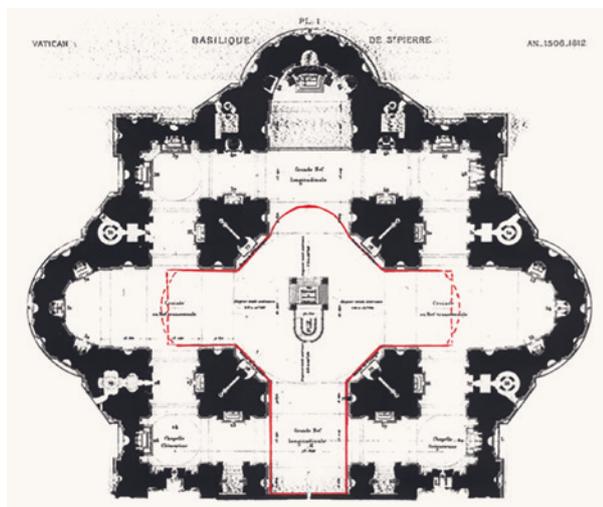


Abb. 15: Rekonstruktion der Disposition des für die Kanonisation Francesca Romanas in Neu-St. Peter errichteten *fregio* (mit gestrichelten Linien sind alternative seitliche Abschlüsse gegeben).

Eine Vielzahl von Barrieren verhinderte auch bei der Kanonisation Francesca Romanas die Störung der sensiblen Choreografie der Zeremonie durch einen unkontrollierten Zustrom des zahlreichen Publikums.⁷⁶ Ihre Disposition folgte dem von der ersten im Neubau von St. Peter vollzogenen Heiligsprechung gegebenen Exempel.⁷⁷ Schranken umgaben den *palco* (das *suggestum*), das in seiner Bedeutung zweifelsohne herausragende Raumkompartiment der Festarchitektur, Bühne/Brennpunkt des zeremoniellen Geschehens und entscheidende, nur einem sehr illustren Kreis an Personen vorbehaltene Tabuzone.⁷⁸ Deren kodifizierten Regeln des päpstlichen Zeremoniells folgte Konstruktion, welche nicht zuletzt die Sichtbarkeit des weihvollen Geschehens fürs Publikum gewährleisten sollte,⁷⁹ oblag niemand Geringerem als Alaleone, der diese so einrichtete, »ut supra illud possit bene accommodari pro cappella«⁸⁰. Wie bei der unmittelbar vorangegangenen Kanonisation wies die Plattform eine Länge von 120 *palmi*, bei einer etwas geringeren Breite von 52 *palmi*, und das schon bekannte Gefälle auf, welches – so Mucanzio – verhinderte, dass sie (bei gleichbleibender Höhe) den Hauptaltar verdeckte, »ne altare maius, super quod celebrandum erat, ab ipso sugesto occuparetur«⁸¹. Innovationen geringeren Umfangs⁸² werden wiederum dem Bemühen geschuldet gewesen sein, die Sichtbarkeit für das umstehende Publikum zu verbessern.



Abb. 16: Giovanni Battista Ricci, Kanonisation Francesca Romanas, Fresko, um 1610/1611, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Sale Paoline. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

Neben dem prinzipiellen *palco (suggestum)* wurden für die Heiligsprechung Francesca Romanas weitere abgegrenzte Räume geschaffen, welche vor allem auch der Aufnahme eines privilegierten Publikums dienten. Am nordwestlichen Kuppelpfeiler, »sub fenestra in qua caput Sancti Andreae conservatur«, wurde eine große Sängertribüne⁸³ installiert, die wir auf dem Fresko Riccis mitig in der Höhe ausmachen können.⁸⁴ In unmittelbarer Nähe hatte eine Loge ihren Platz gefunden, ebenso gegenüber am südwestlichen Pendant (»et pariter contra in parte sinistra apud fenestram, ubi conservatur Vultus Sanctus Domini Nostri Jesu Christi«), welche für ein Publikum von Stand reserviert waren.⁸⁵ Dem Klerus von Rom wurde wiederum ein Platz auf einer Plattform zugewiesen, welche die prinzipielle Bühne der Festlichkeit umgab, nur einen *palmo* niedriger als diese.⁸⁶

4.2.3 DIE INNERE ORGANISATION UND AUSSTATTUNG DES *palco / suggestum*

Folgte der Festapparat der Kanonisation Francesca Romanas bezüglich der Organisation des in verschiedene Kompartimente aufgefächerten Raumes im Wesentlichen getreu dem 1601 erprobten Modell, so gilt selbiges auch für die innere Organisation des prinzipiellen *palco (suggestum)*.⁸⁷ Auf einer Linie mit dem Hochaltar erhob sich am westlichen Ende der Plattform auf einem erhöhten Podium, welches sich aus vier mit rotem Tuch überzogenen Stufen zusammensetzte, der Thron des Papstes, geschmückt mit golddurchwirkter weißer Seide.⁸⁸ Rechts vom Pontifex, in dessen unmittelbarer Nähe situiert, zeigt das Fresko Riccis (Abb. 16) wohl den Schemel für den assistierenden Kardinalbischof.⁸⁹ Hinter

dem Thron befand sich ein gleichfalls aus weißer Seide gefertigtes Tuch mit eingewebten goldenen Blumen, darüber ein Baldachinhimmel aus dem gleichen Material, dessen rote Lambrequin-Zungen Bilder Francesca Romanas, der Apostelfürsten Petrus und Paulus sowie die Wappen des Papstes und des römischen Volkes (SPQR) zierte.⁹⁰ Darüber prangte ein großes Bild der Patronin der Ewigen Stadt, begleitet wiederum von den genannten Wappen. Das Fresko Riccis unterschlägt die *sedes paramentorum*, die ebenso wie Altar und Thron auf einem rot gefassten Podest positioniert war, welches drei Stufen formte.⁹¹ Prominent wiedergegeben ist hingegen der Gabentisch, welcher nahe bei der *sedes paramentorum* Richtung Altar zur Aufstellung gelangte.⁹² Den Altar flankierend befanden sich die üblichen zwei Kredenzische, von denen Ricci einen wiedergibt.⁹³ Prominent taucht auf dem Fresko die *quadratura* auf, die Bänke für das Kardinalskollegium und weitere Würdenträger, in zwei Reihen hintereinander angeordnet. Zwecks der besseren Sichtbarkeit des Aktes der Kanonisation waren jene für die Kardinäle, welche sich innen befanden, wiederum niedriger als gewöhnlich gehalten.⁹⁴ Hinter diesen schlossen die Bänke für die Bischöfe auf der einen und »pro Gubernatore Urbis, Auditore Camerae et Prothonotariis« auf der anderen Seite an, die direkt den Schranken anhafteten, welche das gesamte *palco/suggestum* umfriedeten und eingrenzten.⁹⁵ Damit sind die wesentlichen Elemente, die das zeremonielle Arrangement auf dem *palco/suggestum* bildeten, genannt, mit einer gewichtigen Ausnahme, dem von einem Baldachin überhöhten Hochaltar: Die grün gefasste Plattform (*palco/suggestum*) verband sich auf ihrem niedrigsten Niveau mit der ersten der ursprünglich fünf Stufen des Altarsockels, von denen die übrigen vier mit rotem Stoff überzogen worden waren. Das Fresko Riccis zeigt sehr deutlich, wie über die vom grünen Grund der Bühne der Kanonisation (*palco/suggestum*) deutlich abgesetzten, roten Podeste von Thron und Altar die Brennpunkte des zeremoniellen Geschehens herausgehoben und in eine ganz konkrete, anschauliche Beziehung gesetzt wurden. Letzterer war für den Anlass denkbar reich geschmückt worden: Die Oblaten von Tor de' Specchi zeichneten für die Herstellung der kostbaren Antependien verantwortlich, welche die Stipes des Altares *versus populum* und *versus sedem Pontificis* schmückten: Diese waren aus

weißer Seide gefertigt und mit Goldstickereien über und über versehen, die diesen alle Schwere nahmen und gar ihre Materialität zu negieren schienen, »ut praedictum ornamentum superadditum materiam ipsam superare videretur«⁹⁶. Besagter Effekt wird nicht zuletzt dem Widerschein der unzähligen Kerzen und Fackeln, welche St. Peter für die Heiligsprechung erleuchteten, geschuldet gewesen sein. Die aufwendige Stickarbeit inkludierte auch ein Bild Francesca Romanas, das Ricci prominent in der Mitte des Antependiums zeigt,⁹⁷ und die Wappen des Papstes und des römischen Volkes. Auf der Altarmensa fanden sich sieben mit Kerzen bestückte Kandelaber aus vergoldetem Silber, jenes kostbare Kreuzifix, welches Alessandro Farnese in seiner Funktion als Erzpriester von St. Peter der Kirche 1582 vermacht hatte,⁹⁸ und Silberstatuen der Apostel wieder.⁹⁹

4.2.4 DER BALDACHIN ÜBER DEM HOCHALTAR

Viel Raum nimmt auf dem vatikanischen Fresko der Kanonisation Francesca Romanas der elaborierte, von vier Engeln gestützte Baldachin ein, welcher den Hochaltar überfängt, ihm wird offenbar eine Schlüsselfunktion im zeremoniellen Arrangement zugestanden.

In den Studien über die Gestaltung der Vierung Neu-St. Peters nimmt dieser Baldachin, den Paul V. im Jahre 1606 errichten ließ, seit längerem einen festen Platz ein, wobei sein revolutionärer Charakter ein etablierter Gemeinplatz der Forschung ist: Seien bis zum besagten Zeitpunkt alle Überbauten des Hauptaltars St. Peters ausnahmslos Ziborien gewesen, so habe die Einführung eines Baldachins und damit eines distinkten Typus von Bekrönung über dem spirituellen und zeremoniellen Zentrum der Kirche einen entschiedenen Bruch mit der Tradition bedeutet.¹⁰⁰ Es gilt zunächst, diese Annahme einer kritischen Revision zu unterziehen. Die Errichtung des Baldachins fällt in die Zeitspanne zwischen 1594, dem Datum der Weihe des neuen Hochaltars von St. Peter durch Clemens VIII., und 1624, dem Jahr, welches den Beginn der Arbeiten an seinem permanenten Überbau, dem berühmten Bronzewerk Berninis markiert. In dieser ereignisreichen Periode kamen unter Clemens VIII. zunächst diverse Provisorien in rascher Sukzession über dem Altar in der Vierung zur Aufstel-



Abb. 17: Anonym, Innenansicht von St. Peter mit Blick Richtung Westen, Gemälde, 1616–1621, Privatbesitz.
Foto © Lees-Milne 1968, S. 238.

lung, allesamt – so die gängige Meinung – Ziborien,¹⁰¹ d. h. architektonische Strukturen, gekennzeichnet durch massive Säulen mit einer Überdachung, bis Paul V. 1606 den Baldachin als vermeintliches *Novum* einführte.¹⁰² Mit der Entscheidung Clemens' VIII., den neuen Hochaltar direkt über seinem Vorgänger und dem Apostelgrab zu errichten, war in einem klaren Bekenntnis zur Tradition die symbolisch höchst bedeutsame Einheit von Petrusgrab und Hoch- bzw. Papstaltar gewahrt worden.¹⁰³ Gleichzeitig wurde das schon angesprochene, unmittelbar mit den Dimensionen zusammenhängende funktionale Grundproblem des Neubaus definitiv virulent, waren die beiden Fixpunkte des päpstlichen Zeremoniells (Papstthron im Scheitel der Apsis und Hochaltar über dem Petrusgrab) nun in unüberbrückbare Entfernung gerückt. Das bedeutete, dass die Nutzung des Hochaltars nur unter der aufwendigen Installation eines temporären Chores in dessen unmittelbarer Nähe möglich war. Unter Paul V. wurde gleich zu Beginn seines Pontifikats versucht, besagtes Dilemma über die Errichtung eines weiteren Papstaltars zu bewältigen. Dieser fand seine Aufstellung auf der Trennlinie zur westlichen Apsis, integriert in eine Schrankenanlage und von einem Ziborium überhöht, während für den Altar in der Vierung der besagte Baldachin geschaffen wurde.¹⁰⁴ Der Stich Giovanni Maggis von der Kanonisation Carlo Borromeos (s. Abb. 27) gibt ebenso wie ein etwas später entstandenes Gemälde nicht gesicherter Zuschreibung

vom Inneren St. Peters¹⁰⁵ (Abb. 17) einen guten Eindruck von den zwei hintereinander gelagerten Altarbereichen, deren distinkte Bekrönungen beide 1606 als Provisorien errichtet wurden und von kleinen Veränderungen abgesehen bis zum Ende der Regentschaft des Borghese-Papstes (und darüber hinaus) unverändert ihren Platz in der Peterskirche behaupteten.¹⁰⁶ Der westliche Altarbezirk, für dessen Schranke und Ziborium zehn der berühmten antiken Schraubensäulen Alt-St. Peters wiederverwendet wurden, evokierte bewusst jenes frühchristliche Ensemble, das sich im Schutzhaus Bramantes (*tegurium*) bis 1592 im Wesentlichen erhalten hatte.¹⁰⁷ Prinzipiell möglich war fortan das Abhalten der *cappella papalis* an ihrem angestammten Ort, in der als Chor dienenden Apsis, in welcher der Papstthron und die Bänke für das Kardinalskollegium und weitere kirchliche Würdenträger installiert worden waren.¹⁰⁸ Die symbolisch so wichtige, die päpstliche Sukzession in der Nachfolge Petri verdeutlichende Einheit von Apostelgrab und Papstaltar musste dergestalt allerdings zugunsten der Praktikabilität aufgegeben werden.

Wie ist nun das Verhältnis der beiden Altäre zueinander, ihre Rangordnung vorzustellen? Es kann konstatiert werden, dass der seit dem Zeitpunkt seiner Errichtung an exklusiv als *altare maius* bezeichnete Clementinische Altar, welcher trotz zeitweilig geführter Diskussionen um seine Verlegung in die Apsis immer an seinem angestammten Platz verblieb, seine (zeremonielle) Vorrangstellung behaupten konnte und der Papst hier auf Ratschlag der Kurie vom Januar 1607 die elf wichtigsten Festlichkeiten des Kirchenjahres zelebrierte und selbstverständlich auch die Kanonisationen Francesca Romanas und Carlo Borromeos.¹⁰⁹ Warum wurde also der Baldachin über dem Hochaltar (dem *altare maius*) errichtet und dafür eigens das letzte provisorische Ziborium Clemens' VIII., welches sich zumindest in einem fortgeschrittenen Stadium der Vollendung befunden haben muss,¹¹⁰ abgetragen? Der entscheidende Grund für die Einführung der zunächst ungewöhnlich anmutenden Überhöhung ist – wie von Casale bereits geäußert – in dem Umstand zu erblicken, dass sie mit Hinblick auf die Kanonisation Francesca Romanas konzipiert und errichtet worden ist.¹¹¹ Francisco Peña, der einschlägige Spezialist im Verfassen der *relationi* von Heiligsprechungen, weiß über die Ausstat-

tung der Peterskirche für die feierliche Zeremonie Folgendes zu berichten:

Si fecero anco dui ricchissimi baldacchini: uno per mettere sopra la Sedia di sua Santità, di solita grandezza: l'altro sopra l'Altare di san Pietro e san Paolo di trenta quattro palmi inquadro con li cornicioni indorati, quale era sostenuto da quattro aste parimente indorate, sostenute da altrettanti Angioli alti palmi 18. quali erano vagamente vestiti & indorati, da ciascheduno de quali pendeva un stendardo ò pendone d'ormesino rosso con effigie della Santa, armi del Papa & Popolo Romano.¹¹²

Ist der erstgenannte Baldachin über dem Thron des Papstes mit Sicherheit unmittelbar vor der Heiligsprechung Francesca Romanas entstanden (er lehnt sich an die eigens für die Kanonisation geschaffene, ephemere Architektur, den *fregio* an), so wurde jener über dem Hauptaltar zwischen Februar und Mai 1606 errichtet.¹¹³ Dabei ist es nicht verwunderlich, dass die vorbereiteten Arbeiten für besagtes Großereignis teilweise schon geraume Zeit vorher anhoben, wobei zwei Jahre in dieser Hinsicht keineswegs bemerkenswert sind. Clemens VIII. hatte die Heiligsprechung der frommen Römerin bereits in die Wege geleitet, sein Ableben verhinderte jedoch den krönenden Abschluss des Verfahrens, dessen Tüchtigkeit seinem Nachfolger Paul V. vorbehalten blieb, der sich der Causa schon in der Frühzeit seines Pontifikats und mit großer Begeisterung annahm. Die Aufstellung des Baldachins ist also in unmittelbarem Zusammenhang mit der Kanonisation Francesca Romanas zu sehen, welche die *Raison d'Être* für seine Installation über dem Altar in der Vierung abgab.¹¹⁴ Mit seiner Errichtung wurde den seit geraumer Zeit kodifizierten Regeln des päpstlichen Zeremoniells, deren Verbindlichkeit nach wie vor außer Frage stand, Genüge getan: »Fiet baldachinum novum cum armis pontificis, procuratorum ꝑtentiumꝑ canonizationem et imagine sancti, quod debet suspendi supra altare ubi pontifex celebrabit« heißt es – wie erwähnt – im epochalen Kurienzeremoniale von Agostino Patrizi Piccolomini und Johannes Burckard im Hinblick auf die Ausstattung, das zeremonielle Arrangement für Heiligsprechungen. In den richtigen Kontext gesetzt bedeutet die 1606 erfolgte Installation des Baldachins über dem Hochaltar der Peterskirche also kei-

neswegs einen Bruch mit der Tradition, sondern ganz im Gegenteil deren dezidierte Affirmation!

Der besagte Vorgang kann auch für Neu-St. Peter schwerlich als schlichtweg präzedenzloser Akt bezeichnet werden: Schon bei der ersten in dem weitläufigen Bau erfolgten Kanonisation (derjenigen des Raimondo di Peñafort, welche von Clemens VIII. am 29. April 1601 begangen wurde) zeichnete ein an das vorhandene Ziborium angehängter Baldachinhimmel,¹¹⁵ der den im Kurienzeremoniale beschriebenen Anforderungen entsprach, die unumgänglichen Wappen der in die Heiligsprechung involvierten Parteien und Bilder des Heiligen aufwies,¹¹⁶ den Altar in der Vierung aus. Die hier erprobte Lösung sollte allerdings wenige Jahre später in dieser Form nicht mehr zur Anwendung gelangen. Anstatt lediglich einen Baldachinhimmel an das vorhandene Ziborium zu applizieren (eine Möglichkeit, die prinzipiell durchaus bestanden hätte!),¹¹⁷ entfernte man dieses, um Platz für einen »regelrechten« Baldachin zu schaffen. Offenbar empfand man den bei der Kanonisation Raimondos verfolgten Ansatz (der Baldachinhimmel als Appendix zum Ziborium) als eine Art zweifelhaften Kompromiss. Das Spannungsverhältnis divergierender Traditionen – jener des Ortes und jener der Heiligsprechungen – wurde dergestalt einseitig aufgelöst. Wenngleich der 1606 über dem Hochaltar errichtete Baldachin für den Neubau von St. Peter ein relatives Novum darstellte, erfolgte seine Installation in dem Bemühen, den kodifizierten Normen des päpstlichen Zeremoniells und einem seit geraumer Zeit etablierten Usus in vollem Umfang gerecht zu werden. Realisiert wurde die elaborierte Konstruktion zwei Jahre vor dem mit großem Pomp begangenen Ereignis der Kanonisation Francesca Romanas, nach welchem sie keineswegs obsolet geworden war, sondern das gesamte Pontifikat Pauls V. hindurch (und etwas darüber hinaus) ihren Platz in der Vierung behauptete. Musste die Existenz des Baldachins nicht – von den punktuellen Ausnahmen der beiden vom Papst begangenen Heiligsprechungen abgesehen – in Konflikt mit dem etablierten Brauchtum geraten, gerade dort, wo die Tradition des Ortes nach einem Ziborium für den Altar über dem Grabe Petri verlangte? Mucanzio spricht in seinem Bericht von der Kanonisation der Patronin Roms interessanterweise vom »ciborium seu baldachinum«¹¹⁸ in der Vierung St. Peters.

Es gibt gute Gründe für die Annahme, dass die von der modernen Forschung oftmals allzu kategorisch und überspitzt gehandhabte Unterscheidung zwischen Ziborium und Baldachin keinesfalls im Sinne einer grundlegenden Opposition aufzufassen ist.¹¹⁹ Die Differenz ist zunächst eine technisch-materielle, steht auf der einen Seite eine architektonische Struktur mit Säulen und einer Überdachung aus festem Material (Stein, Metall, Holz), so auf der anderen eine vergleichsweise fragile mit einem von schlanken Tragestangen gestützten Stoffhimmel. Der Baldachin kann dabei durchaus als das ephemere Äquivalent des Ziboriums aufgefasst werden, was nahe legt, dass Funktion und Bedeutung der beiden Symbolformen als Würdeformeln und Herrschaftszeichen im Wesentlichen identisch sind.¹²⁰ So schreibt das *Caeremoniale episcoporum* prinzipiell einen Baldachin als Auszeichnung des Hochaltars einer Kirche vor, freilich kann dieser bei Vorhandensein eines permanenten Ziboriums entfallen.¹²¹

Die Entscheidung Pauls V., das letzte unter Clemens VIII. errichtete Provisorium durch den für die bald zu erwartende Heiligsprechung Francesca Romanas benötigten Baldachin frühzeitig zu ersetzen, war in Hinblick auf die weiterhin regelmäßig erfolgende Nutzung des Altares in der Vierung grundsätzlich vertretbar. Zunächst musste er freilich ohne all jene Elemente, welche ihn in eindeutiger Weise mit der Heiligsprechung Francesca Romanas korreliert hätten, auskommen. Die Konstruktion, die in den Monaten Februar bis Mai 1606 über dem heiligsten Ort der Peterskirche errichtet wurde, präsentierte sich erstaunlich nüchtern und aus vergleichsweise billigem Material gefertigt. Vier auf hohen Postamenten stehende, aus Stuck gefertigte, mit textilen Gewändern bekleidete Engel hielten jeweils eine der schlanken, hölzernen Stangen, welche den rechteckigen Baldachinhimmel aus Leinwand trugen, der über einem Stützgerüst, einem durchlaufenden Gesims mit Querverstrebungen, gespannt war. An ausführenden Handwerkern und Künstlern sind vor allem Giuseppe dei Banchi für die Tischlerarbeiten, Ambrogio Buonvicino für die Skulpturen und Giovanni Guerra für die Bemalung zu nennen, die Piedestale und Stoffdach umfasste und u. a. das Wappen des Papstes aufwies.¹²² Zunächst stellte der Baldachin also ein Provisorium dar, das in Hinblick auf die Heiligsprechung Francesca Romanas

errichtet worden war, aber erst kurz vor dieser entscheidend aufgewertet und mit dem Ereignis ikonografisch in unmittelbaren Zusammenhang gesetzt wurde. In einem Passus, welcher die vollständige Wiedergabe lohnt, weiß Mucanzio zu berichten:

Nam in primis ciborium seu baldachinum, quod super eodem altari hactenus vile, et telae pictae, ac parum ornatum fuit a quatuor statuis imperfectis, quae angelos representarent, cum quibusdam rudibus trabibus, seu hastis sustentatum, imperfecta adhuc forma, perfectum, immo fere penitus renovatum fuit, et ad speciosissimam formam redactum. Statuae enim praedictae quatuor angelorum totaliter perfectae fuerunt, et a pictoribus et peritis, quasi veste alba serica aureis flosculis undique super ornata indutae. Sustinebat quaelibet statua, dextera manu baculum, sive hastam magnam, quibus hastis baldachini caelum appensum erat, et hastae ipsae, quae prius rudes erant, argento penitus coopertae fuerunt: sinistra vero manu quaelibet angelorum statua vexillum parvum gestabat ex serico rubro confectum, auro circumdatum, in cuius medio, et Beatae Franciscae imago, et Summi Pontificis ac Populi Romani insignia depicta erant. Caelum vero baldachini, immo totum baldachinum penitus renovatum fuit non ex rudi tela depicta, ut antea, sed ex pretioso serico undequaque intus, exteriusque ornatum. Album erat caeli sericum, et auratis stellis plenum, panniculi vero, seu flabellae, quae ab illo circumcirca pendebant ex serico rubro confectae erant, aureis franciis circum ornatae, et duplici figura acutae, tam videlicet ab interiori, quam ab exteriori parte circumcirca. Fuerunt autem figurae in dictis flabellis depictae, ut et imaginem Beatae Franciscae, ac Sanctissimorum Apostolorum Petri, et Pauli, nec non Summi Pontificis et Populi Romani insignia repraesentarent, et ita competenter distinctae fuerunt, et aequaliter repetitae, ut in qualibet ex quatuor dicti baldachini parte, intus, exteriusque apparuerint, speciosissimumque, ac ornatissimum baldachinum ipsum reddiderint.¹²³

Kurz vor der Kanonisation Francesca Romanas unterzog man den Baldachin einer regelrechten Generalüberholung, die den Worten des Zeremonienmeisters zufolge ein überwältigendes Ergebnis zeitigte (einen »speciosissimum, ac ornatissimum baldachinum«). Einzelne sei-

ner Bestandteile wurden vergoldet bzw. versilbert, die textilen Elemente durchgängig neu gefertigt. Die Engel erhielten ein von goldenen Blümchen durchwirktes weißes Gewand aus Seide, die bis dato hölzernen Stangen, welche sie mit einem Arm stützten, wurden silbern gefasst.¹²⁴ Die freie Hand der Himmelsboten trug jeweils ein kleines goldumrandetes Fähnchen mit dem Bild der neuen Heiligen sowie den Wappen des Papstes und römischen Volkes. Den Baldachinhimmel, der zuvor aus rohem, bemalten Leinen gefertigt war, ersetzte man durch einen aus weißer Seide, von zahlreichen goldenen Sternen durchsetzt, dessen rote, mit goldenen Fransen versehene Lambrequin-Zungen mit Bildern Francesca Romanas, der Apostelfürsten Petrus und Paulus und wiederum den Wappen des Pontifex und des Promoters der Kanonisation innen und außen bemalt waren. Der Bericht Peñas erwähnt auch eine Vergoldung der Engel,¹²⁵ welche für deren Haare und Flügel veranschlagt werden kann. So zeigt es zumindest das Fresko Riccis (s. Abb. 16), das andererseits etliche der reizvollen Details des für die Heiligsprechung der Patronin Roms speziell zugerichteten Baldachins unterschlägt (wie etwa die Fähnchen in der freien Hand der Engel, die Goldstickereien auf den Gewändern und mehr). Nichtsdestotrotz bietet es einen anschaulichen Eindruck der anmutigen, fast grazilen Konstruktion.¹²⁶ In einem wesentlichen Punkt ist das vatikanische Wandbild nicht ganz stimmig: Es gibt den Baldachin – notwendigerweise, um ihn im Bild einigermaßen komplett unterzubringen – weit zu gedrunken, zu niedrig wieder. Die dezent überlängten, zartgliedrigen, in kunstvoller Torsion wiedergegebenen, etwa vier Meter in der Höhe messenden Engel in ihren fließenden Gewändern stützten eine Konstruktion, die zumindest neun, wenn nicht gar bis zu elf Meter hoch gewesen sein dürfte!¹²⁷ So zierlich die für die Kanonisation Francesca Romanas geschaffene Überhöhung des Hochaltars auch gewirkt haben mag, ob ihrer beeindruckenden Dimensionen hat sie zweifelsohne auch im weitläufigen Raum von Neu-St. Peter eine nicht unbeträchtliche Fernwirkung entfalten können, wie das bereits erwähnte Bild ungesicherter Autorschaft vom Inneren des Petersdomes (s. Abb. 17) nahelegt. Dabei gewährte sie möglichst freien Durchblick auf den axial dahinterliegenden, gleichfalls von einem Baldachin überhöhten Thron des Papstes, welchen sie kunstvoll umrahmte.

Eine der entscheidenden Stärken des unter Paul V. errichteten Baldachins ist in seiner Polyfunktionalität zu sehen: Er fungierte als probate Auszeichnung des Hochaltars von St. Peter sowohl für den Regelbetrieb als auch mit vergleichsweise bescheidenen Modifikationen für die exzeptionellen Anlässe der vom Papst begangenen Heiligsprechungen. Den konkreten Anlass für seine Installation gab die bald zu erwartende Kanonisation Francesca Romanas (und – weiter gedacht – auch jene Carlo Borromeos, mit welcher gleichfalls in absehbarer Zeit zu rechnen war) ab, seine Existenzberechtigung war allerdings keinesfalls an diese singulären Ereignisse geknüpft, was allein schon an dem Umstand ersichtlich wird, dass er seinen Platz in der Vierung Neu-St. Peters das gesamte Pontifikat Pauls V. hindurch und noch etwas darüber hinaus behauptete.¹²⁸ Mit dem Baldachin wurde eine Überhöhung des Hochaltars geschaffen, welche als vollgültige Auszeichnung des spirituellen und zeremoniellen Zentrums der Kirche fungieren konnte und mit geringen Änderungen ebenso den kodifizierten Normen und der Tradition der Heiligsprechungen entsprach. Mit seiner Errichtung nahm die unter Clemens VIII. fieberhaft betriebene und wohl auch kostenintensive Installation immer neuer Überhöhungen über dem Altar in der Vierung ein Ende. Die erstaunliche Persistenz des Baldachins lag dabei ganz wesentlich in der ihm eigenen Fähigkeit, mit geringem Aufwand mehreren Anforderungen zu genügen, begründet.

4.2.4.1 Funktion und Bedeutungsebenen des Baldachins

Im Folgenden soll versucht werden, Funktion und Bedeutungsebenen des Baldachins über dem Altar in der Vierung von St. Peter näher zu fassen. Es ist an dieser Stelle notwendig, etwas weiter auszuholen: Wie bereits angesprochen, bestand eine der hauptsächlichen, wenn nicht die vordringlichste Aufgabe des päpstlichen Zeremoniells darin, die besondere *maestà* des Papstes herauszustellen.¹²⁹ Wie viele andere »Accessoires« diente diesem Zweck auch die Symbolform des Baldachins, die als Würdeformel und Herrschaftszeichen die herausgehobene Stellung des unter ihm befindlichen Pontifex unterstrich und seine Magnifizenz steigerte. Als fixer Bestandteil des Papstzeremoniells mag ihre Verwendung auch für die Heiligsprechung der Patronin

Roms zunächst kaum zu überraschen, wo sie über den entscheidenden Handlungsräumen, den Brennpunkten der Aktivitäten des Papstes, sprich Thron und Altar, installiert wurde. Die im Rahmen des päpstlichen Zeremoniells zum Einsatz kommenden Symbole lassen sich allerdings selten auf eine einzige, klar umrissene Bedeutung festlegen (was insbesondere für den Baldachin gilt), war doch der Protagonist desselben eine vielschichtige, ja widersprüchliche Figur, geistliches Oberhaupt der Kirche und absoluter weltlicher Herrscher des Kirchenstaates in einer Person.¹³⁰ Diese Doppelrolle des Papstes – wir kamen darauf zu sprechen – erwies sich als nicht auflösbar, das elaborierte Zeremoniell reflektierte die daraus resultierende Ambiguität und zeigte sich um Vermittlung bemüht.¹³¹ Es trachtete einerseits danach, die quasi-göttlichen Eigenschaften des Nachfolgers Petri und *vicarius Christi*, andererseits seine Rolle als Erbe der römischen Imperatoren herauszustellen.¹³²

Der Baldachin bzw. Traghimmel oder Schirm weist eine außerordentlich lange Tradition als kosmisch-religiöses Attribut von Göttern und Machthabern auf, welche bis ins Assyrien des dritten vorchristlichen Jahrtausends zurückverfolgt werden kann.¹³³ Im Herrscherzeremoniell der Antike bildete er über dem (vergöttlichten) Souverän der Welt gleichsam das Himmelreich ab und betonte seine besondere Weihe und Sakralität.¹³⁴ Insofern war die Übernahme des Baldachins ins päpstliche Zeremoniell naheliegend, innerhalb dessen er (ebenso wie die *sedes gestatoria* oder die *flabelli* etwa) die imperialen Qualitäten des Papstes im Sinne einer Nachahmung römisch-antiker Vorbilder zum Ausdruck brachte.¹³⁵ Die Bedeutung der 1606 geschaffenen Überhöhung des Hochaltars von St. Peter erstreckte sich hingegen keineswegs nur auf die *imitatio imperii* seitens der katholischen Kirche, sondern brachte die quasi-göttlichen Attribute des Pontifex in einem dezidiert christlichen Sinne zum Ausdruck. Der Baldachin unterstrich die Rolle des Papstes als Nachfolger Petri und *vicarius Christi*, welche jene des weltlichen, absoluten Herrschers in der Tradition der römischen Kaiser überlagerte und in den Hintergrund rückte. Als Überhöhung des Hochaltars fungierte er einerseits als Auszeichnung des Apostelfürsten, dessen Grab sich der Überlieferung gemäß unter selbigem befindet, andererseits als Ehren- und Herrschaftszeichen Christi an dem Ort, wo dieser im Sakrament realiter

präsent ist. Letztgenannter Punkt wird in seiner Bedeutung oftmals zu Unrecht unterschätzt, macht doch nach katholischem Verständnis die Anwesenheit des Heilands in der konsekrierten Hostie den Kirchenraum erst zu einem heiligen Ort: »In den Tempeln ist ordentlicher Weise außer der Gegenwart Gottes, welche überall ist, auch die Gegenwart des Mittlers körperlicher Weise in der Eucharistie [...] Wo aber ein solcher König und solche Fürsten [d. h. die Engel] sind, da ist der himmlische Palast, ja der Himmel selbst.«¹³⁶ Man könnte fast versucht sein, den Baldachin mit seinem von Engeln gestützten, von goldenen Sternen durchsetzten Himmel wie eine Illustration der Worte Bellarmins zu lesen.

Für den Hochaltar, das spirituelle wie zeremonielle Zentrum der Peterskirche, waren Petrus- und Christus-Thematik jedenfalls beide von eminenter Bedeutung, zu klären wäre die Frage ihrer unterschiedlichen Gewichtung, der Präzedenz sozusagen in der Frühzeit des Pontifikats Pauls V. Als aufschlussreich erweist sich für die Deutung des Baldachins das Aufzeigen seiner wesentlichen Referenzpunkte. Die von Himmelsboten getragene Überhöhung, welche 1606 über dem Hochaltar St. Peters installiert wurde, spielte ohne Zweifel auf einen Prozessionsbaldachin an,¹³⁷ ja präsentierte sich als eine Art Paraphrase jener Würdeformel, jenes Herrschaftszeichens, dessen Gebrauch sich seit dem Ende des 12. bis in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts sowohl für weltliche wie geistliche Machthaber als auch bei Reliquien- und Fronleichnamsumzügen ausbreitete.¹³⁸ In diesem Zusammenhang kommt der Zeremonie des Corpus Domini, welches durch eine große theophorische Prozession gekennzeichnet war, besondere Bedeutung zu, jener machtvollen Affirmation des zentralen Glaubensdogmas der Realpräsenz Christi im Altarsakrament seitens der katholischen Kirche, die spätestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts u. a. in Reaktion auf die vom Tridentinum geförderte Verehrung der Eucharistie eine der mit größtem Pomp begangenen zyklischen Festlichkeiten des päpstlichen Hofes darstellte.¹³⁹ Es hob mit einer vom Papst zelebrierten Messe in der Sixtinischen Kapelle an, welcher sich danach mit der konsekrierten Hostie in die Sala Regia begab, um dort die *sedes gestatoria* zu besteigen. Die anschließende Prozession verließ den Vatikanpalast durch den Haupteingang (*porta prima*) und zog durch die Straßen des Borgo, um schließlich in der Peterskir-

che ihre finale Destination zu erreichen.¹⁴⁰ Der feierliche Umzug, an dem sämtliche Ränge der Kirchenhierarchie, die religiösen Orden und Bruderschaften, aber auch der Adel, ausländische Botschafter, Mitglieder der Stadtverwaltung und das einfache Volk in großer Zahl teilnahmen, war stark durch seinen expositorischen Charakter geprägt: Es stellte den wahrhaftigen Leib Christi ostentativ zur Schau und mehrte so dessen Verehrung und den Wunsch der Teilhabe an dem unerlässlichen Heilmittel. Dabei war es der Papst auf seinem Tragsessel, der die geweihte Hostie in einer Monstranz präsentierte, überfangen von einem Prozessionsbaldachin und flankiert von prächtigen *flabelli*, welche die imperialen Qualitäten des Pontifex herausstellten.¹⁴¹ Die den zahlreichen Partizipanten/Zuschauern vermittelten Inhalte betrafen nicht nur das Wesen der Eucharistie: Anschaulich gemacht wurde die bestehende Ordnung einer hierarchisch strukturierten Gesellschaft, welche in der gemeinsamen zeremoniellen Praxis bestätigt wurde. Die Nähe zu dem herausgehobenen, aufwendig dekorierten Zentrum der Prozession (dem Papst mit dem Allerheiligsten in seinen Händen) reflektierte den Rang, den Status der Teilnehmer, wobei es als besondere Auszeichnung galt, eine der Tragstangen des Baldachins stützen zu dürfen. Die päpstliche Autorität wurde dabei auch über ihre intime Verbindung mit den Segnungen der Eucharistie herausgestellt, erschien der Pontifex seinen Untertanen doch als Verwalter und Vermittler des Heilmittels.

Wesentlich in unserem Zusammenhang ist, dass die geweihte Hostie und den Papst ein und derselbe Prozessionsbaldachin überfing, womit offen gelassen wurde, wem genau die Ehrenbezeugung galt, dem Leib Christi oder dem Pontifex, das zeremonielle Arrangement verhinderte bewusst eine eindeutige Zuweisung.¹⁴² Durch die von beiden geteilte Überhöhung, den durch selbige kreierte, gemeinsam besetzten partikularen Raum und die unmittelbare Nachbarschaft wurde der Papst in die Nähe des allmächtigen Gottes gerückt, als dessen Stellvertreter auf Erden er fungierte.¹⁴³ Vermittelt wurde dergestalt die Rolle des Papstes als mit quasi-göttlichen Attributen ausgestatteten *vicarius Christi*. Die ungemein populäre Festlichkeit des Corpus Domini gab sicherlich einen entscheidenden Referenzpunkt für den Baldachin, welcher 1606 über dem Hochaltar der Peterskirche errichtet wurde, ab.¹⁴⁴ Dieser präsentierte sich – wie ge-



Abb. 18: Guido Cagnacci, Prozession des Corpus Domini, Öl auf Leinwand, 1627/1628, Saludecio, Museo di Saludecio e del Beato Amato. Foto © Kat. Ausst. Forlì 2008, S. 171.

habt – als Paraphrase eines Prozessionsbaldachins, allerdings ins monumentale Format gesteigert und nicht zuletzt durch das himmlische Trägerpersonal bedeutsam aufgewertet (s. Abb. 16). Konkrete Entsprechungen zum zeremoniellen Arrangement der Zeremonie des Corpus Domini lassen sich unschwer festmachen, für welches das *Caeremoniale episcoporum* einen »baldachinum album perpulchrum super sanctissimum Sacramentum deferendum«¹⁴⁵ vorschreibt, eine schön auf einem Gemälde Cagnaccis¹⁴⁶ (Abb. 18) dokumentierte Auszeichnung des Allerheiligsten also, mit welcher die Konstruktion über dem Hauptaltar der Peterskirche mit ihrem von schlanken Tragstangen gestützten Himmel aus weißer Seide eine wohl gesuchte Ähnlichkeit aufwies.

Der dergestalt bewerkstelligte Bezug des Baldachins auf die Eucharistie wurde durch die ihn tragenden Engel, deren Existenz sich keinesfalls hinreichend über eine

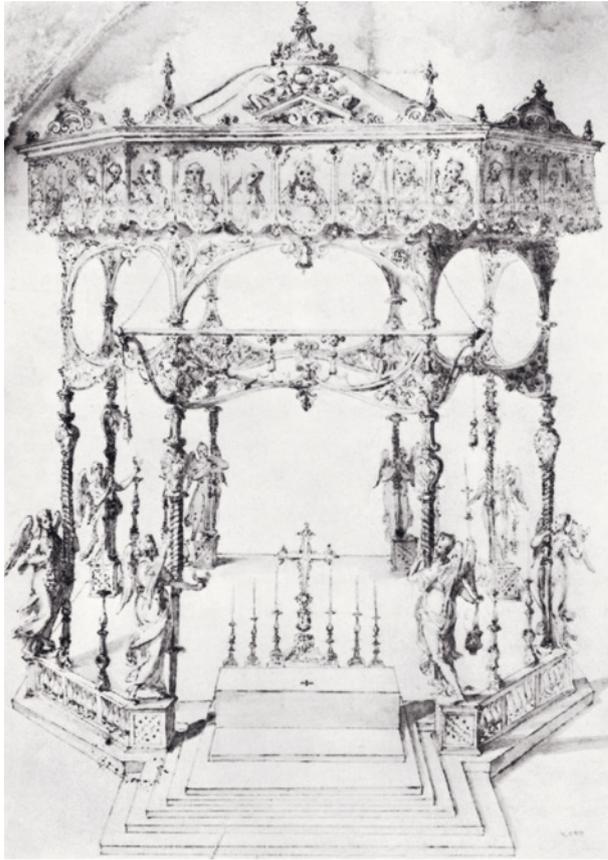


Abb. 19: Anonym, Provisorische Überhöhung des Hochaltars von St. Peter (?), Zeichnung, 17. Jhdt., Stockholm, Nationalmuseum. Inv. THC, 2003. Foto © Kirwin 1981, S. 149 (Abb. 4).

Verknüpfung mit Francesca Romana allein, der Heiligen »con l'angelo«, erklären lässt,¹⁴⁷ zusätzlich verstärkt und in eindeutiger Weise herausgestellt, leiteten sie sich doch aus einer (Bild-)Tradition her, die unmittelbar mit dem zentralen katholischen Sakrament verknüpft war. Zu nennen ist jene merkwürdige, gleichfalls von Himmelsboten gestützte Struktur, die in einer von Kirwin publizierten Zeichnung im Nationalmuseum von Stockholm (Abb. 19) dokumentiert ist.¹⁴⁸ Nicht eindeutig geklärt erscheint, ob die bizarr verspielte Mischform aus Baldachin und Ziborium von auffällender Zartgliedrigkeit, welche das Wappen Clemens' VIII. trägt, für den Hochaltar von St. Peter oder jenen von San Giovanni in Laterano bestimmt war.¹⁴⁹ Unstrittig sind ihre eucharistischen Implikationen, wie sie in der oktogonalen Form, die für zeitgenössische Tabernakel durchaus üblich war, der Inklusion der Deesis in den Lambrequin-Zungen

des Baldachinhimmels und den mit zeremoniellen (liturgischen) Gerät hantierenden, stützenden Engel zum Ausdruck kommen.¹⁵⁰ Etliche Elemente des 1606 errichteten Baldachins waren ganz offensichtlich hier vorgeprägt. Für das Motiv der mit lediglich einem Arm den Baldachin stützenden Engel kann ein weiterer Referenzpunkt veranschlagt werden: das bedeutende Sakramentstabernakel der Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (Abb. 20).¹⁵¹ Vier grazile, in elegantem Kontrapost dastehende Himmels Helfer aus vergoldeter Bronze in langen, fließenden Gewändern heben dort scheinbar mühelos ein als Tempietto ausgebildetes, achteckiges Gehäuse für das Allerheiligste, wobei die freie Hand ein Füllhorn hält, welches als Leuchter dient. Die Engel des Sakramentstabernakels waren für den unter Paul V. errichteten Baldachin, für dessen Himmelsboten offenbar von unmittelbarer Vorbildwirkung wie in der Haltung der dezent überlängten Figuren bis hin zu Details wie dem Kopftypus anschaulich wird. Ein weiterer, nicht minder bedeutender Bezugspunkt für diesen kann in dem gewaltigen Sakramentsaltar erblickt werden, den Clemens VIII. im Querhaus von San Giovanni in Laterano installieren ließ, in den zwei Engeln, welche das Relief mit dem *Letzten Abendmahl* flankieren und mit einer Hand über Kopf abstützen, während die zweite locker vor den Körper genommen ist (Abb. 21, 22).¹⁵² Wiederrum fallen zahlreiche Parallelen zu den Trägerfiguren des Baldachins in der Peterskirche ins Auge, die sich von der Pose – man vergleiche u. a. auch die Torsion der grazilen Körper mit ihren geneigten Häuptionen – bis hin abermals zu den von Locken umrandeten, schlanken Gesichtern erstrecken.

Die möglichen Allusionen der 1606 errichteten Überhöhung des Hochaltars von St. Peter inkludierten freilich auch den Bezug auf den Kirchenpatron. Traditionellerweise wurde ein (Prozessions-)Baldachin insbesondere auch mit der Figur des Bischofs/bzw. Papstes assoziiert, und stellte sicher eine probate Auszeichnung über dem Grab des Apostelfürsten, der anlässlich der Kanonisation Francesca Romanas in den Lambrequin-Zungen zusammen mit Paulus auch bildlich repräsentiert wurde, dar.¹⁵³ Wesentlicher erscheint vor dem Hintergrund der genannten Referenzpunkte allerdings der Bezug auf die Eucharistie, welche im Kontext der unter Paul V. vorgenommenen Reorganisation der Vierung



Abb. 20: Rom, Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina, Sakramentstabernakel. Foto © Strunck 2007, S. 270 (Abb. 8).

von Neu-St. Peter weiteren Sinn erhält: Im März 1606 – zeitgleich mit der Errichtung des Baldachins – wurden die hochverehrten Passionsreliquien St. Peters, das Schweißstuch der Veronika und die Lanze des Longinus, zusammen mit dem Haupt des Apostels Andreas, der durch seinen Kreuzestod mit Christus innig verbunden war, zuerst allesamt in den südwestlichen Kuppelpfeiler verfrachtet, von dort wanderte der Schädel des Bruders Petri in das nordwestliche Pendant seines ursprünglichen Aufbewahrungsortes.¹⁵⁴ Die Unterbringung der genannten Reliquien in der Vierung machte diese zu einem Raum, der mit Christus und seinem Opfertod aufs Engste verbunden war. Im räumlichen Kontext kam der forcierten Bezugnahme des Baldachins auf die Eucharistie also zusätzliches Gewicht zu. Zum Zeitpunkt seiner Entstehung fehlten im wichtigsten Raumsegment der Kirche noch weitestgehend die entscheidenden Akzente einer programmatisch auf den Kirchenpatron bezogenen Ausstattung, welche das Petrus-Thema auch

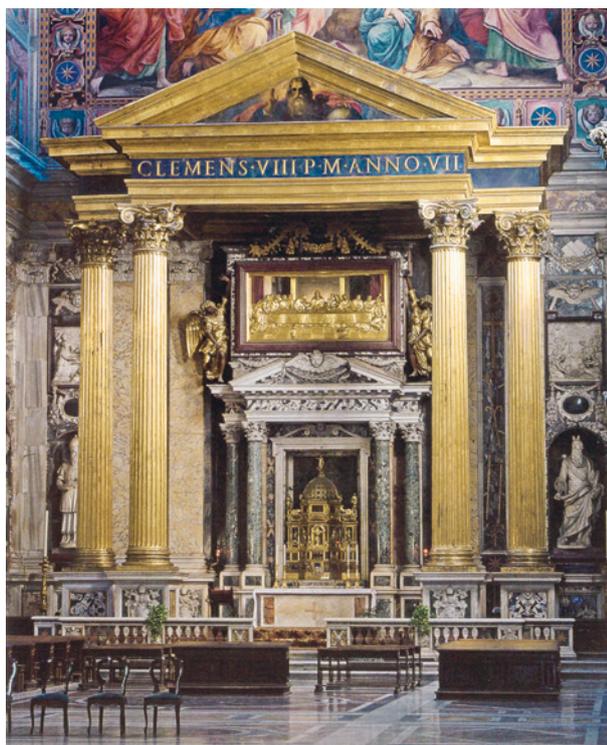


Abb. 21: Rom, San Giovanni in Laterano, südliches Querschiff, Sakramentsaltar. Foto © Strunck 2007, S. 111 (Abb. 2).



Abb. 22: Ambrogio Buonvicino, Letztes Abendmahl, Relief, gestützt von Engeln, um 1600, Rom, San Giovanni in Laterano, südliches Querschiff, Sakramentsaltar. Foto © Pietrangeli 1990, S. 186.

oder gerade in seiner so wesentlichen Bedeutung für den Suprematieanspruch der Päpste vorführte. Die gewichtige Ausnahme bildete in dieser Hinsicht die 1606 unter Paul V. vollendete Inschrift im Sprenging der Kuppel (s. Abb. 14).¹⁵⁵ Wenngleich der von Engeln gestützte Baldachin sicherlich auch als Auszeichnung Petri verstanden werden konnte, kam er bezeichnenderweise

zunächst ohne eindeutige Verweise auf den Kirchenpatron aus und präsentierte sich als fokaler Punkt eines primär christozentrisch ausgerichteten bzw. aufgeladenen Raumes. Den unter ihm die Messe zelebrierenden Papst stellte er vornehmlich (wenngleich keineswegs exklusiv!¹⁵⁶) in seiner Rolle als *vicarius Christi* heraus. Dieser Funktion des Pontifex kam im Kontext der Heiligsprechung Francesca Romanas zweifelsohne grundlegende Bedeutung zu. Das besondere Privileg des Pontifex, Heilige zu kanonisieren, war eben in seiner Stellung als *vicarius Christi* begründet.¹⁵⁷

Die Statthalterschaft Gottes des Papstes gab ein entscheidendes Leitmotiv der Kanonisation Francesca Romanas ab, welches nicht zuletzt über den von Engeln getragenen Baldachin herausgestellt wurde. Es gilt zunächst, die Festlichkeit in ihrer Gesamtheit zu betrachten, die mit einer großen Prozession über den Petersplatz anhub, von welcher der schon erwähnte Druck Tempesta (s. Abb. 1) einen anschaulichen Eindruck bietet; wie uns die Legende des instruktiven Blattes lehrt, partizipierten an ihr »tutto il Clero Romano, Religione de Frati, Penitentieri di S. Pietro, Abbati, Vescovi, Arcivescovi, Patriarchi, Cardinali, & N. S. portato solennemente sotto il baldacchino«. Seinen Ausgang nahm der hoheitsvolle Umzug von der Sixtina, wo den Papst, welcher hier seine prächtigen Gewänder empfing, das Kardinalskollegium und zahlreiche Bischöfe erwarteten. Nachdem der Pontifex den Hymnus *Ave maris stella* intonierte hatte, bestieg er die *sedia gestatoria*, daraufhin setzte sich die Prozession in Bewegung und betrat über die *porta de Svizzeri* gemeinsam mit dem römischen Klerus (Regular- wie Säkularklerus), der sich zuvor im *cortile grande* des Vatikanpalastes versammelt hatte, schließlich den Petersplatz, welchen sie umrundete, um vor der Kirche des Apostelfürsten zum Stehen zu kommen.¹⁵⁸ Der feierliche Umzug, welcher die Kanonisation Francesca Romanas einleitete, teilte entscheidende Charakteristika mit jenem des Corpus Domini, für die zahlreichen Zuschauer muss das Präludium der Heiligsprechung ein sehr vertrautes Bild dargestellt haben. Die Akteure waren in beiden Fällen der Papst und in weiterer Folge sämtliche Ränge der Kirchenhierarchie, die Orden und Bruderschaften, der Adel und ausländische Botschafter, und die verwendeten »Accessoires«, wie etwa die zahlreichen Fackeln und Kerzen, welche die

Teilnehmer in Händen hielten, deckten sich im Wesentlichen.¹⁵⁹ Die Inszenierung des Papstes bei der die Kanonisation Francesca Romanas eröffnenden Prozession entsprach jener beim Umzug des Corpus Domini bis in einzelne Detail: »Veniva poi sua Beatitudine, portato sopra le spalle d’huomini nella Sedia gestatoria, con il suo Cirio, ò candela accesa nella mano, sotto il baldacchino, portato da Ambasciatori, e gentil’homini, mutandosi di mano in mano.«¹⁶⁰ Wie beim Fronleichnamfest wurde der Pontifex auf der *sedia gestatoria* sitzend von einem Prozessionsbaldachin (übrigens der dritte Baldachin, der bei der Kanonisation Francesca Romanas Verwendung fand) überfangen, dessen Tragestangen weltliche Würdenträger oder Botschafter stützten.¹⁶¹ Das besagte Hoheitszeichen, welches bei beiden Begebenheiten zum Einsatz gelangte, wird im *Caeremoniale episcoporum* näher bestimmt und von verwandten Phänomenen abgegrenzt:

Umbraculum, seu baldachinum duplex est, aliud quod appendi in altum debes supra altare, & supra sedem Episcopi, forma quadrata, colore, ubi commodè fieri posset, conformi colori caeterorum paramentorum pro temporum, ac celebritatum varietate: aliud, quod supra Episcopum, ac res sacras in processionibus gestari consuetum est, sex, vel octo hastis sublevatum, quae quidem per nobiliores laicos deferri solent¹⁶².

Der Druck Tempesta gibt den Papst genau von einem derartigen Prozessionsbaldachin, wie er auch bei der Festivität des Corpus Domini genutzt wurde, überfangen wieder (Abb. 23). Für die Betrachter des feierlichen Umzugs muss sich eine Verknüpfung mit dem bedeutenden, der Eucharistie gewidmeten Hochfest nahezu aufgedrängt haben, welches wohl den entscheidenden Referenzpunkt der die Kanonisation einleitenden Prozession abgegeben hat. Der Brückenschlag musste umso leichter gelingen, als der für beide Anlässe genutzte Ort, der Petersplatz, derselbe war, für das individuelle wie kollektive Gedächtnis in der leicht zu bewerkstelligenden Assoziation des gegenwärtigen Ereignisses mit einer vergleichbaren, schon dagewesenen Begebenheit Erinnerungs- und Realraum übereinkamen. Im Fall der die Heiligsprechung Francesca Romanas einleitenden Prozession war allerdings der Papst unbestrittener

Protagonist des Geschehens, der Baldachin, welcher ihn überfing, galt nicht der geweihten Hostie (und seiner Person), sondern ihm allein. Vor dem Hintergrund der Corpus-Domini-Zeremonie konnte der Pontifex dergestalt, wenn nicht mit dem allmächtigen Gott gleichgesetzt, so doch in dessen unmittelbare Nähe gerückt werden.

Mit dem Thema der Quasi-Göttlichkeit des Papstes in seiner Funktion als Stellvertreter Christi wurde schon bei der die Kanonisation einleitenden Prozession ein Leitmotiv der Feierlichkeit festgelegt. Die dem päpstlichen Zeremoniell innewohnende sakral-politische Dialektik kann indes auch hier konstatiert werden: Dem aufmerksamen Betrachter wird nicht entgangen sein, dass das Blatt Tempestras den Papst mit der Tiara bekrönt zeigt, spricht mit seinem außerliturgischen Hoheitszeichen, dem *signum imperii* welches am Jahrestag seiner Krönung auf die weltliche Facette seiner Macht verwies.¹⁶³ Zweifelsohne konnte eine Fülle an Bedeutungen mit dem die Heiligsprechung Francesca Romanas eröffnenden Umzug verknüpft werden, der auch die Triumphzüge der römischen Imperatoren in Erinnerung rief, welche ihrerseits für die *possessi* der Päpste als normatives Vorbild dienten.¹⁶⁴ Als entscheidend kann jedoch die gewichtige Analogie der Prozession zur Zeremonie des Corpus Domini veranschlagt werden, die auch für den Baldachin über dem Altar in der Vierung einen maßgeblichen Referenzpunkt abgab.

Der die Kanonisation Francesca Romanas eröffnende Umzug diente in mancherlei Hinsicht als eine Art ideologischer Ouvertüre der Festlichkeit. Das Innere der Peterskirche präsentierte sich für den Anlass als ein Raum, der ganz wesentlich von einem auf Christus ausgerichteten Programm geprägt war. Wie noch im Detail zu erörtern sein wird, wurde nicht nur die Präsenz der hochbedeutenden Passionsreliquien herausgestellt und beglaubigt, darüber hinaus schmückte eine Serie von um Christus kreisenden Tapisserien, welche an die ephemere Architektur (den *fregio* bzw. *phrigium*) appliziert worden war, die Peterskirche und zeichnete vor allem die Vierung aus.¹⁶⁵ Der speziell für die Kanonisation Francesca Romanas dekorierte Kuppelraum von St. Peter stellte sich als christozentrisch ausgerichteter Raum dar, als dessen fokaler Punkt der von Engeln gestützte Baldachin als Auszeichnung des im Altarsakrament re-



Abb. 23: Antonio Tempesta, Francesca Romana, umgeben von Szenen ihrer Vita, Wundertätigkeit und Kanonisation, Kupferstich, 1608, Ausschnitt aus der die Heiligsprechung eröffnenden Prozession (Detail aus Abb. 1).

aliter präsenten Christus fungierte. Dabei muss betont werden, dass die Eucharistie auch für die Zeremonie der Kanonisationen von fundamentaler Bedeutung war, welche sich grob in zwei Teile scheiden lässt: die eigentliche Heiligsprechung, gipfelnd in der Verkündigung der *sententia canonizationis*, die der Papst thronend vollzog, und die daran anschließende Pontifikalmesse, die als Spezifikum der Kanonisationen ein elaboriertes Offertorium inkludierte, währenddessen dem Papst verschiedene Gaben dargebracht wurden, u. a. Brot und Wein für das Messopfer.¹⁶⁶ Dessen Vollzug wird auch von Mucanzio als die wesentliche Funktion angeführt, welche der Pontifex während der Heiligsprechung Francesca Romanas am Hochaltar tätigte: »Altare vero Principis Apostolorum, in quo eius successor verus Domini Nostri Jesu Christi Vicarius Summus Pontifex Paulus V. immaculatam hostiam corpus videlicet et sanguinem eiusdem Domini Nostri Jesu Christi Deo offerre debebat in memoriam suae salutiferae passionis«¹⁶⁷. Auch innerhalb des Rahmens der Kanonisation der Patronin Roms erwies sich die Funktion des Baldachins als Ehren- und Herrschaftszeichen des Heilands, der am Altar realiter im Sakrament präsent war, als entscheidend.

In der speziell zugerichteten Kirche war die Christus-Thematik tonangebend, in ihrer maßgeblichen Achse lag dabei der Akzent in eindeutiger Weise auf der Eucharistie: Über dem Portal des Neubaus hing innen – wie schon bei der Kanonisation Raimondos – jene Tapisserie des christozentrischen Zyklus, welche das *Letzte Abendmahl* zum Gegenstand hatte, »pulcherrimum peristroma, in quo ultima coena, quam Dominus Noster Jesus Christus cum suis discipulis fecit ad vivum repraesentabatur«¹⁶⁸. Besagte Anordnung sorgte für eine weitere inhaltliche Zuspitzung des Festapparats,

auf einer Linie hintereinander liegend wurde zunächst Christus beim Abendmahl »ad vivum« wiedergegeben, der am Altar auch bildhaft durch das von Kardinal Alessandro Farnese der Peterskirche gestiftete Kreuz und realiter im Allerheiligsten präsent war. Ihn zeichnete der von Engeln getragene Baldachin aus, welcher den dahinterliegenden Thron optisch umrahmte, auf dem sein irdischer Stellvertreter Platz nahm. Man könnte von einer Christus-Achse sprechen, welche auch seinen irdischen Stellvertreter inkludierte, dessen quasi-göttliche Natur über den elaborierten Festapparat herausgestellt wurde. Den am Altar zelebrierenden Pontifex überfing der von Engeln getragene Baldachin, wie er ähnlich auch für die Festlichkeit des Corpus Domini verwendet wurde, wobei das himmlische Trägerpersonal den Bezug auf die Eucharistie noch zusätzlich festigte. Christus, der am Altar auch visuell repräsentiert wurde, und sein irdischer Stellvertreter fanden sich dergestalt unter einem Ehren- und Herrschaftszeichen vereint, welches auf beide bezogen werden konnte. Wiederum war es die gemeinsam geteilte Überhöhung, der gemeinsam besetzte partikulare Raum und die unmittelbare Nachbarschaft, die den Papst in die Nähe des allmächtigen Gottes rückten, als dessen irdischer Stellvertreter er fungierte. Der thronende Pontifex wurde hingegen von dem Baldachin auch aus großer Distanz optisch umrahmt und visuell mit Christus (und Petrus) am Altar verknüpft.

Das zeremonielle Arrangement zielte darauf ab, diese innige Verbindung über visuelle Analogien herauszustellen (s. Abb. 16). Wie bereits angesprochen, präsentierten sich die Plattform (*palco/suggestum*), auf welcher die Heiligsprechung Francesca Romanas vollzogen wurde, als mit grünem Stoff, das Podest des Papstthrones und der Sockel des Altares (ebenso wie die Stufen der *sedia paramentorum*) hingegen mit rotem gefasst, wodurch die Brennpunkte des zeremoniellen Geschehens herausgehoben und in eine ganz konkrete Beziehung zueinander gesetzt wurden.¹⁶⁹ Thron und Altar überfingen dabei zwei ganz ähnlich geartete Baldachinhimmel aus golddurchwirkter weißer Seide mit roten Lambrequinzungen, womit vergleichbare Überhöhungen für den Papst und Christus (bzw. auch Petrus) am Altar gegeben waren. Eine gewisse Hierarchisierung der beiden Ehren- und Herrschaftszeichen kann dabei durchaus konstatiert werden, steht dem von Blümchen durchsetzten

Himmel über dem Thron des Papstes der mit Sternen verzierte, von Engeln getragene über dem Altar als der höherwertige, ein größeres Maß an Weihe und Sakralität anzeigende gegenüber.¹⁷⁰ Entscheidend ist, dass das zeremonielle Arrangement ein eindringliches Bild ergab: Über dem auf einem roten Sockel ruhenden Hochaltar erhob sich der von himmlischen Helfern gestützte Baldachin, der als Auszeichnung Christi (und Petri) diente, dieser umrahmte optisch den axial dahinter liegenden, gleichfalls auf einem roten Podest gelagerten Papstthron, welcher von einem ganz ähnlichen Baldachinhimmel überfangen wurde. Das Arrangement zielte darauf ab, den engen Konnex, ja die (Quasi-)Gleichsetzung des Papstes mit Christus (und Petrus) zu verdeutlichen und ergab ein eindrucksvolles Bild päpstlicher Herrschaft in der Nachfolge des Apostelfürsten und der Statthaltschaft Gottes. Entscheidend erwies sich hierbei vor allem die Korrelation der Überhöhungen von Altar und Papstthron, die zu guter Letzt jenem autoritativen Vorbild folgte, auf welches sich das päpstliche Zeremoniell berief, »ad instar capelle palatii apostolici«¹⁷¹ sollte das Arrangement für Kanonisationen nach dem Kurienzeremoniale eingerichtet werden. Der Stich Dupéracs einer päpstlichen Messe in der Sixtinischen Kapelle (1578)¹⁷² zeigt Altar und Thron des Papstes von vergleichbaren Baldachinhimmeln überfangen, ähnliche Überhöhungen für Christus, der am Altar auch bildhaft im Kruzifix wiedergegeben wurde, und seinen irdischen Stellvertreter (s. Abb. 5). Ganz ähnlich funktionierte das zeremonielle Arrangement, welches für die Kanonisation Francesca Romanas in St. Peter installiert wurde. Es stellte vor allem die Rolle des Papstes als *vicarius Christi* heraus, die im Kontext einer Heiligsprechung entscheidende Funktion des Pontifex.

4.2.5 DIE AUSSTATTUNG DER PETERSKIRCHE

Was die Ausstattung der Peterskirche anlässlich der Kanonisation Francesca Romanas betrifft, war abermals mit der unmittelbar vorangegangenen Heiligsprechung Raimondos das ausschlaggebende Modell etabliert worden, wobei man auf Teile ihres Dekors (darunter die »finissimi brocati di grandissimo valore«) zurückgreifen konnte, da selbiger nach absolvierter Heiligsprechung im Vatikan verblieb.¹⁷³ Der *fregio* präsentierte sich

»ben'adorno e composto, tutto pieno di molte imagini della Santa, armi del Papa, e del Popolo Romano, & altri scompartimenti di teste di Angioli, e molti festoni, parte di pittura, e parte d'herbe che fecevano bellissimo e dillettevole ornamento«¹⁷⁴. Bilder der Heiligen, die Wapen des Papstes und des römischen Volkes sowie Engelsköpfe (Cherubine nach Mucanzio) zierten den »Fries«, der in seiner Gesamtheit als »bellissimo« beschrieben wird, ohne dass auf Details näher eingegangen wird.¹⁷⁵ Auffallend ist, dass sich die Beschreibung des *fregio* weitestgehend mit der entsprechenden Passage in der *relati- one* der Kanonisation Raimondos deckt, hier kann eine Übereinstimmung bis in den Wortlaut hinein konstatiert werden, vor allem dort, wo es um die wertvollen Stoffe geht: »Da questo fregio pendevano paramenti di tela d'oro & argento, di velluto, e damasco di diversi colori, e tapezzarie d'oro, de quali era ornata la Chiesa à quattro ordini, ch'era di richissimo, & inestimabile valore, e bellezza.«¹⁷⁶ Mucanzio beschreibt einen textilen Schmuck in drei Ordnungen, was dem Fresko Riccis (s. Abb. 16) entspricht, demzufolge die kostbaren Brokatstoffe ganz wesentlich das Bild der für den feierlichen Anlass speziell zugewidmeten Peterskirche bestimmten.¹⁷⁷ Wiederum erwähnt der Zeremonienmeister einen Zyklus von kostbaren christozentrischen Tapissereien, dessen einzelne Bestandteile in dem sehr ausführlichen Notat zur Kanonisation Francesca Romanas benannt und in ihrer jeweiligen räumlichen Lage bestimmt werden.¹⁷⁸ Über dem Portal des Neubaus hing – wie bereits angesprochen – innen jener Bildteppich, welcher das *Letzte Abendmahl* zum Gegenstand hatte (»pulcherrimum peristromata, in quo ultima coena, quam Dominus Noster Jesus Christus cum suis discipulis fecit ad vivum representabatur«). Am nordöstlichen Kuppelpfeiler (»ubi est columna cratere ferreo inclusa«) fand die Tapissérie mit der *Beschneidung Christi* ihren Platz, an seinem südöstlichen Pendant (»ubi est sepulchrum Pauli Papae III«) jene, welche die *Himmelfahrt* figurierte.¹⁷⁹ Die Darstellung der *Geburt Christi* prangte am nordwestlichen Vierungspfeiler unter der oberen Nische, in der das Haupt des Andreas gelagert war (»sub magna fenestra ovata a parte dextera, ubi hodie Sancti Andreae Apostoli caput conservatur«), während an seinem südwestlichen Gegenstück an entsprechender Stelle (»sub alia simili fenestra in qua hodie Vultus Sanctus et Domini Nostri

Jesu Christi ferrum lancea [...] conservatur«) jene des *Pfingstwunders* ihren Platz behauptete. Am höchstrangigen, d. h. südwestlichen Kuppelpfeiler, der als Träger der Passionsreliquien fungierte, fand sich also jene Szene des Zyklus wieder, welche die Infallibilität der vom Heiligen Geist geleiteten Kirche verdeutlichte, die es für die Belange der Heiligsprechungen vehement zu verteidigen galt.¹⁸⁰ An der Schmalwand Richtung Tribuna des nordwestlichen Vierungspfeiler (»apud parietem contiguum fenestreae, in qua servatur caput Sancti Andreae verus tribunam, in medio a parte dextera«) hing die Tapissérie mit der *Anbetung der Könige*, gegenüber am südwestlichen Pendant jene der *Auferstehung Christi*. Wie bereits erwähnt, stellte sich die Vierung von St. Peter durch die Tapissereien als primär auf Christus ausgerichteter Raum dar, als dessen fokaler Punkt der auf die Eucharistie Bezug nehmende Baldachin fungierte. Den hochverehrten Passionsreliquien St. Peters, über welche im Kuppelraum ein greifbarer Konnex zum Gottessohn und seinem Opfertod gegeben war, kam hierbei eine wesentliche Rolle zu. Bezeichnenderweise zielte das für die Kanonisation Francesca Romanas eingerichtete zereemonielle Arrangement darauf ab, deren Präsenz herauszustellen. Die Nische des südwestlichen Kuppelpfeilers, die das Schweißstuch der Veronika und die Lanze des Longinus beherbergte, war mit roten Seidenvorhängen und Leuchtern mit weißen Fackeln in der Art und Weise dekoriert, wie es für den Anlass der feierlichen Präsentation der bedeutenden Reliquien üblich war, jene seines nordwestlichen Gegenstückes (zum gegebenen Zeitpunkt Heimstätte des Hauptes des Apostels Andreas) schmückte hingegen das kostbare Leichentuch, mit welchem einst die Märtyrer der Kirche begraben wurden, womit ein fassbarer Konnex zum Heiligen- und Reliquienkult der Ur- und Frühkirche gegeben war.¹⁸¹ Die uns bereits von der Kanonisation des Diego de Alcalà vertrauten Elemente, Darstellung des *Pfingstwunders* und »martyrum cultram«, erfuhren auch bei der Kanonisation Francesca Romanas eine prominente Inszenierung, die apologetische Stoßrichtung ist evident.

Weitere Bestandteile der Ausstattung fanden ihren Platz ebenfalls in der Vierung. Die Nischen der östlichen Kuppelpfeiler zierten zwei große Bilder Francesca Romanas, »due immagini della Santa, ciascheduna in tavola profilata grande 36. palmi«¹⁸². Vor diesen »quasi duae

magnae statuae¹⁸³ der Patronin Roms hingen jeweils vier Kandelaber mit Fackeln aus weißem Wachs. Weiterer Schmuck der Vierungspfeiler beinhaltete nach Peña vier Bilder, jeweils etwa 20 *palmi* in der Höhe messend, der Apostelfürsten Petrus und Paulus (welche hier ungleich prominenter als in den Lambrequin-Zungen des Baldachins repräsentiert wurden) und zweier Engeln.¹⁸⁴ Ein ganz wesentliches Element der Ausstattung stellten die unumgänglichen Kanonisationsfahnen mit dem Bild Francesca Romanas dar, von denen zwei auf dem Fresko Riccis (s. Abb. 16) wiedergegeben sind, welche – wie für jene Kategorie von Bildern allgemein üblich – durch ihre ikonische Qualität bestachen: Unter Verzicht auf narrative Elemente, vor einem unbestimmten roten Grund wurde die Heilige dem Betrachter frontal dargeboten. Als entscheidend erwies sich der Wiedererkennungswert der Darstellung, die leicht zu bewerkstelligende Identifikation der dargestellten Person über ihre physiognomischen Besonderheiten und spezifischen Attribute, zu denen der Schutzengel zählt, welcher die fromme Römerin der Legende nach stets begleitete.¹⁸⁵ Bei der Kanonisation Francesca Romanas kamen fünf Fahnen zum Einsatz, die von der Kuppel hingen, wobei die größte (18 *palmi* in der Höhe) über dem Hochaltar platziert war. Zusammen bildeten sie die Form eines Kreuzes.¹⁸⁶ Bilder, die herausragende Momente der Vita der frommen Römerin bzw. ihres Wirkens *post mortem* vorführten, fehlten bei der Kanonisation Francesca Romanas.¹⁸⁷ Zu guter Letzt seien auch hier die weißen Fackeln erwähnt, welche die Peterskirche massenhaft dekorierten, sie schmückten den *fregio* (bzw. *phrigium*) und das Kranzgesims in großer Zahl (Peña spricht von 400 Stück), ebenso die Pilaster, deren Kapitelle, und – wie gehabt – an Leuchtern befestigt die oberen Nischen der Kuppelpfeiler und mehr.¹⁸⁸ Vier riesige, aufwendig gestaltete Kronleuchter hingen von der Kuppel:

[...] grandissimi fanali, ò lampadarij, alti quaranta palmi, e sessanta di circonferentia à tre faccie, & in ciascheduno di essi vi ardevano dodici cirij di cera bianca, e da essi pendevano tredici grandi lampade, nelle quali ardeva cera in luogo d'oglio. E nelle faccie inferiori di questi lampadarij in ogni faccia di ciascheduno di essi erano dipinte l'effigie della Santa, l'armi di S. S. e del Pop. Romano.¹⁸⁹

4.3 VERMITTELTE INHALTE UND KOMMUNIKATIONSSTRATEGIE

Die folgenden Ausführungen trachten danach, Bedeutungsebenen und Kommunikationsstrategie des Festapparates der Kanonisation Francesca Romanas zusammenfassend zu erläutern. Vollzogen wurde die Festlichkeit »ad exaltationem fidei catholicae«, als machtvolle Demonstration wesentlicher Glaubensgrundsätze der katholischen Kirche, welche im Zeitalter der Konfessionalisierung unter den Zwang geraten war, klare Rechtgläubigkeits- und Zugehörigkeitskriterien aufzustellen, um in Abgrenzung zu den Protestanten eine eigene, streng umrissene Identität zu erlangen.¹⁹⁰ Eine nachdrückliche Bekräftigung erfuhr der Heiligenkult (*cultus sanctorum*), welchen die Reformatoren bekanntermaßen heftig attackiert hatten, nirgends stehe in der Schrift, »das man heyligen solle anruffen und mittler seyn lassen, Sondern die schrift Christum alleyne zum mittler und furbitter macht«¹⁹¹. In restaurativer Tendenz hatte das Konzil von Trient über das »Bilderdekret« die *intercessio sanctorum* in den Mittelpunkt gerückt und als Wesensmerkmal katholischer Heiligenverehrung festgemacht sowie den Gläubigen die *imitatio sanctorum* ans Herz gelegt, womit ein wesentliches Mittel der Sozialdisziplinierung gegeben war.¹⁹² Warum verzichtete man bei der Kanonisation Francesca Romanas darauf, Beispiele für die interzessorischen Kräfte der Heiligen bzw. ihr moralisch einwandfreies Handeln/Verhalten zu geben und beschränkte die Wiedergabe ihrer Person auf Darstellungen ikonischen Charakters? Das Bild, welches die päpstliche Bulle von 1608 von der frommen Römerin zeichnete,¹⁹³ lässt sich gut im Kontext der katholischen Reform im Zeichen des Tridentinums (ganz wesentlich ein Programm der Disziplinierung) verorten: Betont fanden sich monastische, benediktinische Tugenden wie Demut und Gehorsam der Ordensgründerin und Nonne, welche zum nachahmenswerten Modell insbesondere für die weiblichen Gläubigen ausgegeben wurde, in gesteigertem Maße für jene, die sich für ein klösterliches Leben entschieden hatten.¹⁹⁴ Mucanzio betont die Vorbildhaftigkeit Francesca Romanas, selbst Sprössling einer Adelsfamilie, nicht zuletzt für die römischen Damen von Stand, welche mitverfolgen konnten, »quanto honore, et applausu concivis suae Francesca

Romanae humilitas, et voluntaria paupertas in militanti ecclesia extollebatur, odio habere superbiam, humilitatem imitari, vana, et superflua dimittere, et concivem suam, eiusque praeclaras virtutes sancta aemulatione imitari discerent, totoque cordis affectu ei se commendarent, ut eas dignas redderet, quae possent in triumphanti ecclesia eam cernere post mortem, sicut viventes nunc in militanti ecclesia eam veneratione sanctis debita, dignam esse declarari a Summo Romano Pontifice cernebant¹⁹⁵. Insofern machten die Zeremonie und der prächtige Festapparat deutlich, welchen Lohn ein gottgefälliges Leben (auch Mucanzio betont monastische Tugenden wie *humilitas* und *voluntaria paupertas*) nach sich zog. Konkrete nachahmenswerte Exempla in Form eines gemalten *cursus honorum* der Heiligen wurden allerdings nicht geboten. Der Verzicht auf entsprechende Bilder, deren grundsätzliches pädagogisch-didaktisches Potential zur Belehrung/Erbauung der Gläubigen – nachdrücklich bekräftigt von der nachkonziliaren Bildtheologie – zweifelsohne unstrittig war, ließe sich eventuell mit der in mancherlei Belangen sehr vorsichtigen Haltung erklären, aus welcher heraus auch noch die Kanonisation Francesca Romanas begangen wurde. Vor dem Hintergrund der kurz angesprochenen kontroverstheologischen Debatten kann der Fokussierung auf Christus über die an den *fregio* applizierten Tapisserien, den – soweit aus den Quellen zu erschließen – einzigen Bildern historisch-narrativen Zuschnitts in der speziell für den Anlass ausgestatteten Peterskirche, wohl ein apologetischer Charakter bescheinigt werden. Der Zyklus unterstrich die ganz wesentliche Rückkoppelung des *cultus sanctorum* an Christus, ausgegeben als entscheidende Instanz. De facto war es vor allem die Nähe zum Gottessohn, welche die Mitglieder des nachtridentinischen Heiligenhimmels auszeichnete, sie befähigte, eine wirksame *intercessio* auszuüben.¹⁹⁶

Die christozentrische Bilderfolge wird nicht zuletzt über die Inszenierung der päpstlichen Autorität, der *potestas pontificia*, welche ein, wenn nicht das wesentliche Thema der pompösen Feierlichkeit der Kanonisation bildete, zu erklären sein: Zur Veranschaulichung der Rolle/Funktion des Pontifex als *vicarius Christi* bedurfte es eines Zeichenapparates, der die Instanz, als deren irdischer Stellvertreter der Protagonist der Zeremonie fungierte, visualisierte und unmittelbar präsent machte. In dem

derart semantisch aufgeladenen Raum konnte nicht zuletzt über das bereits beschriebene, ausgeklügelte System von Inbezugsetzungen der Papst als Statthalter Christi herausgestellt, seine quasi-göttliche Natur verdeutlicht werden.

Die ungeheure Prachtentfaltung der weihevollen Festlichkeit, welche – wie die Quellen übereinstimmend betonen – mit »grandissima solennità et pompa«¹⁹⁷ begangen wurde, erwies sich als notwendiges Attribut der Macht, diente ihrer Kommunikation nach außen in einem demonstrativen, voluntaristischen Akt.¹⁹⁸ Inszeniert wurde der Pontifex – wir heben es nochmals hervor – in der Fülle seiner apostolischen Gewalt, als Mittler zwischen Mensch und Gott, als *vicarius Christi*, dessen *auctoritas* und *dignitas* der prunkvolle Festapparat ganz anschaulich widerspiegelte. Mit Blick auf den überreichen Schmuck der im Festglanz erstrahlenden Peterskirche bedient sich Mucanzio eines Unüberbietbarkeitstopos, die Ausschmückung mit jeglicher Art von Zierrat habe keinerlei Wünsche offen gelassen, ja stellte definitiv ein Nonplusultra dar: »Nova vero Principis Apostolorum Basilica omni ornamentorum genere sic resplenduit, ut nihil ultra, quod ad simile ornamentum pertineret in ea desiderari potuisset.«¹⁹⁹ Der Dekor besetzte dabei den gesamten für die Zeremonie der Heiligsprechung genutzten Raum, war so eingerichtet worden, »ut nihil non ornatum, delectabile, et conspicuum, ibi a porta novae ecclesiae usque ad tribunam praedictam appareret«²⁰⁰. Von hier aus gewinnen wir eine interessante Perspektive für den Sinn des durch den *fregio* geschaffenen *hortus conclusus* innerhalb der Peterskirche. Der »Fries« bildete nicht nur die unumgängliche Apsis zwischen den westlichen Vierungspfeilern aus, er verdeckte auch den zum gegebenen Zeitpunkt noch vergleichsweise wenig ansehnlichen Neubau von St. Peter, der sich – in der Hauptachse – weitestgehend undekoriert präsentierte und wo Arbeiten just im Gange waren, schuf einen partikularen Raum, welcher in seinen Dimensionen eine flächendeckende Ausschmückung vor allem über kostbare Textilien gestattete.²⁰¹ Das Fresko Riccis (s. Abb. 16) bietet einen lebhaften Eindruck von der derart bewerkstelligten, weitreichenden Transformation der Peterskirche, des vergleichsweise nüchternen, marmornen Architekturraumes in einen wahrhaft wundervollen Ort, dem durch die Vielzahl wertvoller

Brokatstoffe, die im Widerschein der unzähligen Lichter kostbar funkelten, alle materielle Schwere genommen schien. Der Festapparat hätte – so Mucanzio – den Bau quasi in ein »pulchrum, splendidissimumque theatrum«²⁰² verwandelt.

Könnte der Sinn der ungeheuren Prachtentfaltung auch darin begründet gewesen sein, dass dieses »Theater« eine symbolische Darstellung des Paradieses darstellte, in welches die neue Heilige Eingang fand? Dieses Erklärungsmuster findet sich des Öfteren in der Forschungsliteratur wieder:

Se la cerimonia sancisce l'entrata di un semidio nella gloria celeste e l'addobbo intende trasformare lo spazio della basilica in un mondo soprannaturale, se lo standardo è sentito come la personificazione del santo, allora l'interno della basilica vaticana intende ricreare il regno dei cieli, o meglio la gloria del Paradiso. In questo modo si può spiegare il ricorso alle componenti in un certo senso più astratte: colori, suoni, profumi, soprattutto luci, e solo così si può giustificare lo scialo degli ornamenti, della porpora, dell'oro.²⁰³

Bei aller Strahlkraft der hier wiedergegebenen Interpretation muss doch konstatiert werden, dass die Erklärungen, welche die zeitgenössischen Quellen für den aufwendigen Dekor der Heiligsprechung Francesca Romanas geben, anders gelagert sind.²⁰⁴ Zunächst gilt festzuhalten, dass die Prachtentfaltung zweifelsohne schlichtweg eine Notwendigkeit darstellte, Zeichen der Exceptionalität des durch und durch außergewöhnlichen Ereignisses, das in einem speziell für die Zeremonie qualifizierten, mit einem entsprechenden Zeichenapparat ausgestatteten Raum stattfand, der als Bühne für die Interaktion zwischen Gott, seinem irdischen Stellvertreter und der Schar der Gläubigen fungierte.²⁰⁵ Der mannigfaltige Schmuck steigerte Erhabenheit und Dekor des Festapparates, welcher in seinem Glanz den hauptsächlichsten Protagonisten bzw. Adressaten der Festlichkeit entsprechen sollte.²⁰⁶ Das römische Volk, Promotor/Sponsor der Heiligsprechung,

trug für die Ausstattung der Peterskirche Sorge, dergestalt, »ut et loco, et sanctae canonizandae, et actui, atque supremo illius executori, Summo Pontifici, apparatus responderet«²⁰⁷. In Bezug auf den Dekor des Hochaltars, Ort des Messopfers, heißt es bei Mucanzio, er sei »et in honorem Sanctissimae Trinitatis, et ipsius Beatae Francesca canonizandae, et pro anniversaria etiam commemoratione coronationis Suae Sanctitatis splendidissimo apparatu [...] ornatum fuit«²⁰⁸. Damit ist eine ganze Reihe von gewichtigen Instanzen, nicht nur personhafter Natur genannt, denen der Festapparat in seiner Erhabenheit gerecht werden sollte. Der Prunk war notwendiges Attribut des göttlichen Kultes, unumgänglicher Bestandteil desselben, die aufwendige Herrichtung von St. Peter erfolgte gemäß der Maxime, »che le cose toccanti al culto Divino, & alla devotione si facciano con ogni maggior perfezione possibile«²⁰⁹. Der Festschmuck gereichte Gott, dem unabdinglichen Akteur und privilegierten Adressaten der Kanonisation, zu Ehren, der neuen Heiligen und dem Papst als dem Protagonisten der am Jahrestag seiner Krönung vollzogenen Zeremonie, er entsprach der Weihe des Ortes (Peterskirche) und dem bedeutungsschweren Akt selbst. An den aufwendigen Apparat war freilich auch von Seiten des Promotors/Sponsors ein ungeheures Prestige geknüpft, sollte er sich doch dem »Inclito Popolo Romano« als würdig erweisen.²¹⁰ Nicht zuletzt lässt sich der überbordende Prunk als eine mit hohem Maß an Kalkül eingesetzte Kommunikationsstrategie fassen, welche auf ein Überwältigen des Betrachters abzielte, den es so unmittelbar wie möglich anzusprechen und in Beschlag zu nehmen galt. Der Vermittlung über die Sinne (im Kontext einer hochgradig visuell geprägten Kultur spielte das Auge nicht die alleinige, aber die entscheidende Rolle) kam dabei freilich fundamentale Bedeutung zu, die Hosius sozialpsychologisch in ihrer spezifischen Wirkkraft erläutert: »Und aber der gantze handel von den Ceremonien wirdt zu underrichtung des volcks fürgenommen sein. Dann das mehrerthail desselbigen wirdt mehr von eusserlichen sinnen dann vom verstand oder innerlichem hertzen bewögt.«²¹¹

5. DIE KANONISATION CARLO BORROMEOS

Schon zu Lebzeiten konnte sich Carlo Borromeo, der als Erzbischof von Mailand in dem ihm anvertrauten Bistum unter großem persönlichen Einsatz unermüdlich im Sinne der katholischen Reform wirkte, einer außerordentlichen Popularität erfreuen. Nach seinem Tode im Jahr 1584, *in odore sanctitatis*, mehrte sich diese zusätzlich und resultierte in der kultischen Verehrung vor jeglicher offizieller Anerkennung seitens der Kirche, welche allerdings nicht lange auf sich warten ließ. Aufgrund der Prominenz Borromeos und der glanzvollen Inszenierung seiner Kanonisation in St. Peter, die in einer Vielzahl von bereits genannten Quellen schriftlicher wie bildlicher Natur gut dokumentiert ist,¹ stellte diese im 17. Jahrhundert die berühmteste aller derartigen Begebenheiten dar.² Da sie bereits vermehrt den Gegenstand wissenschaftlicher Abhandlungen bildete,³ liegt der Fokus im Folgenden auf jenen Aspekten des Festapparates, welche noch nicht erschöpfend behandelt wurden. Zuvor seien auch hier einige wenige einleitende Bemerkungen gestattet. Auch im Falle Carlo Borromeos stellte die Zeremonie in der Peterskirche – wie es der allgemeinen Regel entsprach – den fulminanten Schlusspunkt eines komplizierten Heiligsprechungsprozesses dar, der von Mailand aus betrieben wurde. Für die Finanzierung zeichnete die Domfabbrica verantwortlich, welche schon vor dem Eintreffen des offiziellen Kanonisationsbescheides ab Mitte 1609 für den aufwendigen Festapparat Sorge traf.⁴ Die immensen Kosten zu stemmen, wurde trotz anfänglicher Bedenken der Mailänder Delegation in Rom zur Ehrensache erklärt, handelte es sich doch bei der Heiligsprechung Borromeos um ein Prestigeprojekt ersten Ranges, von dem das Renommee der Stadt abhing.⁵ Darüber hinaus galt es, auch

dem Papst die Referenz zu erweisen, welcher sich für einen unbestrittenen Höhepunkt seines Pontifikats ein prachtvolles Fest erwartete. Mailand und Rom bildeten im Falle Borromeos die Brennpunkte der »fabbrica di un santo«⁶. Der schon zu Lebzeiten als Idealtypus des christlichen Kirchenfürsten verehrte Kardinalerzbischof wurde von beiden Seiten gleichermaßen vereinnahmt. Mit dem Dekret, welches seine Ikonografie anlässlich der Kanonisation an den Kardinalshabit band, hatte die Kapitale der katholischen Christenheit in dieser Hinsicht ein Machtwort gesprochen.⁷

In dem Bemühen, den hohen kirchlichen Rang des neuen Heiligen und das Renommee der in die Kanonisation involvierten Parteien widerzuspiegeln, sollte der Festapparat alles bisher Dagewesene in den Schatten stellen. Den zeitgenössischen Quellen zufolge ist dies jedenfalls gelungen, betont wird unisono die Qualität des noch nie Dagewesenen, des nie zuvor Gesehenen des Dekors. Deutlich kommt auch der mit dem Verwirklichen der hochtrabenden Ambitionen verknüpfte Prestigegewinn für die mailändischen Promotoren zum Tragen.⁸ Der Festschmuck stand im Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit, in Strömen pilgerten Menschen allen Alters, Geschlechts und aller Befindlichkeit nach St. Peter, »per vedere una cosa tanto rara, & singolare«⁹. Den Schauplatz der Kanonisation Carlo Borromeos, welche am ersten November 1610 (Allerheiligen) vollzogen wurde, bildete die sich nach wie vor als gewaltige Baustelle präsentierende Peterskirche. Einen anschaulichen Eindruck, wie sich der Ort der prachtvollen Festlichkeit Anfang November 1610 in etwa darstellte, bietet das im Winter 1610/1611 entstandene Blatt eines unbekanntes Künstlers (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 136 Extrav., fol. 27), das vom Obelisken der Piazza



Abb. 24: Anonym, Templum Divi Petri in Vaticano, Zeichnung, 1610/1611, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 136 Extrav., fol. 27. Foto © Kat. Ausst. Bonn/Berlin 2005/2006, S. 99.

aus den Blick auf die im Entstehen begriffene Fassade Neu-St. Peters festhält (Abb. 24).¹⁰ Diese präsentierte sich als etwa zur Hälfte aufgemauert, dahinter ragte der den Zentralbau Michelangelos beschließende *murus divisorius* empor, dazwischen prangte eine große Lücke (jener Teil der konstantinischen Basilika, welcher hier einst seinen Platz behauptet hatte, war schon länger verschwunden). Vom zukünftigen Langhaus stand Anfang November 1610 noch kaum etwas. Die Kranmasten deuten auf den anhaltend fieberhaften Baubetrieb hin, der auch den zeremoniellen Abläufen anlässlich der Heiligsprechung Borromeos gewisse Restriktionen auferlegte: Die Prozession konnte nicht wie gewohnt über den vom Schutt der alten Kirche okkupierten Petersplatz ziehen, sondern musste eine deutlich kürzere Route einschlagen.¹¹ Die Ausstattung von Neu-St. Peter war in der vergleichsweise kurzen Zeitspanne seit der Kanonisation Francesca Romanas – mit Ausnahme von Teilen des Kuppelmosaiks – nicht um entscheidende Elemente bereichert worden.¹²

5. I DER FESTAPPARAT

5. I. I DAS ÄUSSERE DER PETERSKIRCHE

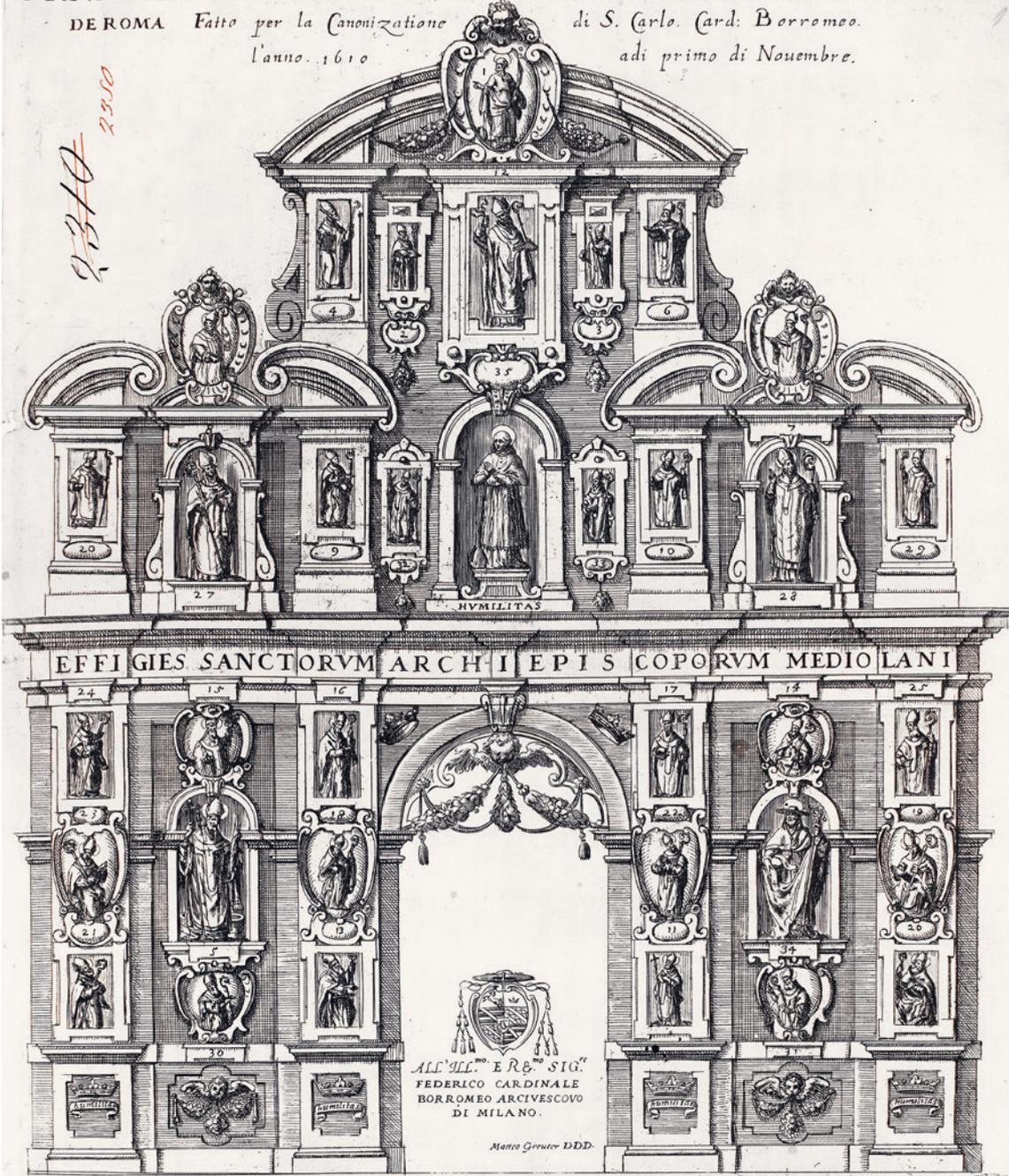
Die Portale der Fassade Madernos, an dessen mittlerem gerade gewerkt wurde (sie wird wohl maximal bis zu der

Höhe gediehen sein, welche der Anonymus auf seinem Blatt wiedergibt¹³), präsentierten sich mit Festons,¹⁴ den Wappen des Papstes, der Stadt Mailand und des spanischen Königs Philipp III., der als weiterer Promoter der Kanonisation fungierte, geschmückt. Den weitgehend unbebauten Raum zwischen dieser und dem Zentralbau Michelangelos überbrückte man mit einem regelrechten Korridor, welcher zu beiden Seiten von Wandteppichen begrenzt und mit Tüchern, ähnlich jenen, die anlässlich des Corpus-Domini-Festes zum Einsatz gelangten, überdacht wurde.¹⁵ Bis zu diesem Punkt ist die Ausstattung der Peterskirche gut mit jener zu vergleichen, welche man anlässlich der Kanonisation Francesca Romanas eingerichtet hatte. Das Portal des *murus divisorius*, das Einlass in den Neubau gewährte, wartete allerdings mit einer spektakulären Novität auf, jener hölzernen Festfassade, geschmückt mit 35 Leinwandporträts heiliger Mailänder Bischöfe, die auf einem Stich Matthäus Greuters (Abb. 25) dokumentiert ist. Die von Girolamo Rainaldi projektierte ephemere Schaufront, die in ihrer basalen Anlage an die Kirchenbauten in der Nachfolge von Il Gesù erinnert, war stark durch ihren expositorischen Charakter bestimmt. In der Kleinteiligkeit des Arrangements glich sie jenen raffinierten, manieristisch geprägten römischen Fassaden, welche als Folie für diverse archäologische Fundstücke dienten, jener der Villa Medici zum Garten hin oder jener des Casino Borghese etwa.¹⁶ Wesentlich ist ihre architektonische Qualität, das dementsprechende Vokabular, auf welches die zeitgenössischen Quellen dezidiert hinweisen, die »bella dispositione di base, capitelli, architravi, cornici, finestre quadre, rotonde, e d'altre forme«¹⁷, wie es etwa Grattarola ausdrückt.¹⁸ Die Konstruktion Rainaldis sollte ein Unikum in der Geschichte der Kanonisationen bleiben, durch sie ergab sich die zumindest ungewöhnliche Situation des Vorhandenseins zweier Fassaden, die eine wengleich dauerhaft, noch unkomplettiert, die andere vollendet, aber lediglich ephemerer Natur. Die Notwendigkeit der Errichtung der elaborierten Struktur, welche 120 *palmi* (etwa 27 m) in der Höhe maß, wurde der ob der Kosten zaudernden Mailänder Domfabbrica gegenüber mit dem unvollendeten Zustands Neu-St. Peters begründet, darüber hinaus wurde dezidiert auf ihren propagandistischen Nutzen verwiesen.¹⁹ Am Durchlass zum eigentlichen Schauplatz der Kanonisation wurde

ORNAMENTO SON TVOSO DELLA FACCIATA DI S. PIETRO

DE ROMA Fatto per la Canonizatione
l'anno .1610

di S. Carlo. Card: Borromeo.
adi primo di Nouembre.



- | | | |
|---|--|--|
| 1 S. Barnabas Apostolus Cyprus Sedit an. VII. | 13 S. Simplicianus Catechizans Mediol. Sedit an. III. | 25 S. Datus Aliatus Mediol. Sedit an. XXII. |
| 2 S. Anatholus Cyprus Sedit an. XLino Pontifice. | 14 S. Venerius Oldradus Mediol. Sedit an. IX. | 26 S. Auxanus Tribellus Mediol. Sedit an. II. |
| 3 S. Caius Sergius Romanus Sedit an. XIII. | 15 S. Marolus Innocentij familiaris Sedit an. XV. | 27 S. Honoratus Castellionus Mediol. Sedit an. XI. |
| 4 S. Castilianus Oldanus Mediolanen: Sed. an. XII. | 16 S. Martinianus Sedit an. III tempore Gothorum. | 28 S. Ioannes Bonus Genensis Sedit an. XI. |
| 5 S. Calimerus Grecus martyr Sedit an. LIII. | 17 S. Clicerius Sandrianus Mediol. Sedit an. VIII. | 29 S. Antoninus Fontana Mediol. Sedit an. III. |
| 6 S. Monas Burius Mediolanen: Sedit an. LIX. | 18 S. Lazarus Bogaricus Sedit an. XI Leon. Pont. | 30 S. Maurilius Sedit men. IV. |
| 7 S. Miraeles Cuius Mediolanen: Sedit an. XXII. | 19 S. Eusebius Tapanus Mediol. Sedit an. XVII. | 31 S. Anselmus Domus Sedit an. V. |
| 8 S. Proteasus Algijus Mediolanen: Sedit an. XII. | 20 S. Geruntius Cuius Mediol. Sedit an. VI. | 32 S. Marcellus Sabellus Romanus Sedit an. IX. |
| 9 S. Maternus Mediolanen: Sedit an. XV. | 21 S. Dominicus Bontus Mediol. Sedit an. VI. | 33 S. Natalis Sedit an. men. II. Zacha. Pent. |
| 10 S. Euforgius I. Grecus Sedit an. XIX. Silu. Pont. | 22 S. Smaragdus Vilantus Mediol. Sedit an. IV. Silu. Pont. | 34 S. Galdinus Mediol. Card. Sedit an. X. |
| 11 S. Disperius Marianus Mediol. Sedit an. XIII. | 23 S. Euforgius II. Grecus Sedit an. VIII. | |
| 12 S. Ambrosius Romanus Doct. Eccl. Sedit an. XXVIII. | 24 S. Magnus trinctorius Mediol. Sedit an. III. | |

Roma: superior licentia. 1610. Hieronimus Reinald' Roman' Architect' inv. car.

Abb. 25: Matthäus Greuter, Festfassade für die Kanonisation Carlo Borromeos, Kupferstich, 1610, Rom, Biblioteca Angelica, Inv. C.2/11 [1]. Foto © Biblioteca Angelica, su concessione del Ministero della Cultura, ogni diritto riservato.

der Fraktion der Promotoren breiter Spielraum zur Selbstrepräsentation gewährt. Die Festfassade zierten keine päpstlichen Symbole oder Wappentiere der Borghese, dafür aber die »EFFIGIES SANCTORUM ARCHIEPISCOPORUM MEDIOLANI«. Vor Augen geführt wurde eine Tradition von Heiligkeit der Mailänder Bischöfe, eine illustre Ahnenreihe mit ihrem bis dato letzten Mitglied Carlo Borromeo, welche durch ihre Dichte das herausragende Renommee der »gran Chiesa Milanese« verdeutlichte. Der Mittelachse kam dabei besonderes inhaltliches Gewicht zu:

[...] essendo nel supremo luogo sopra la porta grande S. Barnaba Apostolo, primo di tutti, come fondatore della Chiesa di Milano; e sotto a lui in fila S. Ambrogio Dottore della Chiesa universale: & più a basso in cima alla volta della porta, San Carlo lume dell'istessa Chiesa a nostri giorni; conoscendosi il primo per fondatore, il secondo illustratore, & il terzo ristoratore di questa gran Chiesa Milanese.²⁰

Carlo Borromeo ist auf dem Stich Greuters im Kardinalshabit wiedergegeben, zu seinen Füßen ist eine Mitra platziert.²¹ Durch die der Selbstdarstellung der Promotoren gewidmeten Fassade, vor der eine kräftige Absperrung errichtet worden war,²² um den Andrang der Massen kontrollieren zu können, betrat man die Peterskirche. In deren Innerem freilich fand man Verweise auf den regierenden Pontifex in überbordender Fülle vor, nahezu ubiquitär präsentierten sich die päpstlichen Insignien sowie Adler und Drache, die heraldischen Tiere der Borghese.

5.1.2 DAS INNERE DER PETERSKIRCHE, DAS *teatro* UND DAS ARRANGEMENT AUF DEM *palco/suggestum*

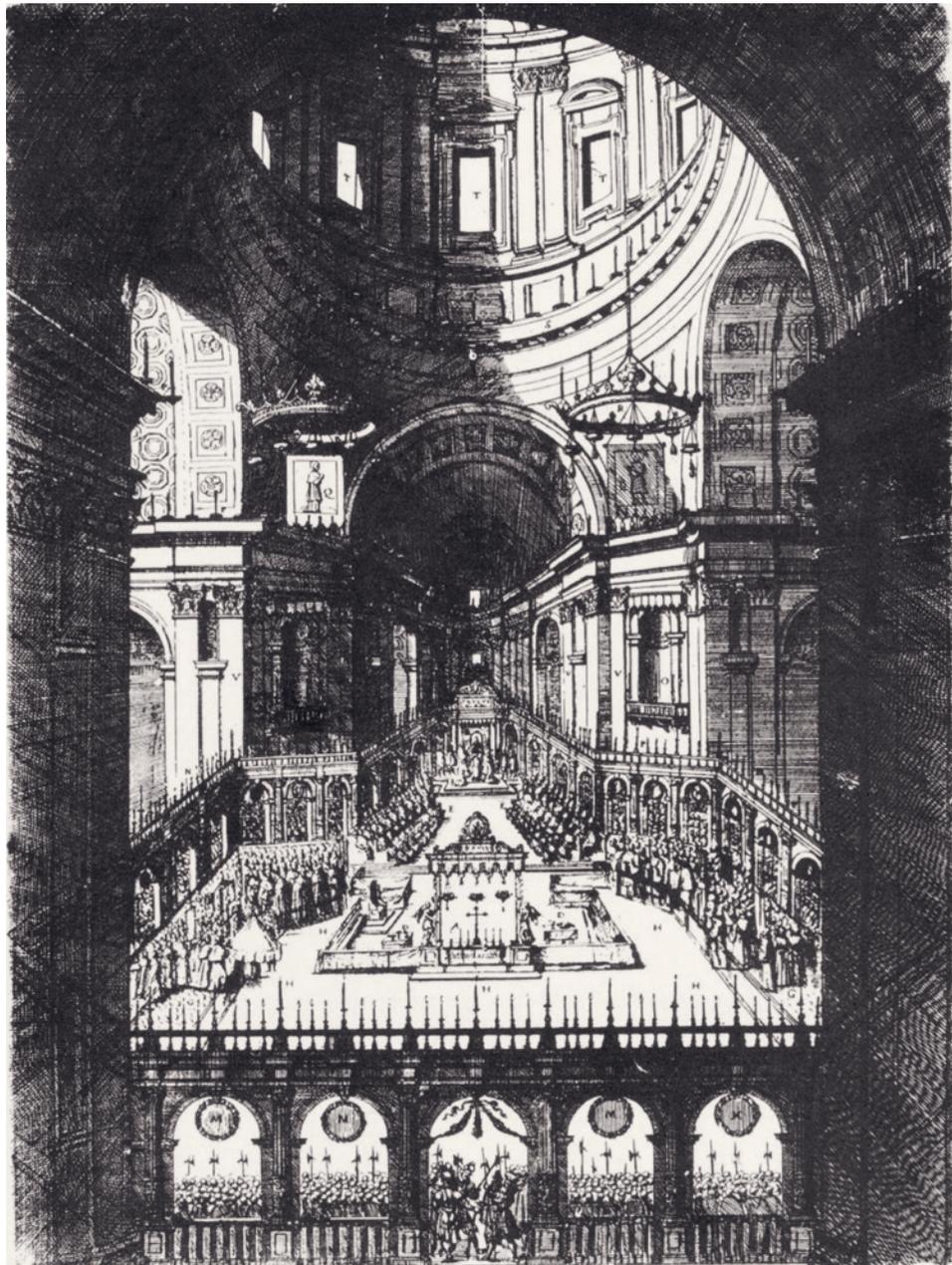
Der gewaltige Bau präsentierte sich abermals dramatisch verwandelt, mit überbordender Pracht ausgestattet: »[...] non vi restava parte veruna di quel vastissimo Tempio dal pavimento fino quasi alle ultime volte de i tetti, per tutta la gran crocera, che non fosse divinamente ornata, e riccamente di pretiosissime coltre, tappezzerie, e drappi di seta, e d'oro di varii colori, con arte mirabile compartiti (per industria del Signor Nicolò

Spadatio Mansionario di quella Basilica) vestita«²³. Eine Vielzahl von kostbaren textilen Behängen bekleidete die vergleichsweise nüchterne Architektur von Neu-St. Peter dergestalt, dass diese über weite Teile nicht mehr zu sehen war. Die im Licht der zahlreichen Fackeln, welche u. a. Hauptgesims, Sprengring der Kuppel, mächtige Kornleuchter und das *teatro* in der Vierung besetzten,²⁴ schimmernden, erlesenen Stoffe traten auch hier an die Stelle steinerner Schwere.²⁵

Die Hauptattraktion des Festschmucks der Heiligsprechung Borromeos bildete zweifelsohne das erste für eine derartige Begebenheit errichtete *teatro* im eigentlichen Sinne des Wortes,²⁶ welches im Wesentlichen die Vierung als Brennpunkt des zeremoniellen Geschehens umfriedete. In zwei Stichen von Matthäus Greuter (Abb. 26) und Giovanni Maggi (Abb. 27) ist dieses in seiner Gesamtheit dokumentiert, Diskrepanzen zwischen den Grafiken sind unschwer festzustellen, sie betreffen die allgemeine Disposition wie auch die innere Organisation.²⁷ Wesentlich ist, dass es sich um eine dezidiert architektonische Struktur, gekennzeichnet von einem dementsprechenden Vokabular, handelte, welche den sogenannten *fregio*, Träger kostbarer Textilien, der vorangegangenen Kanonisation ersetzte. Diese neue Qualität wird in den Quellen besonders hervorgehoben, »fatto di colonnati, & archi, con suoi piedestalli sotto, e sopra l'architrave, fregio, & cornice. Et sopra di esso una corona di balaustradi sodi fatti al torno«²⁸, heißt es bei Peña. Was die architektonische Formensprache angeht, decken sich die verschiedenen schriftlichen wie bildlichen Dokumente weitestgehend: das *teatro* stellte eine zehnteilige hölzerne Konstruktion dar, welche sich in 35 Arkaden öffnete, getrennt von Säulen ionischer Ordnung, teils mit von einer Harpyie ausgehendem Rankenwerk verziert, teils kanalisiert, die sich über Piedestalen erhoben. Darüber fand sich ein verkröpftes Gebälk und abschließend eine Balustrade, bekrönt von einer Vielzahl von Kerzen/Fackeln auf unterschiedlichen Halterungen.²⁹ Das gesamte *teatro* war weiß gestrichen, die Reliefpartien hingegen verguldet, fingiert wurde eine marmorine Struktur, welche sich im Einklang mit der bestehenden Architektur von Neu-St. Peter erweisen sollte (s. Abb. 28).³⁰

Mittels des *teatro* konnte einerseits wiederum das bereits beschriebene funktional-zeremonielle Grunddilemma des Baus gelöst, ein temporärer Chor nahe

Abb. 26: Matthäus Greuter, Innenansicht von St. Peter anlässlich der Kanonisation Carlo Borromeos mit dem teatro, Kupferstich, 1610, Privatbesitz. Foto © privat.



DESCRIZIONE DEL MAGNIFICO ET SONTUOSO TEATRO DI S PIETRO DI ROMA.
 Fabricato dalla Città di Milano l'anno 1610. nella Canonizzazione di S. Carlo Cardinale Borromeo suo Patrio, & Arcuefoco.

DEDICATA
 ALL'ILLVSTRISSIMO ET REFERENDISSIMO MONSIGNOR WOLFFANGO THEODORICO A RITTHENAV,
 Arcuefoco di Salisburgo, Legato Nano, & Principe di Germaux, Prencipe, & Padrone suo Colendissimo.

DE MATTHEO GREUTERO ALEMANO, Intagliatore di Roma, in Roma.

DE MATTHEO GREUTERO ALEMANO, Intagliatore di Roma, in Roma.

DESCRIZIONE DEL MAGNIFICO ET SONTUOSO TEATRO DI S PIETRO DI ROMA. Fabricato dalla Città di Milano l'anno 1610. nella Canonizzazione di S. Carlo Cardinale Borromeo suo Patrio, & Arcuefoco. Dedicata all'illustriſſimo et referendiſſimo monſignor Wolffango Theodorico a Ritthenav, Arcuefoco di Salisburgo, Legato Nano, & Principe di Germaux, Prencipe, & Padrone suo Colendissimo. Di Mattheo Greuter Alemano, Intagliatore di Roma, in Roma.

DESCRIZIONE DEL MAGNIFICO ET SONTUOSO TEATRO DI S PIETRO DI ROMA. Fabricato dalla Città di Milano l'anno 1610. nella Canonizzazione di S. Carlo Cardinale Borromeo suo Patrio, & Arcuefoco. Dedicata all'illustriſſimo et referendiſſimo monſignor Wolffango Theodorico a Ritthenav, Arcuefoco di Salisburgo, Legato Nano, & Principe di Germaux, Prencipe, & Padrone suo Colendissimo. Di Mattheo Greuter Alemano, Intagliatore di Roma, in Roma.

DESCRIZIONE DEL MAGNIFICO ET SONTUOSO TEATRO DI S PIETRO DI ROMA. Fabricato dalla Città di Milano l'anno 1610. nella Canonizzazione di S. Carlo Cardinale Borromeo suo Patrio, & Arcuefoco. Dedicata all'illustriſſimo et referendiſſimo monſignor Wolffango Theodorico a Ritthenav, Arcuefoco di Salisburgo, Legato Nano, & Principe di Germaux, Prencipe, & Padrone suo Colendissimo. Di Mattheo Greuter Alemano, Intagliatore di Roma, in Roma.

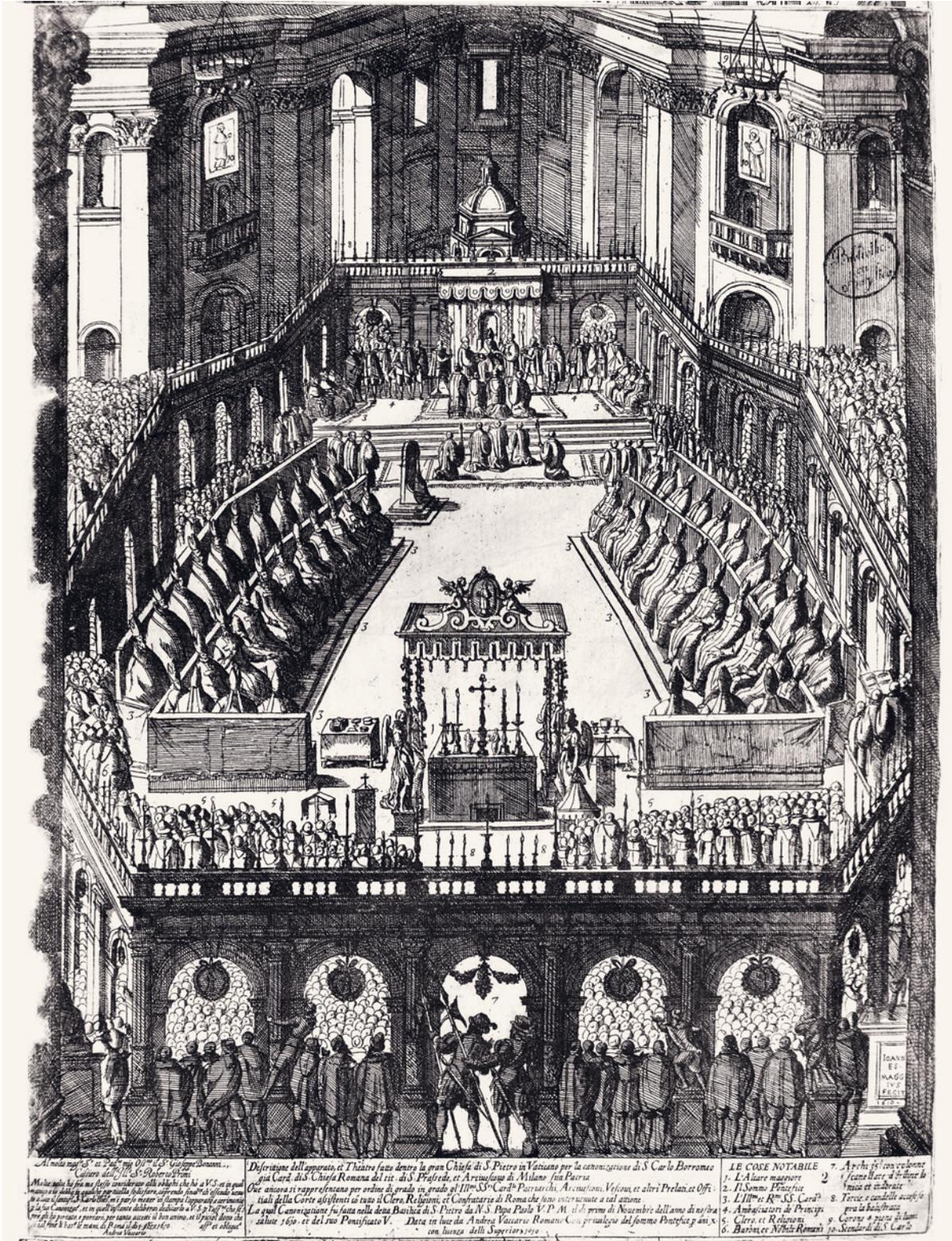


Abb. 27: Giovanni Maggi, Innenansicht von St. Peter anlässlich der Kanonisation Carlo Borromeos mit dem *teatro*, Kupferstich, 1610, Rom, Biblioteca Angelica, Inv. C.2/11 [2]. Foto © Biblioteca Angelica, su concessione del Ministero della Cultura, ogni diritto riservato.

des Hauptaltars errichtet, andererseits ein partikularer Raum innerhalb der weitläufigen Kirche geschaffen werden, ungefähr deckungsgleich mit der Vierung, mit einer gewichtigen Ausbuchtung nach Westen hin, wo sich der Papstthron etwas vor der Höhe der hinteren Wände der rückwärtigen Kuppelpfeiler befand.³¹ Besagter Raum nahm sich bedeutend kleiner aus als jener, welcher mittels des *fregio* für die Kanonisation Francesca Romanas geschaffen worden war. Wies in dem einen Fall die Umgrenzung (*fregio*) eine Länge von 1300 *palmi* (circa 290 Meter) auf, so im anderen (*teatro*) etwa die Hälfte, 656 *palmi* (circa 146 Meter), mit einer Höhe von 40 *palmi* (fast neun Metern),³² die wesentliche Differenz bestand vor allem darin, dass die für die Heiligsprechung Borromeos geschaffene Struktur nicht den östlichen Kreuzarm der im Bau befindlichen, nach wie vor vom *murus divisorius* begrenzten Peterskirche umschloss.³³ Den Charakter eines *hortus conclusus* konnte das *teatro* zumindest ein Stück weit ablegen, seine Umfriedung öffnete sich in großen Arkaden, um die visuelle Zugänglichkeit des weihvollen Geschehens für das Publikum zu gewährleisten, während der Zugang freilich strikt reglementiert blieb. Umgeben war es von einem von Schweizer Gardisten bewachten Geländer, welches – zusammen mit weiteren Absperrungen – den Andrang der Massen im Zaum halten sollte.³⁴ Die Sichtbarkeit der Zeremonie für das Publikum außerhalb der Festarchitektur war grundsätzlich nur für jene gewährleistet, die einen Platz auf den Tribünen innehatten, welche das *teatro* umgaben. Die »alte scalinate« waren »per la principal nobilità, che da paesi ancora molto lontani, vi era concorsa« errichtet worden, »altri palchi« hingegen auch »per comodità dell'infinito popolo«. ³⁵ Durch die Arkaden der Konstruktion Rainaldis sind auf den Stichen Greuters und Maggis (s. Abb. 26, 27) deutlich die Zuschauerreihen zu erblicken, welche direkt an die hölzerne Festarchitektur anschlossen. Mucanzio betont, dass diese das *teatro* von allen Seiten umschlossen, wobei natürlich der Zugang gewahrt war.³⁶ Wenn sich auch die Umfriedung des für die Zeremonie der Heiligsprechung Borromeos geschaffenen partikularen Raumes nach außen hin öffnete, so stellten die unmittelbar anschließenden Tribünen eine undurchlässige Blickbarriere dar. Von hier aus wird auch ersichtlich, warum dem für die Kanonisation Borromeos errichteten Modell keine große Zukunft be-

schienen war: Die Gewährleistung der Sichtbarkeit der Zeremonie für eine möglichst große Zahl an Zuschauern konnte dieses nicht bieten.

Stellte das *teatro* eine grundsätzliche Novität des für die Heiligsprechungen installierten Festapparats dar, so mutete das zeremonielle Arrangement in seinem Inneren hingegen überaus vertraut an. Mit geringfügigen Abweichungen folgte es dem bereits etablierten Modell. Wiederum wurde eine den kodifizierten Normen des päpstlichen Zeremoniells entsprechende Plattform errichtet, ein »sugestum seu tabulatum [...] sicut in libro caeremoniali praescribitur«³⁷, wie bei der vorangegangenen Kanonisation mit einer Länge von etwa 120 *palmi* (circa 27 Metern), welche das bereits bekannte Gefälle vom Thron zum Altar aufwies und sich auf ihrem niedrigsten Niveau mit der ersten Stufe des Altarsockels verband.³⁸ Auf dieser fanden Papstthron, *sedes paramentorum*, die Bänke für die Kardinäle und weitere kirchliche Würdenträger, Plätze für hochrangige Offizielle, Kredenz- und Gabentische ihren Platz. Die Stiche Greuters und Maggis differieren etwas, was das zeremonielle Arrangement betrifft,³⁹ welches hier nur in aller Kürze umrissen werden soll. Beide Blätter geben den Papstthron, von einem Baldachin überfangen – auf einer Linie hinter dem Altar liegend – am westlichen Ende der Plattform (*palco/suggestum*) wieder. Die Bänke für die Kardinäle platzierte Maggi zu einem Teil in der Nähe des Throns, zum anderen – auf deutlich niedrigerem Niveau gelegen und eine Kurve ausbildend – in Proximität des Altares. Hinter einer Umfriedung desselben, in der westlichen Ausbuchtung des *teatro*, verortet sie hingegen Greuter, welcher sich in dieser Hinsicht als verlässlicher erweist.⁴⁰ Vor den »in modum quadraturae« angeordneten Bänken der Kardinäle⁴¹ nahmen deren Schlepenträger Platz (Greuter zeigt diese auf seinem Stich), dahinter befanden sich weitere niedrigere Bänke für die Bischöfe auf der einen Seite (zur Rechten, d. h. südlich des Papstthrons), »pro Gubernatore Urbis, Auditore Camere, Thesaurario, Prothonotariis, et aliis Praelatis« auf der anderen.⁴² Nicht mehr auf der von Schranken umgrenzten Plattform⁴³ selbst, sondern außerhalb nahm der Klerus von Rom Aufstellung,⁴⁴ der dergestalt innerhalb des vom *teatro* gebildeten partikularen Raumes der Kanonisation beiwohnen konnte, »senza mischiarsi col popolo secolare«⁴⁵. Die »Ambasciatori de'Principi«



Abb. 28: Giovanni Battista Ricci, Kanonisation Carlo Borromeos, Fresko, um 1610/1611, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Sale Paoline. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

platziert Maggi denkbar prominent zu beiden Seiten des Papstthrons. Die *sedes paramentorum* behauptete ihren Platz außerhalb der *quadratura*, auf der südlichen Seite der Plattform, wo sie sowohl Greuter als auch Maggi wiedergeben.⁴⁶ In deren unmittelbarer Nähe befand sich der Tisch mit den Gaben für das Offertorium, den Altar beidseitig flankierend waren die üblichen Kredenzische angeordnet.⁴⁷

Der Vergleich der Fresken Riccis von den Kanonisationen Francesca Romanas (s. Abb. 16) und Carlo Borromeos (Abb. 28) legt nahe, dass das verwendete zeremonielle Arrangement auf der Plattform (*palco/suggestum*) in beiden Fällen im Wesentlichen dasselbe war. Wie bei der unmittelbar vorangegangenen Heiligsprechung präsentierte sie sich auch bei jener Borromeos mit grünem, die Sockel des Altars, des Papstthrons und

der *sedes paramentorum* hingegen mit rotem Stoff überzogen.⁴⁸ Dergestalt wurden abermals die Brennpunkte des zeremoniellen Geschehens vom Rest der Bühne der Festlichkeit abgehoben und in eine ganz konkrete, anschauliche Beziehung gesetzt. Dies galt insbesondere für den Hochaltar der Peterskirche, für welchen die für die Kanonisation Francesca Romanas errichtete Konstruktion in modifizierter Form wiederverwendet wurde, und den Papstthron, die beide von recht ähnlichen Baldachinhimmeln, »dell'istesso broccato, & opera«⁴⁹ ausgezeichnet wurden. Auch hier zielte das Arrangement darauf ab, den engen Konnex, ja die (Quasi-)Gleichsetzung des Papstes mit Petrus und Christus zu verdeutlichen, und ergab ein eindrucksvolles Bild päpstlicher Herrschaft in der Nachfolge des Apostelfürsten und der Statthalterschaft Gottes. Wesentlich war vor allem, die

Rolle des Papstes als *vicarius Christi* herauszustellen, die Korrelation zwischen der Überhöhung des Hauptaltars, des von vier Engeln gestützten Baldachins, welcher eucharistisch aufgeladen als fokaler Punkt eines christozentrisch ausgerichteten Raumes fungierte, und jener des Papstthrons, erwies sich hierbei als entscheidend.

Der Hochaltar, spirituelles und zeremonielles Zentrum der Kirche, präsentierte sich zur Heiligsprechung von 1610 aufwendig geschmückt, entsprechend seinem herausragenden Rang, der dort vollzogenen Handlung (Messopfer) und demjenigen, der diese vollzieht, dem höchsten aller Menschen, dem Stellvertreter Christi, es war Sorge dafür getragen worden, »ut apparatus, et ipsi altari, et actioni, et supremo omnium viventium viro Domini Nostri Jesu Christi Vicario, qui super illud in suae Divinae Maestatis honorem, et beati Caroli memoriam, immaculatam Deo hostiam offerre debebat, optime corresponderet.«⁵⁰. Interessant nimmt sich auch hier der dezidierte Verweis auf die Eucharistie als der wesentlichen durch den explizit in seiner Funktion als *vicarius Christi* definierten Papst am Altar vollzogener Aktion aus.⁵¹ Diesen überfing also jene Konstruktion, welche für die Kanonisation Francesca Romanas errichtet worden war, deren großer Vorteil in ihrer Adaptionsfähigkeit bestand. Das vorhandene Grundgerüst musste für den Anlassfall – konkret die Heiligsprechung Borromeos – lediglich neu ausstaffiert werden. Die von den uns bereits bekannten Stuckengel (gehüllt in kostbare Gewänder) gestützten Tragegestangen wurden bemalt und mit Lilien und Rosen umrankt.⁵² Den für die Kanonisation Francesca Romanas geschaffenen Baldachinhimmel ersetzte man durch einen neuen,⁵³ aus kostbarem Gold- und Silberbrokat gefertigten, mit großen Lambrequinzungen, welche Flocken und Fransen aufwiesen, an ihm hingen zwölf silberne brennende Lampen. Bekrönt wurde die prächtige Überfangung des Hochaltars von allen Seiten von einem »vago ornamento di catrocci, e cornici indorate«⁵⁴, unterbrochen von zwei großen Bildnissen Carlo Borromeos im Kardinalshabit, zu seinen Füßen die »Humiltas coronata«, die Imprese des Heiligen.⁵⁵ In der Zusammenschau geben die diversen Bildquellen der Kanonisation Borromeos (s. Abb. 26–28) einen recht anschaulichen Eindruck von der Konstruktion über dem spirituellen wie zeremoniellen Zentrum der Peterskirche. Wesentlich ist in unserem Zusammen-

hang, dass der Baldachinhimmel »dell'istesso broccato, & opera, che è quello del Trono di Nostro Signore«⁵⁶ gefertigt war. Wiederum wurden über die unmittelbar anschauliche Korrelation der Überhöhungen von Altar, Ort des Messopfers, an welchem Christus über das vom Kardinal Alessandro Farnese der Peterskirche gestiftete Kreuz⁵⁷ auch visuell repräsentiert wurde, und Papstthron weitreichende Aussagen über den Papst getroffen, der vor allem in seiner Rolle als *vicarius Christi* definiert wurde.

Bedeutsam nimmt sich auch hier aus, dass die speziell für die Kanonisation Carlo Borromeos hergerichtete Peterskirche wiederum von einer um Christus kreisenden Tapisserienfolge, welche – von weiteren »drappi richissimi« begleitet – ihren Platz an den Kuppelpfeilern (»nelli quattro vani dove sono le nicchie delle sacre Reliquie«⁵⁸) und der Innenseite des *murus divisorius* fand, dekoriert wurde: Am südwestlichen Vierungspfeiler prangte die Darstellung des *Pfingstwunders*, am nordwestlichen (der Lagerungsstätte u. a. des Andreas-hauptes⁵⁹) die *Himmelfahrt Christi*, den südöstlichen zierte die *Geburt Christi*, den nordöstlichen bekleideten zwei kleinere Wandteppiche, welche *Emmausmahl* und *Noli me tangere* zum Gegenstand hatten.⁶⁰ Der Zyklus differierte – was die Anordnung bzw. die Auswahl der wiedergegebenen Episoden betraf – etwas von jenem der vorangegangenen Kanonisation der Patronin Roms, die Gemeinsamkeiten sind instruktiv: den südwestlichen, höchstrangigen Kuppelpfeiler, Aufbewahrungsort des *volto santo* und der Lanze des Longinus, schmückte auch anlässlich der Heiligsprechung Borromeos die so wichtige Begebenheit des *Pfingstwunders*, an der Innenseite des *murus divisorius*, über dem Portal, befand sich wiederum die Darstellung des *Letzten Abendmahls*. Den Dekor der Eingangswand beschreibt Grattarola wie folgt:

Il maggiore poi, & più pretioso di questi drappi figurati, nel quale Raffaello d'Urbino ha impressa la Cena del Signore con mirabile arte, e vaghezza, si vedeva spiegato sopra la porta del Tempio nella parte di dentro, in mezzo d'altri pregiati arazzi di grande bellezza; ne i quali era rappresentata la Conversione, e tutta la vita del vaso d'electione San Paolo Apostolo; E tutta questa facciata era ripartita a pilastri di damaschi, nel cui campo si vedevano brocatelli di vaghi colori; essendo posta nel

mezo la coltre santa, con cui si coprivano i corpi de'santi Martiri fin dal principio della nascente Chiesa, sotto un nobile baldachino, con altri abbellimenti risplendenti d'oro, e di seta.⁶¹

An der reich geschmückten Innenseite des *murus divisorius* fand sich unter einem Baldachin jenes kostbare Leinentuch wieder, mit welchem einst die Märtyrer der Kirche begraben wurden.⁶² Zwischen Teppichen, die Episoden der Vita des Apostels Paulus⁶³ wiedergaben, prangte – wie angesprochen – über dem Portal die größte und kostbarste Tapiserie des besagten Zyklus mit der Darstellung des *Abendmahls*.⁶⁴

Wie bei der Kanonisation Francesca Romanas sorgte diese Anordnung für eine gewichtige inhaltliche Zuspitzung des Festapparats, auch hier können wir von einer Christus-Achse (Eingangswand – Altar – Thron) sprechen, welche nicht zuletzt darauf abzielte, den Papst als *vicarius Christi* auszugeben, dessen quasi-göttliche Natur über den Festapparat durch markante visuelle Analogien (die korrespondierenden Baldachinhimmel über Altar und Thron, die sich über entsprechende Sockeln erhoben) herausgestellt wurde.

5.1.3 DIE MEDAILLONS DES *teatro*

Als herausragende Novität des für die Kanonisation Carlo Borromeos geschaffenen Festapparats im Inneren von St. Peter darf das von Rainaldi errichtete *teatro* gelten, das zeremonielle Arrangement innerhalb des durch die hölzerne Konstruktion geschaffenen partikularen Raumes folgte im Wesentlichen dem zuvor erprobten Modell und auch der Schmuck im Inneren der Kirche – insbesondere der christozentrische Tapiserienzyklus – war jenem nicht unähnlich, welcher für die Heiligspredung der Patronin Roms zum Einsatz gelangt war. Dies gilt auch für die unumgänglichen, beidseitig mit dem stehenden Bild Borromeos im Kardinalshabit bemalten Kanonisationsfahnen (*stendardi*), welche von vier mächtigen Kronleuchtern hingen, die an der Kuppel der Peterskirche befestigt waren (s. Abb. 26, 27).⁶⁵ Was den für die Heiligspredung Borromeos geschaffenen bildlichen Dekor betrifft, wartete das *teatro* selbst mit einer entscheidenden Innovation auf, von seinen Arkaden hingen in Chiaroscuro-Technik (»in bellissima pittura di

chiaro, & scuro giallo«) ausgeführte Medallions, die herausragende Momente der Vita des Heiligen und seine Wunder figurierten, von der Hand Antonio Tempesta's (s. Abb. 26–28). Der »Pittore eccellentissimo de' nostri Tempi«⁶⁶ hatte sich im Bereich der Heiligendarstellungen bereits bewährt und schon früh für die Kampagne der Kanonisation Borromeos engagiert.⁶⁷ Die Bildseiten der von der Mitte der Bögen hängenden, mit Festons gerahmten Tondi, die einen Durchmesser von 8 *palmi* (beinahe 1,8 Meter) aufwiesen,⁶⁸ zeigten nahezu alle samt nach innen, sprich auf die Betrachter innerhalb des *teatro*. Lediglich jene vier, welche die Eingangsfront der Konstruktion Rainaldi's schmückten, wiesen eine doppelseitige Bemalung auf.

Der Verlust dieses umfangreichen *cursus honorum* Carlo Borromeos, der ganze 39 Stationen umfasste, ist besonders bedauerlich, trat mit ihm doch erstmals ein wesentliches Charakteristikum des Dekors der Kanonisationen des Sei- und Settecento als eigenständiges Element in Erscheinung, die Biografie des/der Heiligen und die nach dem Tode durch Interzession bewirkten Wunder in Bildern, welches – mehr oder weniger angereichert – das Gros der Festapparate ganz wesentlich mitbestimmte.⁶⁹ Mit der Heiligspredung Borromeos gewinnen der konkrete Autor der gemalten Ausstattung (in diesem Fall der Tondi), ihr künstlerischer und vor allem auch pädagogischer Wert an Gewicht, nicht nur »per maggior ornamente del Teatro«, sondern gleichfalls »per esempio, e consolatione de i popoli«⁷⁰ seien die ruhmreichen Taten Borromeos öffentlich ausgestellt worden. Auf dem Fries des *teatro* fanden sich dabei Inschriften, welche die wiedergegebenen Episoden benannten. Nach einer Unterbringung im Kanonikerchor von St. Peter⁷¹ und in der Kirche San Carlo al Corso verliert sich die Spur von dem Zyklus Tempesta's.⁷²

Sowohl Mucanzio als auch Grattarola benennen die einzelnen zur Darstellung gelangten Taten und Wunder Borromeos, wobei sie jeweils eine kurze Erläuterung mit der originalen Inschrift des *teatro* kombinieren, und präzisieren auch die Reihenfolge von deren Hängung.⁷³ Wie Leuschner aufgezeigt hat, kann ein Reflex eines Teils der Tondi Tempesta's in einem der Kanonisation Borromeos zeitlich sehr nahestehenden Kupferstich von Raffaello Guidi (Abb. 29) erblickt werden.⁷⁴ Von Giovanni Antonio de'Paoli verlegt, beinhaltet das Blatt 20

Werke und Wunder des Heiligen, angeordnet um eine große, stehende Wiedergabe seiner Person, ähnlich den Kanonisationsfahnen im Kardinalshabit, mit gefalteten Händen und ausgezeichnet mit Nimbus. Auf dem Piedestall der linken Säulenstellung wird Antonio Tempesta als Urheber ausgegeben: »Antonius Tempesta invent.« Tempesta muss keinesfalls entsprechende Vorlagen für Guidi geliefert haben, dieser oder ein ihm zuarbeitender Künstler konnte einfach die in St. Peter ausgestellten Medaillons kopiert und für die weitere Verarbeitung dienstbar gemacht haben. Die auf dem Stich gezeigten Episoden decken sich jedenfalls allesamt mit jenen, welche Mucanzio und Grattarola in ihren Beschreibungen der Tondi auflisten, ja sogar die Legenden zeigen deutliche Anklänge an die Inschriften des *teatro*.⁷⁵ Durch die Brechung des Blattes Guidis erhalten wir zumindest eine ungefähre Vorstellung vom Aussehen der Kompositionen eines Teiles der Medaillons des Zyklus Tempesta.

5.1.3.1 *Das propagierte Bild des Heiligen*

Zunächst wird an dieser Stelle der inhaltlichen Stoßrichtung der umfangreichen Sequenz von Tondi nachgegangen. Im Kampf um Deutungshoheit stellte die Kanonisation Carlo Borromeos einen entscheidenden Schachzug dar, es ging um die endgültige Festlegung eines bestimmten Bildes des Zeit seines Lebens streitbaren und nach wie vor umstrittenen Heiligen. Den Medaillons Tempesta kam dabei zweifelsohne eine herausragende Rolle zu. Mailand und Rom bildeten im Falle Carlo Borromeos die Brennpunkte der »fabbrica di un santo« (Turchini), der Kardinalerzbischof wurde von beiden Seiten gleichermaßen beansprucht. Mit der Kanonisation Carlo Borromeos ging es für die Kapitale der katholischen Christenheit nicht nur darum, die Kontrolle über den in Mailand florierenden Kult um die ungemein populäre Persönlichkeit zu erlangen, welche ihr zu entgleiten drohte. Die Causa bildete ein Politikum ersten Ranges, kreisend um grundlegende Fragen wie pro oder contra Nepotismus und pro oder contra katholische Reform.⁷⁶ Carlo Borromeo hatte sich bekanntermaßen gegen Ende der Regierung seines Onkels Pius IV. von Rom in sein Erzbistum Mailand begeben, um dieses gemäß den Dekreten des Konzils von Trient zu erneuern.⁷⁷ Dieser bedeutsame Schritt konnte, ja musste als Absage an das

von ihm bekleidete Amt des Kardinalnepoten und ein allzu sehr auf weltliche Belange ausgerichtetes Papsttum gewertet werden. War dies schon problematisch genug, so bedeutete die Schwerpunktverlagerung der katholischen Reform vom Zentrum in die Peripherie eine ernsthafte Infragestellung des päpstlichen Primatsanspruchs, der auf Dauer beträchtlichen Schaden nehmen konnte, sollte sich der Eindruck festsetzen, der Erzbischof von Mailand und nicht der Pontifex habe besagtes Projekt vorangetrieben.

In dieser konflikträchtigen Situation war der Heiligsprechung von 1610 die Funktion eines Befreiungsschlages zugeordnet. Problematisch erwies sich für Rom der Bischof Carlo Borromeo, welcher der Kurie den Rücken gekehrt hatte, um in dem ihm anvertrauten Bistum seiner Residenz- und Hirtenpflicht gewissenhaft nachzukommen, dessen Affirmation episkopaler Autorität tatsächlich als Infragestellung uneingeschränkter päpstlicher Zentralgewalt gewertet werden musste. Die naheliegende Lösung des Dilemmas mag zunächst bedeutet haben, die unliebsamen Momente der Biografie des Heiligen schlichtweg auszublenden. In diesem Zusammenhang erscheint es instruktiv, dass Bellarmin im für die Kanonisation Carlo Borromeos entscheidenden Konsistorium vom 21. September 1610 dessen persönliche Tugenden als ausschlaggebend für die Erhebung zur Ehre der Altäre veranschlagte und dabei konsequent verschwie, dass dieser das Bischofsamt innegehabt hatte.⁷⁸ In einer Verfügung der Ritenkongregation vom 27. Juli 1609 war zuvor schon festgehalten worden, dass Carlo Borromeo anlässlich seiner Kanonisation nur als Kardinal wiedergegeben werden durfte.⁷⁹ In Rom war man ganz offenbar daran interessiert, ein weitgehend dekontextualisiertes und damit um sein Konfliktpotential beraubtes Bild des Heiligen zu propagieren. Der gestalt musste der Reformbischof, welcher sein durchaus von romkritischen Momenten geprägtes Episkopat gemäß den Verordnungen des Tridentinums ausgeübt hatte, hinter den Tugendheiligen zurücktreten, dessen Bindung an Papsttum und Kurie über die einseitige Hervorhebung seines Kardinalstitels verdeutlicht wurde. Dem Dekret der Ritenkongregation vom 27. Juli 1609 kam insofern der Charakter eines Machtwortes zu. Um die Frage zu klären, »quo habitu et positura pingenda sit imago beati Caroli Borromei, in vexillis, et aliis locis

pro eius canonizatione«, verfügte diese, dass »eius imaginem pingendam esse standam manibus iunctis, oculis ad caelum elevatis, et in habitu Cardinalis, id est cum rochetto, et mozetta«⁸⁰. Der zitierte Passus verdeutlicht, dass damit Bilder ikonischen Charakters angesprochen waren, vom konkreten historischen Kontext entbundene Darstellungen Carlo Borromeos wie die explizit genannten Kanonisationsfahnen und das Bildnis, welches die Festfassade zierte. In beiden Fällen wurde der Verordnung prinzipiell Genüge getan, allerdings fand sich auf der Standfläche des Heiligen jeweils eine Mitra wieder, die im Sinne einer Fußnote auf das von ihm bekleidete Bischofsamt verwies, so zu sehen auf dem Fresko Riccis (s. Abb. 28) und dem Stich Greuters (s. Abb. 25). Anzunehmen ist, dass es den Promotoren der Heiligsprechung gelungen war, Ansprüche von Seiten der »gran Chiesa Milanese«, die seit jeher einen Sonderstatus behaupten konnte, auf die mit dem glanzvollen Kirchenfest geehrte Person ein Stück weit durchzusetzen.⁸¹ Die Verordnung der Ritenkongregation besaß keine uneingeschränkte Gültigkeit, konnte sie im Falle der ikonischen Darstellungen Carlo Borromeos schon ein wenig aufgeweicht werden, so hätte ihre unterschiedslose Applikation im Falle von Historienbildern, welche Momente seines Episkopats zum Gegenstand hatten, eine unzulässige Distorsion des Faktischen bedeutet.⁸² Schon ein flüchtiger Blick auf den Stich Guidis (s. Abb. 29) zeigt, dass Carlo Borromeo bei mehreren Episoden seiner Vita als Bischof in Szene gesetzt wurde, gewandet in ein entsprechendes Ornat und ausgestattet mit einschlägigen Insignien. Dieser Umstand scheint zunächst nicht so recht zu den bisher skizzierten Bemühungen Roms um die Ausformung der Memoria des Heiligen zu passen. Im Verlauf des Kanonisationsprozesses bildeten sich zwei verschiedene Lesarten Carlo Borromeos innerhalb der katholischen Kirche heraus. Etwas vereinfachend kann festgehalten werden, dass in Mailand der im Dienst der Reform tätige Bischof in den Fokus gerückt wurde, während Rom ein weitgehend entpersonalisiertes Bild des in einem sehr allgemeinen Sinne tugendhaften Carlo Borromeo favorisierte, welcher dergestalt als treuer Anhänger von Papsttum und Kurie ausgegeben werden konnte.⁸³

Es ist zu prüfen, ob das hier skizzierte Spannungsfeld auch für den Bilderschmuck des *teatro* in St. Peter Relevanz beanspruchen kann. Die Folge *Tempesta* hatte

in dem 1602–1604 in mehreren Etappen entstandenen 20-teiligen Zyklus von herausragenden Taten Carlo Borromeos (die »più segnalate attioni del Beato«⁸⁴), welcher, begleitet von erläuternden Tafelchen mit Inschriften und Motivgaben, der Ausstaffierung des Mailänder Domes anlässlich seines Festtages (4. November) diene, einen wichtigen Vorläufer: Die 600 x 475 cm großen, mit Tempera bemalten Leinwände überwiegend lokaler Künstler⁸⁵ stellen die erste Sequenz narrativer Bildwerke von zuvor in einschlägigen Biografien schriftlich fixierten Begebenheiten der Vita des Mailänder Erzbischofs dar, die so einem breiten Publikum vermittelt wurden. Wie jüngst Katja Burzer überzeugend herausgearbeitet hat, sind sie im Kontext visueller Kanonisationspropaganda zu verorten.⁸⁶ Vor der Eröffnung des offiziellen Verfahrens lieferten sie Argumente für die Heiligkeit Borromeos, welche über die goldenen Strahlen unverhohlen proklamiert wird, die sein Haupt nahezu durchgängig umkränzen.

Der Zyklus umfasst keineswegs das gesamte Leben Borromeos, sondern legt den Fokus exklusiv auf die 20 Jahre seines Episkopats, vornehmlich im Stil eines Tatenkatalogs von unzweifelhaft erbrachten Leistungen. Ins Feld geführt werden (auf einer oder mehreren Leinwänden) das Abhalten von Synoden, der Verzicht auf Ehren- und Würdetitel, der Verkauf des Herzogtums von Oria zugunsten der Armen, das Wirken während der Pestepidemie, die Visitationen, Reliquientranslationen, die Gründungen von Kongregationen, Seminaren, Kollegien, Konventen und Schulen der christlichen Lehre und die Pflege des Kultes. Das propagierte Bild zielt auf den Mailänder Erzbischof, der seiner Hirtenpflicht unter großem persönlichen Einsatz nachkommt und im Dienst der katholischen Reform sein Bistum erneuert. Auffallend ist die Abwesenheit von Wundern, lediglich die Episode des Attentats, welches Carlo Borromeo – dabei in einer rein passiven Rolle befangen – nahezu unverletzt überlebt, ist in recht eindeutiger Weise in eine solche Richtung zu lesen. Diese Absenz stellt allerdings kein Indiz für eine kritische Revision der überlieferten hagiografischen Modelle dar.⁸⁷ Vor der offiziellen Approbation des Kultes Carlo Borromeos war an eine Darstellung der von ihm bewirkten *mirabilia* nicht zu denken, hätte dies doch eine grobe Unterwanderung päpstlicher Autorität dargestellt, welche der Causa selbst (der ange-

strebten Heiligsprechung) nicht dienlich gewesen wäre. Dies bedeutet freilich nicht, dass Carlo Borromeo nicht den Ruf eines Wunder bewirkenden Heiligen genoss. Insbesondere nachdem 1601 der Kanonisationsprozess in Mailand mit eigener Untersuchungskongregation angestoßen worden war und Kardinal Baronio in einem Brief den lokalen Kult sanktioniert hatte, mehrte sich der Zulauf zum Grab des verehrten Erzbischofs, wo ein reges Mirakelgeschehen registriert wurde. Die Ereignisse wurden gezielt befeuert und dokumentiert (darin auch der ausdrücklichen Empfehlung Baronios folgend),⁸⁸ wohl wissend um ihre Bedeutung für den positiven Ausgang des Heiligsprechungsverfahrens, in Rom hingegen kritisch beäugt, fürchtete man doch den Verlust von Kontrolle über die norditalienische Stadt, welche außerhalb des Kirchenstaates lag und politisch zur spanischen Krone gehörte.⁸⁹ Der Verzicht auf die Darstellung der *mirabilia* Carlo Borromeos stellte insofern lediglich einen Akt kluger Zurückhaltung dar. Bezeichnenderweise wurden aber auch die Taten des Erzbischofs auf den großformatigen Leinwänden »quasi come miracoli da lui successi«⁹⁰ aufgefasst, wobei nicht zuletzt die begleitenden Votivgaben, Belege für die hohe Wertschätzung seiner Person beim Volk, nachdrücklich eine an Wundertätigkeit geknüpfte Heiligkeit propagierten. Mit der Einsicht, dass dem Kult nicht mehr Einhalt zu gebieten war, musste man in Rom einsehen, dass dessen Steuerung nur über die Einbindung Carlo Borromeos in den offiziellen Heiligenkanon bewerkstelligt werden konnte. Dabei ging es auch darum, die Deutungshoheit über die nicht unumstrittene Persönlichkeit zu behaupten.

Mit seinen 39 Stationen erwies sich der Zyklus *Tempesta* als deutlich umfangreicher als sein Mailänder Vorläufer (Tatenzyklus⁹¹), welcher allerdings anlässlich der Kanonisationsfeierlichkeiten um zahlreiche Darstellungen der Wunder Carlo Borromeos bedeutend erweitert wurde. Die *Tondi* boten eine umfassende Darstellung des Lebens des Heiligen, der narrative Bogen spannte sich von der Geburt bis zu der *post mortem* ausgeübten Wundertätigkeit: »[...] vita et miracula, ac insigniores beati Caroli actiones a suae prodigiosae natiuitatis exordio depictae, et quasi ad vivum repraesentatae cernebantur.«⁹² 23 Episoden, die Momente der Vita zum Gegenstand hatten, standen dabei 16 gegenüber, welche Wunder wiedergaben.⁹³ Was das Leben Carlo

Borromeos anbelangte, lag der Fokus in eindeutiger Weise auf seinem Episkopat. Dem Erzbischof von Mailand galten 17 der 23 zur Anschauung gebrachten Begebenheiten seiner Vita (*Tondi* Nrn. 7–23). An herausragenden Momenten des Episkopats Carlo Borromeos wurden (in einem oder mehreren Medaillons) u. a. die Ablehnung von Ehrentiteln und Pfründen, der Verkauf des Herzogtums von Oria zugunsten der Bedürftigen, das Abhalten zahlreicher Synoden, die Visitationen, darunter jene im Misoxtal, welche die Konversion vieler Häretiker zur Folge hatte, die Instandsetzung und Verschönerung bestehender bzw. Errichtung neuer Kirchen, die Gründung von Seminaren, Kollegien, Klöstern und anderen frommen Orten, das hingebungsvolle Eintreten für die ihm schutzbefohlenen Massen während der Pestepidemie und die Translation von Reliquien figuriert.⁹⁴ Die *Tondi Tempesta* legten den Fokus gleichfalls auf den Erzbischof von Mailand, der dem tridentinischen (Bischofs-)Ideal gemäß als »Hirt und Lehrer seiner Diözese«⁹⁵ wirkte, unter großem persönlichen Einsatz seinen pastoralen Pflichten nachkam und auf institutionellem Weg (u. a. über intensive Synodalität, regelmäßige Visitationen, Einrichtung von Stätten für eine adäquate Ausbildung des Klerus) ein modernes, auf den Konzilsbeschlüssen beruhendes Kirchenverständnis durchzusetzen trachtete.⁹⁶ Die begleitenden Inschriften stützten nachdrücklich das über die Medaillons propagierte Bild.⁹⁷ Was die inhaltliche Ausrichtung betraf, wies der Zyklus *Tempesta* ein deutliches Naheverhältnis zu seinem Mailänder Vorläufer auf.⁹⁸ Keineswegs setzte er Carlo Borromeo als entpersonalisierten Tugendheiligen in Szene.

Die von den Medaillons des *teatro* wiedergegebenen Momente des Lebens Carlo Borromeos, welche chronologisch seinem Episkopat vorangingen (*Tondi* Nrn. 1–6), waren folgende: die von einer übernatürlichen Lichterscheinung begleitete Geburt, die Kindheit, die eine schon früh ausgeprägte *pietas* erkennen ließ (der Knabe brachte Gott Lobpreisungen vor selbstgebastelten Altären dar), der Eintritt in den geistlichen Stand, gleichfalls in jüngstem Alter, die Promotion zum Kardinal, das bedeutsame Wirken auf dem Konzil von Trient, die Gründung des Collegio Borromeo in Pavia.⁹⁹ Was die Vita Borromeos anbelangte, spannte die römische Bilderfolge einen für eine Lebensbeschreibung prinzi-

piell angemessen erscheinenden Bogen von Geburt bis Tod. Der Sinn und Zweck des Unterfangens ist nicht lediglich im Anspruch auf dokumentarische Vollständigkeit zu suchen, sondern im Bemühen, die Bindung Carlo Borromeos an das päpstliche Rom und seine Verdienste für die Gesamtkirche herauszustellen. Über die Erweiterung des Mailänder Taten – zu einem regelrechten Lebenszyklus – wurde eine Aussage von großer Tragweite getroffen: Carlo Borromeo, der die Kardinalswürde empfangen hatte, bevor er sich in sein Bistum begab, wurde von Rom ausgesandt, um die Reform der Kirche voranzutreiben, sein Werk war von römischem Geist, vom Geist des Papsttums und der Kurie.¹⁰⁰

Neben den Momenten der Vita des Heiligen wurden am *teatro* in St. Peter 16 der 17 »miracoli [...] che sono stati approvati per la sua Canonizatione, prima dalli Auditori di Rota, che furono Giudici deputati in questa causa, & dipoi dalla Congregatione de i sacri Riti«¹⁰¹ zur Darstellung gebracht. Bei den von offizieller Seite abgesegneten Wundern (nahezu allesamt Heilungswunder) handelte es sich ausnahmslos um posthume Begebenheiten, welche chronologisch mit einer Ausnahme allesamt in die Jahre 1601–1604 fallen. Wie auch aus der Kanonisationsbulle klar hervorgeht, galten die *post mortem* bewirkten *miracula* Borromeos nicht nur als die zahlreicheren, sondern auch »vorzüglicheren«. Die nahezu durchgängig späte Datierung erklärt sich aus dem Umstand, dass sich der Kult um den Erzbischof erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts durch die vermehrte Frequentierung seines Grabes richtig entfaltete.¹⁰² Vier Wunder bildeten die Sujets jener Medaillons, die eine doppelseitige Bemalung aufwiesen und sich auch an die Zuschauerschaft außerhalb des *teatro* richteten. Die mit Bedacht gewählten Begebenheiten konnten als *pars pro toto* für die Wundertätigkeit des Heiligen eintreten, hinlänglich ausdifferenziert, um diese repräsentativ abzubilden.¹⁰³ Nach dem Abschluss der offiziellen Untersuchungen und der Fixierung des Termins für die Heiligsprechung Carlo Borromeos machte man sich in Mailand im Sommer 1610 daran, einen umfangreichen Wunder-Zyklus anzufertigen, welcher die bestehende Bilderfolge (Taten-Zyklus) erstmalig anlässlich der Kanonisationsfeierlichkeiten im Dom ergänzen sollte. Der Auftrag für die deutlich kleinformatigeren Leinwände (240 × 360 cm) erging an jene Künstler, die sich zu-

vor schon bewährt hatten.¹⁰⁴ Mit seinen 24 Stationen (darunter 22 Heilungswunder an namentlich genannten Individuen) nahm er sich umfangreicher aus als der entsprechende Abschnitt der römischen Tondi und beinhaltete auch nicht von offizieller Seite approbierte Begebenheiten, darunter eine, welche sich zu Lebzeiten Carlo Borromeos ereignet hatte.

Die zahlreichen Wunder-Darstellungen des Zyklus Tempesta bekräftigten nachdrücklich die vom Konzil von Trient propagierte *intercessio sanctorum*, dabei führten sie vor Augen, dass es mehrere Wege gab, dieser teilhaft zu werden, direkte Anrufung, Bilderverehrung, Gebrauch von Reliquien, der Besuch des Grabes. Nicht nur der Heiligen-, sondern auch der Reliquien- und Bilderkult erfuhren in antiprotestantischer Stoßrichtung eine nachdrückliche Bekräftigung.¹⁰⁵

Was die inhaltliche Ausrichtung der Tondi Tempesta und des für die Kanonisationsfeierlichkeiten bedeutsam ergänzten Mailänder Zyklus betrifft, überwogen trotz unterschiedlicher Gewichtung auf Vita- und Wunder-Episoden (23:16 bei der römischen, 20:24 bei der Mailänder Bilderfolge) und einer teils divergierenden Auswahl an zur Anschauung gebrachten Begebenheiten in eindeutiger Weise die Gemeinsamkeiten. Wesentlich erscheint, dass in beiden Fällen die Argumente für die Heiligkeit der Lebensführung Carlo Borromeos in erster Linie auf den im Sinne der tridentinischen Reform wirkenden Bischof, der sich durch konkrete Taten bewiesen hatte, abzielten.¹⁰⁶ Die wesentliche Differenz lag in dem weiter gespannten narrativen Bogen beim römischen Zyklus, der mit der Geburt seines Protagonisten anhub. Diese Ergänzung gegenüber der Mailänder Bilderfolge enthüllt ihre ganze Tragweite vor dem Hintergrund des Kampfes um Deutungshoheit über die Person Carlo Borromeos, sie zielte darauf ab, die Bindung des nicht unumstrittenen Heiligen an das päpstliche Rom herauszustellen.

5.1.3.2 Die Bildstrategie

Wenn sich die propagierten Bilder Carlo Borromeos bei den beiden genannten Zyklen bei teils divergierenden Akzentsetzungen und vereinzelt Abweichungen doch über weite Strecken entsprachen, so galt dies nur eingeschränkt für die jeweilige Bildstrategie. Soweit wir dies

durch das Blatt Guidis (s. Abb. 29), durch dessen Brechung, beurteilen können,¹⁰⁷ verfolgten die Medaillons Tempesta ein klares Kalkül, das auf eine bestmögliche »Lesbarkeit« der gezeigten Inhalte hinauslief, welche möglichst einfach vermittelt wurden: Wenn nicht anders vom Sujet gefordert, wiesen die ganz auf das Wesentliche fokussierten Bilder auffallend wenige Personen auf und begrenzten die Angaben zum Ort des Geschehens auf das notwendige Minimum. Das Gewicht lag in eindeutiger Weise auf den wesentlichen »Ingredienzen« der jeweiligen Geschichte, die von den durchdachten Kompositionen, welche als visuelle Elementarlösungen anzusprechen sind, gekonnt in Szene gesetzt wurden. Favorisiert wurde ein schnelles Durchdringen des Gezeigten, eben diesem Ziel diente auch der Rekurs auf in anderen Kontexten vorgeprägte, weithin bekannte Bildformulare sowie die repetitive Verwendung einprägsamer Formeln.

Um das Gesagte anschaulich werden zu lassen, seien hier wenige Beispiele herausgehoben. Die Szene *Carlo Borromeo errettet den kleinen Giovan Battista Tirone aus dem Hochwasser führenden Fluss Tessin in Pavia* steht hier für die kompositorische Klarheit der Bildschöpfungen ein. Im Vordergrund erblicken wir auf der Wiedergabe des Tondos (Nr. 29) auf dem Blatt Guidis (Abb. 30) die für die Darstellungen von Wundern unumgängliche Zuschauer-/Zeugenschar, in zwei Gruppen aufgeteilt, links als Halb-, rechts als Dreiviertelfiguren, dazwischen eine deutliche Zäsur. Der Aufwärtsschwung der gesamten Komposition kennzeichnet nicht nur die als Repoussoir-Gestalten ausgebildeten Betrachter des Errettungswunders, sondern auch die Wolkenformation, in welcher der Heilige erscheint, und die städtische Kulisse im Hintergrund. Zwischen besagten Elementen durchteilt der Fluss als Diagonale die Bildfläche in zwei Hälften. Im weitestgehend ausgesparten Zentrum ist wirkmächtig der Knabe platziert, dabei präzise auf der vertikalen Mittelachse positioniert, welche über das Intervall zwischen den verschiedenen Zuschauergruppen und den Turm im Hintergrund akzentuiert wird. Im Schnittpunkt der bestimmenden Kompositionslinien (der durch den Fluss gebildeten Diagonalen und der vertikalen Mittelachse), im weitgehend ausgesparten Zentrum des Bildes verortet, fungiert der Junge im Fluss, auf welchen auch der Betrachter links im Vordergrund entschlossen hindeutet,

als zwingender Blickfang. Ganz nah ist ihm dabei der prominent in Szene gesetzte, zwischen Wolken erscheinende Heilige, der gerade dabei ist, ihn aus den Fluten zu ziehen. Der durchdachten Komposition ist es zu verdanken, dass sich der Sinn des dargestellten Geschehens für den Rezipienten quasi auf den ersten Blick hin erschließt.

Ein treffendes Beispiel für die Verwendung von in anderen Kontexten vorgeprägten bekannten Bildformularen bietet die Szene der *Geburt Carlo Borromeos* (Tondo Nr. 1), welche von einer übernatürlichen nächtlichen Lichterscheinung als von Gott gewährtem Zeichen der Auserwähltheit seines von ihm zum Dienst an der Kirche vorbestimmten Heiligen begleitet war (Abb. 31). Das Geschehen ist in einem nicht näher spezifizierten Innenraum verortet, in dessen Hintergrund wir das in perspektivischer Verkürzung wiedergegebene, von einem Baldachin überfangene Bett der umsorgten Mutter erblicken. Im Vordergrund kümmern sich weitere Geburtshelferinnen um das Neugeborene, Wasser wird in einen Badesüber eingelassen, eine Wiege steht bereit. Was die Komposition und spezifischen Motive anbelangt, ist der Rekurs auf das Bildformular der *Geburt Mariens* unverkennbar. Durch das Fenster rechts kann ein mit Zinnen versehener Wehrturm ausgemacht werden, ein knapper Hinweis auf den Ort des Geschehens, das Castello von Arona (Rocca di Arona), durch eben dieses fällt der göttliche Lichtstrahl auf das zu großen Taten bestimmte Knäblein. Die eindeutige Stoßrichtung der himmlischen Erscheinung ist dabei eine über die schriftlich fixierte Begebenheit hinausführende Zuspitzung, welche deren Sinn umso eindringlicher anschaulich macht. Das von mehreren Zeugen, Soldaten, Wachpersonal u. a., beobachtete Phänomen fand seinen Platz eigentlich über dem Zimmer, wo sich die Geburt ereignete und erstreckte sich in Form eines hellen Sonnenstrahls »in lungo il tiro d'un'Archibugio, arrivando dalla Torretta fin'al Falcone, luoghi di sentinella in quella fortezza«¹⁰⁸.

Die Nutzung eingängiger, im Verlauf des Zyklus wiederholt aufgegriffener Formeln erscheint insbesondere bei den Darstellungen der Wunder Borromeos evident. In Wolken schwebend, mit einem Nimbus ausgezeichnet, gab Tempesta den Heiligen offenbar vor allem für jene Episoden wieder, welche seine direkte Intervention beinhalteten (vgl. etwa die Wiedergabe der Tondi Nrn. 24,



Abb. 30: Raffaello Guidi (nach A. Tempesta), Carlo Borromeo errettet den kleinen Giovan Battista Tirone aus dem Hochwasser führenden Fluss Tessin in Pavia (Detail aus Abb. 29).



Abb. 31: Raffaello Guidi (nach A. Tempesta), Geburt Carlo Borromeos (Detail aus Abb. 29).

29, 33 auf dem Blatt Guidis). Soweit wir dies anhand besagten Sticks (s. Abb. 29) beurteilen können, fand dieser wohlbekannte visuelle Gemeinplatz (der Erscheinung von Heiligen) nicht bei den Darstellungen von Wundern, die über die Anrufung seiner Person mittels eines Bildes in die Wege geleitet worden waren, oder jenen, welche sich an seinem Grabe ereignet hatten, Verwendung. Die Wiedergabe der irdischen Ruhestätte Borromeos stellt ein weiteres treffendes Beispiel für die Nutzung einprägsamer, im Verlauf des Zyklus wiederholt aufgegriffener Formeln dar: Die Stätte der Heilung zahlreicher Kranker gab Tempesta mit einer rechteckigen Balustrade umzäunt wieder, in der Höhe platzierte er einige der Hängelampen, welche zusammen mit anderen Kerzen, Fackeln etc. den Ort permanent beleuchteten.¹⁰⁹ Auf diese Elemente griff der Künstler offenbar durchgängig für die Darstellung der Wunder am Grab des Heiligen zurück, in manchen Fällen noch angereichert um ein in der Höhe hängendes Banner (vgl. die Wiedergabe der Tondi Nrn. 27, 28, 35 auf dem Blatt Guidis).¹¹⁰ Der Stich Guidis zeigt die um

Heilung bittende Person jeweils allein innerhalb der Umzäunung, außerhalb treffen wir einige in Anbetung versunkene Gläubige an, Repräsentanten der »moltitudine delle persone, che d'ogni hora vi [zum Grab] concorrono à far' oratione«¹¹¹ und gleichzeitig der Zeugenschaft der denkwürdigen Ereignisse. Mit der Reduktion auf wenige aussagekräftige, von den ausgeklügelten Kompositionen gekonnt in Szene gesetzten Elementen, der repetitiven Verwendung eingängiger, teils in anderen Kontexten vorgeprägter Formeln und der ggf. den kanonischen Bericht »korrigierenden« inhaltlichen Zuspitzung trug Tempesta dem Kontext seiner Schöpfungen auf vortreffliche Art und Weise Rechnung: Im Gegensatz zu den großformatigen Bildern im Mailänder Dom war die Existenzberechtigung der Tondi zuallererst an die einmalige Zeremonie der Heiligsprechung Carlo Borromeos in St. Peter geknüpft, während deren Ablauf zumindest der Zyklus wohl kaum eingehend studiert werden konnte, ohne dass dabei mitunter empfindliche Interferenzen mit der wehevollen Festlichkeit aufgetreten wären. Die Möglichkeit



Abb. 32: Duchino, Carlo Borromeo erteilt den Pestkranken die Sakramente, Tempera auf Leinwand, 1602, Mailand, Dom. Foto © Burzer 2011, S. 60 (Farbtafel 6).

eines schnellen Auffassens des Gezeigten stellte somit ein vorrangliches Gebot, die Reduktion auf das Wesentliche die naheliegende Konsequenz dar, zumal die Rundbilder ja vergleichsweise kleinformatig ausfielen. An eine den Mailänder Bildern vergleichbare Informationsfülle war von vornherein nicht zu denken, ohne dass die Lesbarkeit gerade auf Distanz empfindlich gelitten hätte.¹¹²

Das Prinzip der Beschränkung auf das absolut notwendige Minimum möge abschließend ein punktueller Vergleich zwischen zwei Episoden der beiden Zyklen nochmals verdeutlichen. Das figurenreiche Gemälde *Carlo Borromeo erteilt den Pestkranken die Sakramente*¹¹³ von der Hand Duchinos (Abb. 32) zeigt den in ein prächtiges Pluviale gewandeten, von einer Mitra bekrönten Borromeo mit Gefolge, wie er mit bloßen Händen an sein Werk geht, hinter ihm hat sich eine große Menschenmenge gebildet. Im Mittelgrund erblickt man eine Anhäufung ineinander verschlungener toter Leiber, weiter hinten etliche zeltartige Holzhütten, welche zur Versorgung der Pestkranken vor den Toren der Stadt errichtet wurden, und ebendort nochmals Borromeo, der – in einer Doppelung der Haupthandlung – abermals die Sakramente spendet. Ganz auf das Wesentliche fokussiert nahm sich die Darstellung Tempesta (Tondo Nr. 16) an, welche bei drastisch reduzierter Informationsfülle die Kernaussage prägnant zu übermitteln vermochte. Wir nähern uns dem betreffenden Tondo wiederum über den Stich Guidis (Abb. 33): Wie die raue,

hügelige, unbearbeitete Bodenfläche nahelegt, spielt sich das Geschehen fern des urbanisierten Raumes ab, im Hintergrund erblicken wir eine der für die von der Seuche Befallenen errichteten Hütten auf dem Lande. In Ausübung seiner Pastoralpflicht hat sich Borromeo von der Stadt entfernt, die unmittelbare Gefahr verdeutlichen schlagartig die ihm bedrohlich nahen Leichen, wohlbekannt von Darstellungen der Pest. Borromeo, mit dem Sakramentshäuschen in den Armen, nähert sich den Kranken als Amtsperson, unter Wahrung seiner erzbischöflichen Würde, dementsprechend gewandert und begleitet von einem korrespondierenden zereemoniellen Aufwand. Wir erblicken ihn mit Gefolge als Teil einer Prozession, gekennzeichnet als solche durch wenige, aber aussagekräftige Elemente wie Prozessionsbaldachin und Vortragekreuz. Im Hintergrund ist an der Reaktion der zwei von der Pest Befallenen in ihrer Hütte erkenntlich, wie viel an Trost diese von dem Besuch des Heiligen gewinnen. Die rechte Person hat sich in einem Gestus tiefer Ergriffenheit eine Hand vor die Brust gelegt, während sein Kompagnon ihm Mut zu machen scheint. Die Ikonografie der Vita Borromeos hatte in dem für die Instruktion der Massen gedachten und daher gleichfalls prinzipiell auf gute Lesbarkeit abzielenden Mailänder Taten-Zyklus¹¹⁴ eine auch für Tempesta nicht unbedeutende Vorprägung erfahren.¹¹⁵ Wenn sich auch mancherlei Berührungspunkte (motivischer wie formaler Natur) ausmachen lassen, verdeutlicht der Vergleich der beiden Folgen das entscheidende Charakteristikum der Tondi eindringlich: die Reduktion der mit Bedacht gewählten, aussagekräftigen Bildelemente auf das notwendige Minimum, gekonnt in Szene gesetzt über ausgeklügelte Kompositionen.

In dem Bemühen um größtmögliche Klarheit der zu vermittelnden Inhalte entsprachen die Medaillons Tempesta der nachtridentinischen Kunsttheorie aufs Vortrefflichste. Welche Aufgaben die als ganz im Dienst der Kirche stehend aufgefasste Malerei übernehmen sollte, hatte u. a. Paleotti in seinem berühmten *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, der 1582 in einer vorläufigen Fassung publiziert wurde, dargelegt: Der Künstler habe dafür Sorge zu tragen, »che la pittura abbia seco quella maggior chiarezza chi si può e, dove accade, sia distintamente compartita, talmente che chi la riguarda, subito con poca fatica

riconosca quello che si vuol rappresentare«¹¹⁶. Leicht verständlich, einprägsam müsse die Malerei sein, fähig, den Betrachter emotional zu involvieren, ihn im Glauben zu lehren und zu bestärken.¹¹⁷ Ihre Kraft wird von Paleotti darin veranschlagt, dass sie unmittelbar vor Augen führt, was sie mitzuteilen beabsichtigt, sie habe Überzeugungsarbeit zu leisten, ihr Ziel sei die *persuasio* des Betrachters. Die entscheidenden, wie von früheren Theoretikern der Rhetorik entlehnten Wirkintentionen werden mit *docere*, *delectare* und *movere* benannt, mit besonderem Gewicht auf letztgenanntem Konzept. Als »piene di bellissime figure, rappresentanti vivamente i fatti, che in essi s'esprimevano«¹¹⁸ beschreibt Grattarola die Tondi Tempestas, welche damit geeignet waren, den Betrachter zu erfreuen (*delectare*) und mittels der lebensnahen Schilderung des Gezeigten zu ergreifen, emotional zu berühren (*movere*). Was das *docere* angeht, leistete der Zyklus weit mehr als die Vermittlung bloßen Faktenwissens über die Vita (und Wunder) des Heiligen, er erweckte darüber hinausgehend – so die Quellen – den brennenden Wunsch nach der *imitatio* der großen Tugenden des illustren Vorbilds: Die Bilderfolge Tempestas »rubbava gl'occhi d'ogn'uno, e moveva i cuori di tutti a desiderio di virtù grandi, per l'esempio illustrissimo, che ne vedevano vicino in un Santo tanto famoso al mondo, e così glorioso nella Chiesa di Dio«¹¹⁹.

5.1.3.3 Die Rezipienten

Wie bei seinem Mailänder Vorläufer bildeten auch beim Zyklus Tempestas die Hauptkonstituenten der Heiligkeit Carlo Borromeos neben den obligaten Wundern seine konkreten Taten als Bischof, nicht zuletzt im Dienst der tridentinischen Reform. Aus den Quellen geht nicht hervor, was die Installation der Tondi des *teatro* motiviert hat, von prinzipiell deskriptiver Natur geben sie das Resultat komplexer, von divergierenden Interessen geprägter Entscheidungsprozesse wieder, ohne auf diese selbst einzugehen. Sollte sich die Existenz der Bilderfolge dem Drängen der Mailänder Promotoren verdanken haben, welche auch an dieser Stelle den Erzbischof ihrer Stadt ins Recht gesetzt wissen wollten, so verstand es die römische Seite durchaus, eigene Ansprüche auf den Heiligen geltend zu machen.



Abb. 33: Raffello Guidi (nach A. Tempesta), Carlo Borromeo erteilt den Pestkranken die Sakramente (Detail aus Abb. 29).

Wem galt nun das Bild des von Rom ausgesandten Reformers?

Wie bereits dargelegt, waren die Bildseiten der Tondi nahezu allesamt auf die Betrachter innerhalb des *teatro* ausgerichtet, lediglich jene vier, welche die Eingangsfassade schmückten, wiesen eine doppelseitige Bemalung auf. Wenn Grattarola den Zweck der Medaillons über die Zierde der ephemeren Konstruktion hinausgehend als »per mostrare in publico ancora in pittura i fatti heroici, & i miracoli grandi del glorioso Cardinale di Santa Chiesa, che si canonizava, per essemplio, e consolatione de i popoli«¹²⁰ veranschlagt, dann kann die Art und Weise der Hängung in Hinblick auf den Festakt selbst wohl nur als kontraproduktiv bezeichnet werden. Die breiten Massen, welche der Kanonisation beiwohnten, befanden sich schließlich außerhalb des *teatro*, wo lediglich vier der zahlreichen von Carlo Borromeo bewirkten Wunder (die Befreiung der Anastasia de' Magi, Frau des Mailänder Edelmannes Agostino Sormani, von

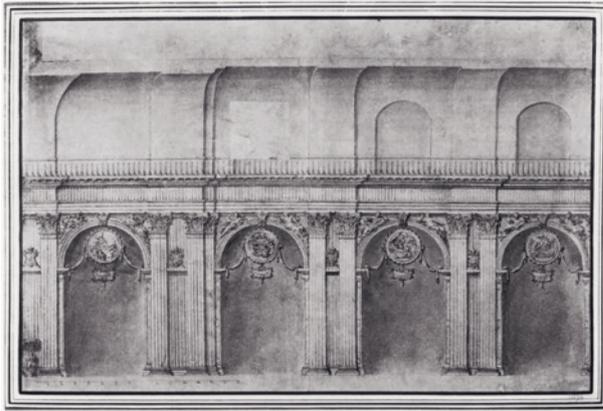


Abb. 34: Giovanni Paolo Schor, Dekoration des Hauptschiffs von St. Peter für die Kanonisation des Tommaso di Villanova, Zeichnung, 1658, Windsor, Windsor Castle. Foto © Anselmi 2005, S. 258 (Abb. 298).

dämonischer Besessenheit, die Heilungen der adeligen Polin Anna Mirova Braniezka, der Kapuzinerin Angelica Landriani und des Knaben Melchiorre Bariola) angemessen beäugt werden konnten. Dem »popolo secolare« waren damit die Bilder wesentlicher Konstituenten der Heiligkeit Carlo Borromeos zumindest schwer zugänglich, seine herausragenden Taten. Diese hätten zweifelsohne eine argumentative Untermauerung der besonderen Vermittlerfähigkeiten seiner Person abgegeben.¹²¹ Als Modellanleitung gottgefälligen Lebens taugten sie aufgrund ihrer weitgehenden Bindung an das Bischofsamt allerdings nur bedingt, was auch Mucanzio ein Stück weit einzuräumen scheint, wenn er in Bezug auf die Tondi schreibt, diese seien »non sine stimulo, et pia emulatione praeclaras huius sancti viri virtutes, et heroicis actiones, si non exacto consequendi, saltem aliquo modo imitandi«¹²² betrachtet worden.

In diesem Umstand kann allerdings kaum der entscheidende Grund für die Art und Weise der Hängung der Tondi erblickt werden.¹²³ Mit Ausnahme von wenigen handverlesenen Ehrengästen war das Innere des *teatro* den verschiedenen Rängen der Kirchenhierarchie vorbehalten.¹²⁴ Im Bemühen, dem innerkirchlichen Disput um Carlo Borromeo mit seinen weitreichenden Implikationen eine definitive Richtung zu geben, bildeten die entscheidenden Adressaten des Zyklus *Tempestas* die Angehörigen des Klerus. In besonderem Maße durfte sich die Partei der Reformer angesprochen fühlen, welche vor dem Hintergrund der spätestens im Pontifi-

kat Pauls V. ganz unverhüllt zu Tage tretenden Wiedergewinnung eines höfisch-mondänen und nepotistischen Herrschaftsstils von Papsttum und Kurie die Bemühungen um eine Erneuerung der katholischen Kirche schon länger für beendet betrachtete.¹²⁵ Mit der Kanonisation Carlo Borromeos sah sich besagte Fraktion vollends in die Defensive gedrängt.

Mit dem als solchen ausgegebenen Reformbischof wurde gleichsam die unter römische Patronanz gestellte Reform kanonisiert, als deren machtvolle Affirmation der pompöse Festakt in der Peterskirche gewertet werden musste, und aller Brüche zum Trotz ihre Kontinuität behauptet (wie auch jene des Amtes des Kardinalnepoten und damit des Papsttums).¹²⁶ Der glanzvolle Festakt mag in dieser Hinsicht den Charakter eines Lippenbekenntnisses besessen haben, an seiner Wirksamkeit als Instrument päpstlicher Symbolpolitik kann indes kaum gezweifelt werden. Den Erzbischof Carlo Borromeo beim Zyklus *Tempestas* prominent in Szene zu setzen, bedeutete kein großes Wagnis, adressierte er doch ein Publikum, welches mit Leben und Wirken des Heiligen allgemein wohl gut vertraut war (für die Partei der Reformer kann dies vorausgesetzt werden). Römischen Besitzansprüchen auf Carlo Borromeo und – damit unmittelbar zusammenhängend – die Reformbewegung konnte hier nicht zuletzt mit dem Verweis auf biografische Fakten Ausdruck verliehen werden. Mit der Symbiose von Kardinalat und Heiligkeit propagierte das offizielle, von den Kanonisationsfahnen geprägte Bild Carlo Borromeos ein positives Bild der Kurie und vereinnahmte den Heiligen in ganz unmittelbar anschaulicher Weise für die römische Seite.

War dem Modell des für die Kanonisation Borromeos installierten *teatro* keine große Zukunft beschieden, so gilt selbiges auch für die Art und Weise der Präsentation des an der Konstruktion applizierten gemalten *cursum honorum*. Mit der Heiligsprechung des Tommaso di Villanova (1658) wurde das für die Folgezeit normative Modell etabliert. Wiederum bildeten Medaillons mit Darstellungen von *mirabilia* einen integralen Bestand des Festdekors, diese – 14 an der Zahl, von der Hand Schors – waren allerdings auf einen Durchmesser von 30 *palmi* (etwa 6,7 Meter) angewachsen und hingen von den großen Arkaden der permanenten Architektur – Mittelschiff, Transept und Apsis – von St. Peter, wo sie,

begleitet von entsprechenden Inschriften, von einem möglichst breiten Publikum wahrgenommen werden konnten (Abb. 34). Die hier verwendete Lösung – bestechend in ihrer Einfachheit – wurde maßgebend für die nachfolgenden Kanonisationen bis zumindest zum Ende des 18. Jahrhunderts.¹²⁷

5.2 VERMITTELTE INHALTE UND WIRK- INTENTIONEN

Auch bei der Kanonisation Carlo Borromeos sah sich das Publikum mit einem Ort konfrontiert, welcher eine dramatische Verwandlung durchlaufen hatte, gekennzeichnet von einem »magnificentissimo Apparato [...] che rendeva tanta maestà, grandezza, e splendore in ogni parte, che a qualsivoglia eccellente Scrittore sarebbe impossibile il poterlo rappresentar in carta nel modo stupendo, che in opera si vedeva«¹²⁸. Der überbordende Prunk stellte – wir kamen im Kontext der Heiligsprechung Francesca Romanas bereits darauf zu sprechen – eine festliche Notwendigkeit dar, welche die Exzeptionalität des Anlasses verdeutlichte, gleichfalls ein unumgängliches, vom Dekor gefordertes Attribut des göttlichen Kultes,¹²⁹ das Gott, dem Heiligen, dem Papst, dem geweihten Ort der Peterskirche und dem bedeutungsschweren Akt selbst zu Ehren gereichte.¹³⁰ Von Seiten der unter gehörigem Erwartungsdruck stehenden Promotoren war an die Realisierung des Festapparates ein ungeheures Prestige geknüpft.¹³¹ Für deren Bemühungen, welche ein die vorangegangenen Kanonisationen in den Schatten stellendes Resultat zeitigten, hätten sich die Vertreter der Mailänder Domfabbrica und ihre Agenten in Rom – so Grattarola – ewigen Ruhm verdient.¹³² Die Opulenz der Ausstattung sollte dabei insbesondere auch mit dem hohen kirchlichen Rang, welchen Borromeo zu Lebzeiten innehatte, korrelieren. Die ungeheure, alles bislang Dagewesene überbietende Pracht entsprach der »grandezza, e meriti infiniti del gran personaggio, che si honorava; così per i titoli suoi di Principe, Arcivescovo, Cardinale, e nipote di Papa, come per santità segnalata, virtù singolari, & opere heroiche, risultate a beneficio, & utilità di tutta la Republica christiana«¹³³.

Mit Hinblick auf die aufwendig inszenierte Feierlichkeit ist es angebracht, von einer regelrechten Kos-

tenexplosion zu sprechen: Verwendete man für die Heiligsprechung Francesca Romanas noch vergleichsweise bescheidende 19.000 *scudi*, so wenig später für jene Borromeos über 31.000 *scudi* allein in Rom,¹³⁴ nicht einberechnet – wohlbemerkt! – die in Mailand gefertigten Paramente, »le quali furono giudicate di prezzo inestimabile«¹³⁵, (liturgischen) Gewänder etc. In einem kurz nach der Kanonisation Borromeos verfassten Brief veranschlagt Paolo Sarpi eine Gesamtsumme von etwa 60.000 *scudi*, welche die Festlichkeit verschlungen habe.¹³⁶ Angesichts der wenig mehr als zwei Jahre, welche die von Paul V. begangenen Heiligsprechungen trennen, ist diese immense Steigerung bemerkenswert.

Zweifelsohne zeitigte der gewaltige Aufwand ein außergewöhnliches Ergebnis, »tal splendore, e vaghezza, che mai più fu vista cosa tale«¹³⁷. Nach Grattarola habe sich die Peterskirche »divinamente ornata«¹³⁸ präsentiert, in Bezug auf den Hochaltar spricht der Verfasser der *Successi meravigliosi* enthusiastisch von »lo splendore, la magnificenza, & la maestà; quasi celeste, di questo apparato«¹³⁹. Die in Mailand gefertigten Pretiosen nennt er »cose, che piuttosto si potevano chiamar divine che humane opere«¹⁴⁰. Nun handelt es sich bei Grattarola keineswegs um einen unbefangenen Chronisten, als einer der Mailänder Agenten der Heiligsprechung in Rom hatte er allen Grund, in Bezug auf das für die Kanonisation Borromeos Erreichte unverhohlene Lobpreisungen abzugeben. Die wiedergegebenen Äußerungen nehmen sich jedoch insofern interessant aus, als dass sie eine Lesart des überbordenden Schmucks als eine Art Abglanz des Himmels auf Erden mit ins Spiel bringen. Hiermit begeben wir uns allerdings auf wenig gesichertes Terrain. Neben den bereits genannten Gründen für die ungeheure Prachtentfaltung kann als weitere, auch in den Quellen genannte Finalität abermals die Förderung von Devotion, religiöser Hingabe der Gläubigen veranschlagt werden, der überbordende Dekor, »faceva una vista quasi miracolosa, e riempiva i cuori de'riguardanti d'incredibile gioia, & ammirazione«¹⁴¹. Er erweckte den Wunsch nach der *imitatio* des durch den Heiligen gegebenen illustren Vorbilds, befeuert durch die unmittelbar anschaulich gegebene Einsicht, welche hohe Ehren, welchen großen Lohn Gott seinem treuen Diener mit einer derart glanzvoll inszenierten Kanonisation¹⁴² zukommen lässt: »Pensa hora Chri-

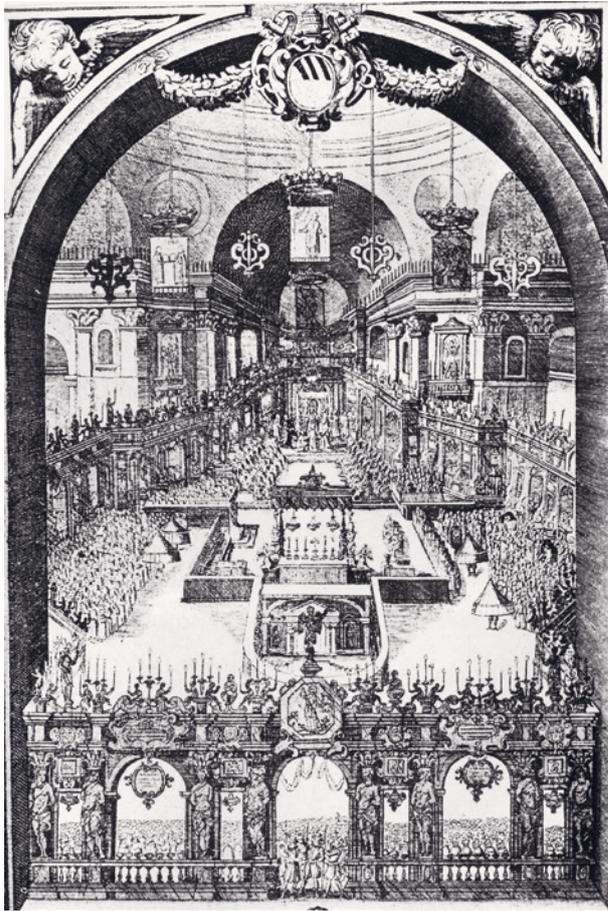


Abb. 35: Matthäus Greuter, Kanonisation der fünf Heiligen, Stich, 1622, Detail: Das Innere von St. Peter mit dem *teatro*, Privatsammlung. Foto © privat.

stiano Lettore, che gran maestà mostrar doveva un sì pretioso, vago, e stupendo apparato? Cagionava tal'effetto ne'riguardanti, che ogn'uno ne restava ammirato, & attonito, e ne riceveva eccitamento di devotione, & essemplio di ben vivere, veggende quanto Iddio honora, e rimunera chi da dovero lo serve.¹⁴³ Zuletzt sei auch hier auf die besondere *maestà* des Papstes hingewiesen, welche in dem Festapparat einen unmittelbaren Ausdruck fand. *Splendore, magnificenza, maestà* sind die in den Quellen häufig zur Beschreibung des Festapparates verwandten Begriffe, der nicht zuletzt Autorität und Dignität des in die Nähe des allmächtigen Gottes gerückten Papstes widerspiegeln sollte.

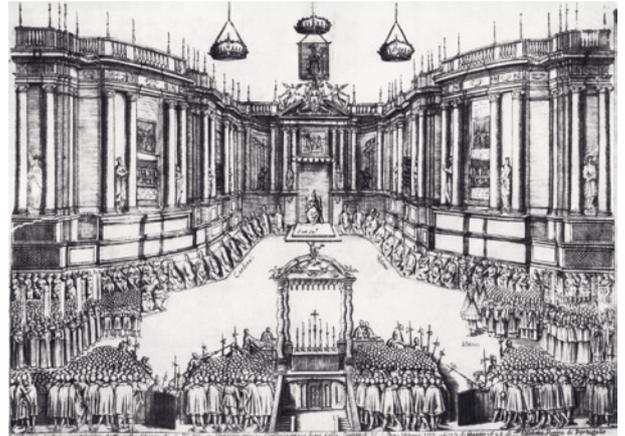


Abb. 36: Anonym, *Teatro* für die Kanonisation der Elisabeth von Portugal, eingefügt: das erste Projekt Berninis für das Hochaltarziborium von St. Peter, Stich, 1625, Privatsammlung. Foto © privat.

Das 1610 erprobte Modell wurde bei der nachfolgenden Kanonisation der fünf Heiligen Isidor, Ignatius, Franz Xaver, Filippo Neri und Teresa von Ávila (1622) von Paolo Guidotti Borghese wieder aufgegriffen (Abb. 35), danach allerdings verworfen. Ein wesentlicher Grund liegt auf der Hand: Die Struktur vermochte die Inklusion eines möglichst zahlreichen Publikums für die bedeutungsschwere Zeremonie nicht zu gewährleisten. Dies zu bewerkstelligen, war der Erfindungskraft eines Bernini vorbehalten, welcher im Pontifikat Urbans VIII. auch auf dem Gebiet der ephemeren Festapparate für Kanonisationen in St. Peter bahnbrechende, zukunftsweisende Lösungen entwickelte.¹⁴⁴ Das für die Kanonisation Elisabeths von Portugal (1625) geschaffene *teatro* öffnete sich zum Kirchenraum hin, die Struktur umschloss lediglich die westlichen Kuppelpfeiler und bildete ebendort die unumgängliche ephemere Apsis (mit geradem Abschluss) aus. Ein anonymer Stich (Abb. 36) zeigt die Konstruktion in ihrer Gesamtheit und verdeutlicht die durch den Wegfall der vormaligen Barrieren bewerkstelligte visuelle Zugänglichkeit der Zeremonie für eine größtmögliche Zuschauerschaft. Diesem Zweck diente auch die neuartige Anordnung der Bänke für die Kardinäle, Bischöfe etc., die nicht mehr *ad modum quadraturam* arrangiert, sondern fächerartig zu beiden Seiten des Papstthrones angeordnet wurden.

6. DIE KANONISATIONEN UND DAS HOCHALTARZIBORIUM (DER »BALDACCHINO«) BERNINIS

Die prachtvollen ephemeren Festapparate, welche für die einmaligen Anlässe der Kanonisationen Francesca Romanas und Carlo Borromeos errichtet wurden, sind unwiederbringlich verloren und für uns heute nur über diverse Bild- und Textdokumente greifbar, die zur Rekonstruktion herangezogen werden können. An dieser Stelle soll der Frage nachgegangen werden, ob und inwiefern die spezifischen Anforderungen des Papstzeremoniells (für Heiligsprechungen) und die gestalterischen Lösungen, welche zu deren Bewältigung entwickelt wurden, einen Niederschlag in der permanenten Ausstattung der Peterskirche gefunden haben.¹ Unweigerlich führt uns diese Problemstellung zu dem unter Urban VIII. von Bernini errichteten Hochaltarziborium (zum »baldacchino«) von St. Peter (Abb. 37). Dieses beeindruckende Schlüsselwerk barocken Kunstschaffens, welches sich rückblickend als zwingende, kaum anders vorzustellende Lösung einer vielschichtigen Aufgabenstellung darstellt (die dauerhafte Überhöhung des spirituellen und zeremoniellen Zentrums der Kirche, die weitreichenden funktionalen, ideologischen und ästhetischen Anforderungen genügen musste), war bekanntermaßen das Ergebnis eines evolutionären Prozesses,² der durch eine Vielzahl von Akteuren und durchaus divergierende Interessen geprägt war. Dieser soll hier nicht im Detail nachgezeichnet werden, vielmehr gilt das Augenmerk einem entscheidenden Wesensmerkmal des ehernen Kolosses in der Vierung von St. Peter: seinem hybriden Charakter, der Fusion von Ziborium und Baldachin zu einer beide Typen von Bekrönung integrierenden Mischform, welche schon Agostino Ciampelli – in pejorativer Absicht – als »chimera« bezeichnete.³

Die Gründe für diese von einzelnen Zeitgenossen Berninis als problematisch empfundene Liaison sind bis dato nicht hinreichend geklärt. Die wiederholt von Seiten der Forschung getroffene Behauptung, die Verschmelzung von Baldachin und Ziborium beim Bronzeweck Berninis hätte anschaulich die unter Paul V. aufgehobene Einheit von Apostelgrab und Papstaltar wiederhergestellt, erweist sich als nicht haltbar. Besagte Einheit war nie aufgelöst worden, der von Engeln gestützte Baldachin wurde unter dem Borghese-Papst über dem Hochaltar (dem *altare maius*) in der Vierung der Peterskirche für die Kanonisation Francesca Romanas errichtet, konform gehend mit den kodifizierten Regeln des päpstlichen Zeremoniells und einer seit geraumer Zeit etablierten Tradition der Ausstattungen für Heiligsprechungen.⁴

Im Spannungsfeld verschiedener Überlieferungen verortet, lässt sich eine stimmige Deutung des Mischwesens der Hochaltar-Architektur (des »baldacchino«) von St. Peter gewinnen: Seit jeher zeichnete ein Ziborium den Ort des Apostelgrabes in der Märtyrerkirche aus, vom konstantinischen Prototyp (Abb. 38), welcher heute vor allem auf der Grundlage des berühmten Reliquienkästchens von Samagher rekonstruierbar ist, über den unter Paul II. und Sixtus IV. mit einer neuen Bekrönung versehenen mittelalterlichen Altarüberbau, der im *tegurium* Bramantes die Zeiten bis ins Pontifikat Clemens' VIII. überdauerte (Abb. 39),⁵ bis hin zu diversen Provisorien.⁶ Die Normen des Papstzeremoniells (Kurienzeremoniale von Agostino Patrizi Piccolomini und Johannes Burckard) forderten anlässlich von Kanonisationen einen Baldachin über dem Altar, an dem der



Abb. 37: Vatikan, St. Peter, Hochaltarziborium (»baldacchino«). Foto © Fabbrica di San Pietro in Vaticano.



Abb. 38: Rekonstruktion des konstantinischen Presbyteriums von Alt-St. Peter. Foto © Lavin 1968, Abb. 10.

Papst die Messe zelebrierte, ein solcher kam bei allen vier Heiligsprechungen, welche im Neubau von St. Peter vor dem Beginn der Arbeiten am Bronzewerk Berninis stattfanden, zum Einsatz.⁷ Lässt sich das Hochaltarziborium (der »baldacchino«) von St. Peter nicht trefflich als Versuch der Vermittlung zwischen verschiedenen Überlieferungen begreifen, als die wohlberechnete Schnittmenge diverser Traditionen, jener des Ortes und jener der Heiligsprechungen/bzw. des Ortes anlässlich von Heiligsprechungen zumindest? Mit der Errichtung des permanenten, bronzenen Kolosses in der Vierung von St. Peter stellte die Installation des vom Kurienzeremoniale geforderten ephemeren Baldachins (des »baldachinum novum cum armis pontificis, procuratorum «petentium canonizationem et imagine sancti») über dem Hochaltar für die Zukunft keine ernsthafte Option mehr dar (zumindest nicht in dem Sinne, dass man den Metallriesen hierfür eigens entfernt hätte).⁸ Als Kompromisslösung konnte aber zumindest ein Baldachinhimmel dauer-

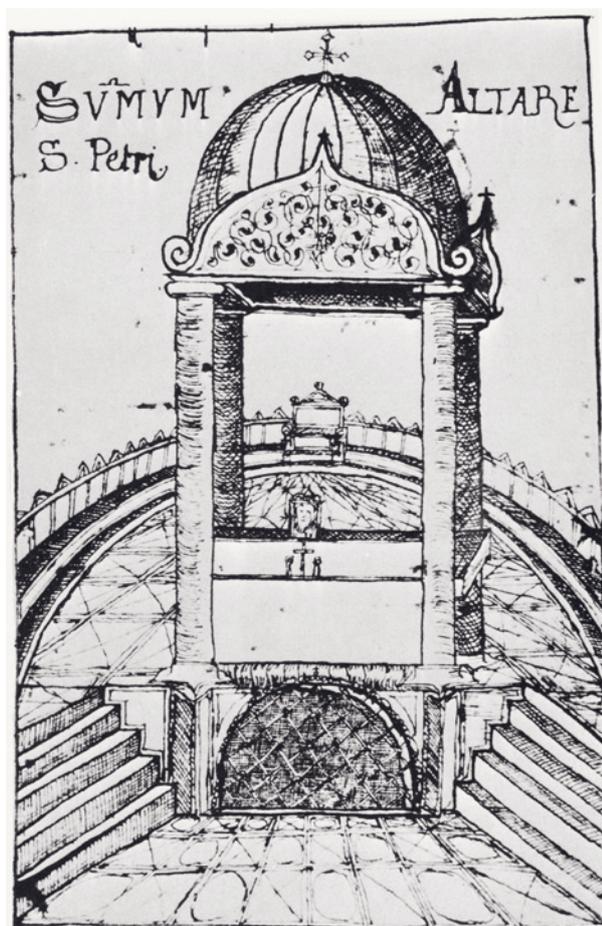


Abb. 39: Sebastian Werro, Ansicht der Apsis von Alt-St. Peter mit dem Ziborium über dem Hochaltar, Zeichnung, 1581, Freiburg (Schweiz), Kantons- und Universitätsbibliothek. Foto © Lavin 1968, Abb. 18.

haft in das Hochaltarziborium integriert werden. Das Resultat dieses Ausgleichs ergab ein Mischwesen, das weder eindeutig als Ziborium noch als Baldachin anzusprechen ist, eine »chimera« eben.⁹ Die Vermittlung zwischen den diversen Überlieferungen konnte kein Ergebnis zeitigen, welches diesen simultan in vollem Umfang gerecht wurde und resultierte notwendigerweise im Regelverstoß. Der aus diesem hervorgehende Gewinn war allerdings immens, er zeitigte ein Ergebnis, dessen thematische Offenheit mit ihrer Vielzahl an möglichen Allusionen das Hochaltarziborium (den »baldacchino«) als besonders adäquate Auszeichnung des spirituellen und zeremoniellen Zentrums von St. Peter erscheinen lässt, als den Fokus eines Ortes symbolischer Kommunikation von besonderer Dichte und Komplexität, geprägt

von diversen Traditionen, die gleichermaßen ihr Recht einforderten.

Für die letztendlich realisierte Hochaltararchitektur (s. Abb. 37), welche – wie angesprochen – als das Ergebnis eines langwierigen evolutionären Prozesses zu verstehen ist, spielten die Geschehnisse in der Vierung von Neu-St. Peter, die mit den Heiligsprechungen unmittelbar zusammenhingen, zweifelsohne eine entscheidende Rolle. Dort, wo sich später der bronzene Koloss Berninis erheben sollte, existierte zuvor schon einmal eine Kombination aus Ziborium und Baldachinhimmel, jene Überhöhung des Hochaltars, wie sie sich anlässlich der ersten im Neubau von St. Peter vollzogenen Kanonisation, jener des Raimondo di Peñafort (29. April 1601), präsentiert hatte: »[...] un'altro simile baldachino [ähnlich jenem über dem Papstthron], ma più grande era posto sopra l'altar maggiore avanti la faccia del solio del Papa attaccato al Ciborio nella parte superiore dinanzi tra le due prime colonne, che le [sic!] sostentano.«¹⁰ Im Kontext besagter Heiligsprechung war ein entscheidendes Merkmal der späteren Schöpfung Berninis im Keim vorgeprägt worden. Allerdings wurde an das vorhandene provisorische Ziborium ein Baldachinhimmel lediglich angehängt, welchem somit der Charakter eines bloßen Appendix zukam. Wenn diese zunächst nahe liegend erscheinende Lösung nicht weiter Verwendung fand, lässt dies darauf schließen, dass sie als ein wenig überzeugender Kompromiss gewertet wurde. Für die darauffolgende Kanonisation der Francesca Romana trug man bezeichnenderweise das vorhandene Ziborium ab und installierte einen »regelrechten« Baldachin über dem Hochaltar. Ein wesentlicher Zug der ingeniosen Kreation Berninis bestand darin, dass sie im Versuch der Vermittlung zwischen verschiedenen Traditionen das Spannungsverhältnis Ziborium – Baldachin über die wohlkalkulierte Schnittmenge beider Typen von Bekrönungen zu entschärfen trachtete.¹¹ Vollgültig gelang dies erst mit der finalen Redaktion des Bronzewerks.¹²

Es ist wohlbekannt, dass Bernini in vielerlei Hinsicht von der Überlieferung der nahen wie fernen Vergangenheit zehrte. Wesentliche Elemente des Hochaltarziboriums (des »baldacchino«) lassen sich vom ursprünglich anlässlich der Kanonisation Francesca Romanas über dem Altar in der Vierung installierten Baldachin (s. Abb. 16, 26–28) herleiten, hier waren der (Baldachin-)Himmel

mit seinen großen Lambrequin-Zungen und die einen himmlischen Stütz-/bzw. Tragedienst verrichtenden Engel vorgeformt, welche Bernini in luftige Höhen hob. Die Nachbildung der berühmten Schraubensäulen Alt-St. Peters in Bronze, die im kolossalen, den umgebenden Raum berücksichtigenden Maßstab getätigt wurde, leitet sich hingegen von der Tradition des Ortes her und zeigt anschaulich dessen Kontinuität an (s. Abb. 38).

Die Idee, Elemente von Ziborium und Baldachin zu einer umfassenden Struktur zu kombinieren, wird bekanntermaßen in einem kontrovers diskutierten Passus aus Martinellis *Roma ornata*, der auf autografen Randbemerkungen Borrominis basiert, Carlo Maderno zugeschrieben:

Fu pensiero di Paolo V coprire con baldacchino l'altar maggiore di S. Pietro con ricchezza proportionata all'apertura fatta alla confessione e sepolcro del detto. Onde Carlo Maderno gli presentò un disegno con colonne a vite; ma il baldacchino non toccava le colonne ne il loro cornicione: sopragionse la morte di Paolo, e restò l'opera sul disegno sin al pontificato di Urbano VIII, il quale disse al detto Carlo si contentasse, che il Bernino facesse detta opera.¹³

Der vom damals leitenden Architekten von St. Peter projektierte Überbau des Hochaltars steht in engem Zusammenhang mit der Errichtung der Confessio, auf welche er abgestimmt werden sollte (»con ricchezza proportionata all'apertura fatta alla confessione e sepolcro del detto«). Wesentlich erscheint der Plan, nach dem längeren Interludium des ursprünglich für die Kanonisation der Francesca Romana geschaffenen Baldachins die Tradition des Ortes wieder in ihr Recht zu setzen, ein Ziborium über dem Grab des Apostelfürsten zu errichten, wobei ein Rückgriff auf den konstantinischen Prototyp mit seinen charakteristischen Schraubensäulen greifbar wird. Auf einen Baldachinhimmel, welcher sich keineswegs von besagtem Urbild herleitete, konnte dabei freilich nicht verzichtet werden.¹⁴ Ab 1603 leitender Architekt von St. Peter¹⁵ wusste Maderno sehr genau um die diversen Überlieferungen (des Ortes, der Heiligsprechungen zumindest), die es in einer Synthesleistung simultan in ihr Recht zu setzen galt. Der Umstand, dass bei seinem Entwurf der (Baldachin-)Himmel

die Schraubensäulen bzw. deren Gebälk nicht berührte, wirft natürlich Fragen nach der Art der Zusammensetzung der geplanten Struktur auf. Anzunehmen ist, dass der (Baldachin-)Himmel an einem Seil etwa im Schwebezustand gehalten werden sollte, was eine Lösung dargestellt hätte, die anlässlich der ersten Kanonisation in Neu-St. Peter schon erprobt worden war.

Daneben kann ein weiterer wichtiger Referenzpunkt veranschlagt werden: das Sakramentstabernakel der alten Petersbasilika, errichtet im 16. Jahrhundert im Pontifikat Pauls III. von Antonio da Sangallo d. J.¹⁶ Wie dessen Darstellungen bei Grimaldi (Abb. 40, 41) zeigen (insbesondere auch jene, welche den räumlichen Kontext wiedergibt),¹⁷ waren in das Gehäuse für das Allerheiligste zwei der berühmten, mit Weinlaub verzierten Spiralsäulen Alt-St. Peters inkorporiert, über diesem hing ein an einem Balken befestigter (Baldachin-)Himmel mit Lambrequin-Zungen, der das steinerne Monument nicht berührte, ein solcher war auch über dem Altar schwebend (am Dach befestigt) in seinem Inneren zu finden. Die anvisierte Inklusion des (Baldachin-)Himmels machte allein aufgrund der dergestalt bewerkstelligten weitreichenden inhaltlichen Aufladung des geplanten Monuments Sinn, war eine Verknüpfung der traditionsreichen Würde- und Herrschaftsformel mit der Figur des Bischofs/bzw. Papstes und der Eucharistie (insbesondere in der Kombination mit den Schraubensäulen) schon seit geraumer Zeit etabliert. Verstanden als Versuch der Vermittlung zwischen divergierenden Traditionen erscheint ihre Einbeziehung geradezu als Notwendigkeit.

Das wichtige Grundcharakteristikum der Kombination von Ziborium und Baldachin zeichnete auch das erste Projekt Berninis für die Hochaltararchitektur von Neu-St. Peter aus. Es kann kaum bezweifelt werden, dass nicht zuletzt auch der unglücklicherweise nur schriftlich dokumentierte Entwurf Madernos¹⁸ den jungen Protegé Urbans VIII. ein Stück weit geleitet hat. Der folgenschwere Einfall, die antiken Spiralsäulen St. Peters in Bronze im kolossalen Maßstab zu imitieren und mit halbkreisförmigen Spangen zu überfangen, ist ebenso wie die Engelsfiguren auf den Gebälkstücken der Säulen und die Figur des auferstehenden Christus nicht aus dem bei Martinelli beschriebenen Vorhaben des älteren Meisters ableitbar. Das erste Konzept für den Überbau

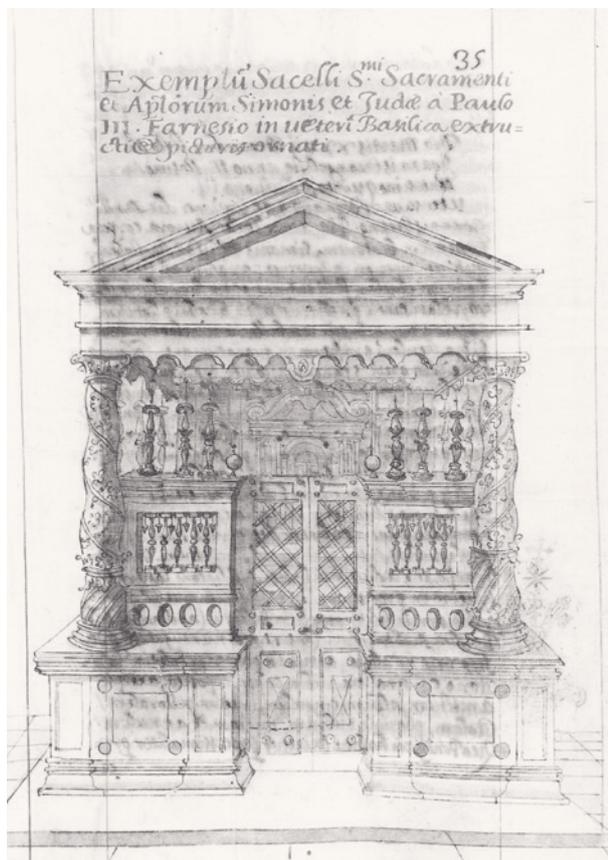


Abb. 40: Sakramentsaltar von Alt-St. Peter, in: Giacomo Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. Barb.lat. 2733, fol. 35r. Foto © [2023] Biblioteca Apostolica Vaticana.

des Hochaltars der Peterskirche von Bernini ist durch eine päpstliche Medaille aus dem Jahre 1626 (Abb. 42) und den darauf basierenden Nachstich bei Bonanni (Abb. 43) überliefert.¹⁹ Der Entwurf ist zunächst als historisch fundierte Rekonstruktion des konstantinischen Prototyps zu verstehen, die aller Wahrscheinlichkeit nach auf der Kenntnis einer frühchristlichen Medaille beruhte, ähnlich jener, welche bereits 1636 in die Sammlung Francesco Barberinis einging.²⁰ In seinem basalen Aufbau, den vier Schraubensäulen, die von den charakteristischen Spangen überfangen werden, wären eindrucksvoll das ursprüngliche Ziborium der Peterskirche (s. Abb. 38) evoziert und die Tradition des Ortes anschaulich gemacht worden. Damit ist die Bedeutung des ersten Projektes von Bernini keinesfalls erschöpft, verlangen doch auch jene Elemente, welche die Rekonstruktion des konstantinischen Grabüberbaus bereichern,

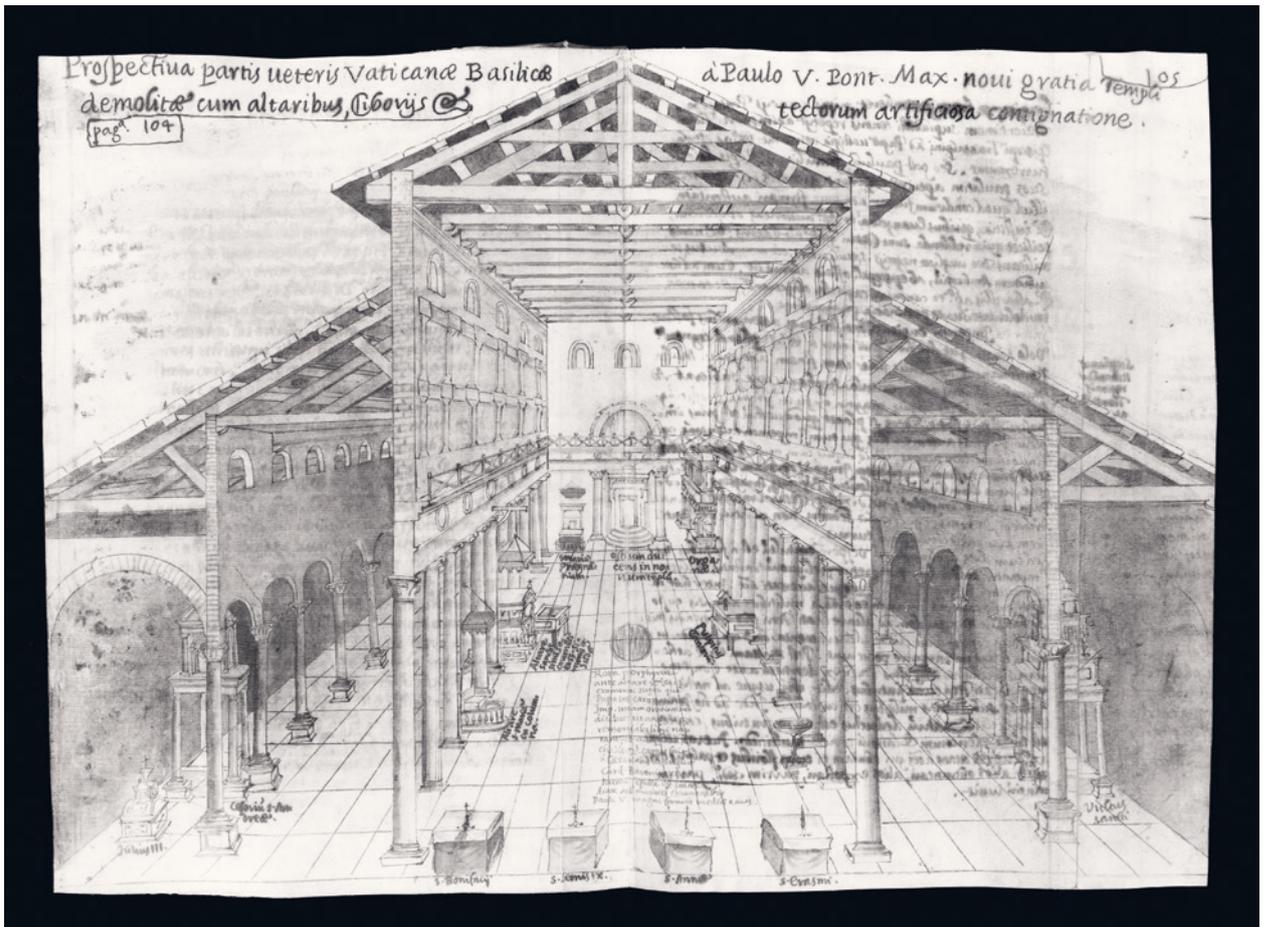


Abb. 42: Päpstliche Medaille mit dem ersten Projekt für das Hochaltarziborium von Neu-St. Peter, 1626, Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. Md.Pont.UrbanusVIII.62. Foto © [2023] Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 41: Inneres von Alt-St. Peter mit Blick auf den murus divisorius, in: Giacomo Grimaldi, Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. Barb.lat. 2733, fol. 104v–105r. Foto © [2023] Biblioteca Apostolica Vaticana.

jene Addenda, die keinesfalls auf einen kreativen Irrtum bei seiner Nachbildung zurückzuführen sind, sondern einer weiteren inhaltlichen Aufladung des Monuments dienen, spricht Baldachinhimmel, Engel und Figur des auferstehenden Christus (von den Elementen der Barberiniheraldik und -emblematis sowie der Impresen Urbans VIII. ganz zu schweigen) nach einer Erklärung. Das Hochaltarziborium (der »baldacchino«) von St. Peter wurde von Anfang an nicht als isoliertes Monument entworfen, sondern als fokaler Punkt der Petersbasilika, der auch im Zusammenhang mit den hochverehrten Reliquien in den vier Vierungspfeilern und den Papstgräbern Pauls III. und Urbans VIII. in der Westtribuna verstanden werden muss, deren Inszenierung an besag-

ten Orten sich *pari passus* mit der Errichtung des Bronzeworks im Kuppelraum vollzog.²¹

Natürlich sollte der von Bernini anfangs projektierte Überbau des Hochaltars als triumphale Auszeichnung des Apostelgrabes dienen, nicht minder wichtig ist aber der Bezug auf das Messopfer, seine ihm zugeordnete Funktion als Ehrenzeichen des im Altarsakrament realiter präsenten Christus, insbesondere auch im räumlichen Zusammenhang mit den Passionsreliquien (der Hochaltar als Mittelpunkt von vier Satellitenaltären und den kolossalen Statuen der Vierungspfeiler).

Neben dem konstantinischen Ziborium waren vor allem der 1606 über dem Clementinischen Altar errichtete Baldachin und das Sakramentstabernakel der alten Petersbasilika wesentliche Referenzpunkte für Berninis ersten Entwurf. Dessen entscheidende Motive lassen sich nahezu allesamt aus den genannten Werken ableiten, ausgenommen die Figur des auferstehenden Christus und natürlich die Elemente der Barberiniheraldik und -emblematis sowie der Impresen Urbans VIII. Die Engel waren beim unter Paul V. realisierten Baldachin (s. Abb. 16, 26–28) vorgebildet (Bernini versetzte sie stimmigerweise auf die Gebälkstücke der massiven Säulen, zu deren Seiten sie sinnentleert erschienen wären),²² ebenso wie der Baldachinhimmel mit seinen Lambrequin-Zungen, der in seiner speziellen Ausformung als eingehängtes, weitgehend eigenständiges Element jedoch auf das Sakramentstabernakel Alt-St. Peters (s. Abb. 40, 41) verweist, wo er – wie gehabt – gleich doppelt vorgeformt war. Auf dieses nehmen auch die Schraubensäulen in ihrer speziellen Ausprägung mit den sich nur in ihrem unteren Abschnitt befindlichen Kanneluren Bezug. Auch die Figur des auferstehenden Christus passt ganz trefflich zu einer eucharistischen Lesart des anfangs geplanten Monuments.²³ Bezeichnenderweise lässt sich das erste Projekt aber auch unmittelbar mit dem Apostelfürsten verknüpfen und kann als dessen Ehrenzeichen über seinem Grab gelesen werden.²⁴ Über den Gebeinen Petri wäre über die Christusfigur passenderweise die Auferstehung der Toten zum Thema gemacht und gleichfalls ein Konnex zum Kuppelraum und seiner Bilderwelt hergestellt worden. Worauf es ankommt, ist die doppelte Bezugnahme des ersten Projektes Berninis, die Verschränkung von Christus- und Petrus-Thematik im semantisch polyvalenten



Abb. 43: Giovanni Girolamo (Johann Hieronymus) Frezza, Erstes Projekt für das Hochaltarziborium von Neu-St. Peter (aus Bonanni 1696, Taf. 50). Foto © Satzinger/Schütze 2008, S. 329 (Abb. 4).

Gebilde. Das nie ausgeführte Projekt der Platzierung von Bronzestatuen der beiden Apostelfürsten, Petrus und Paulus, zu Seiten des Zugangs der Confessio, hätte dieses eindeutiger mit dem ersten Papst verknüpft und mit den Gräbern seiner Nachfolger in der Westtribuna, mit den gleichfalls bronzenen Statuen von Paul III. und Urban VIII.²⁵

Mit der definitiven Gestaltung des Hochaltarziboriums (des »baldacchino«) von St. Peter gelang schließlich die Verschmelzung von Ziborium und Baldachin zu einem architektonischen Ganzen, welches subtil auf den umgebenden Kuppelraum abgestimmt ist.²⁶ Die neue Bekrönung (Abb. 44) ist dabei nicht nur auf statische Überlegungen zurückzuführen (die Substitution der Christus-Statue durch die leichtere Sphaira mit dem



Abb. 44: Vatikan, St. Peter, Hochaltarziborium (»baldacchino«), Detail: Bekrönung. Foto © Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

Kreuz und die Verspannung der Säulen durch den zum Gebälk umgedeuteten Baldachinhimmel). Sie bewerkstelligte einerseits die regelrechte Fusion von Ziborium und Baldachin und brachte ferner eine gewichtige inhaltliche Verschiebung innerhalb des komplexen Monuments mit sich: Insbesondere vor der Folie zeitgenössischer Katafalke - jener, welcher für Cosimo II. de' Medici in Venedig errichtet wurde (Abb. 45), bietet in seinem oberen Abschluss eine deutliche Parallele zum Bronzewerk in der Peterskirche - konnte die dynamische Volutenpyramide des Hochaltarziboriums (des »baldacchino«) von St. Peter ganz unmittelbar als Krone aufgefasst werden, als triumphale Auszeichnung des Märtyrers Petrus, auf welchen die Palmzweige verweisen, und als wirkmächtiges Symbol des Herrschaftsanspruchs *in*

spiritualibus et temporalibus des am Altar zelebrierenden Papstes, der über Tiara und Schlüssel und die Sphaira mit dem Kreuz deutlich herausgestellt wird.²⁷

Im Ausführungsentwurf kann also eine gewichtige Akzentverschiebung konstatiert werden: Der Bezug auf die Eucharistie wird zugunsten des päpstlichen Aspekts zurückgenommen, die Funktion des Ziboriums als Herrschaftszeichen in den Vordergrund gerückt. Damit ist die Vielfalt sich überlagernder Sinnschichten des Ziboriums (des »baldacchino«) keinesfalls erschöpft, an dessen Konzeption Urban VIII. selbst maßgeblichen Anteil hatte und welches nicht zuletzt als monumentale Imprese des machtbewussten Papstes gelesen werden kann.²⁸ Entscheidend in unserem Zusammenhang ist, dass der Baldachinhimmel auch ins tatsäch-

lich realisierte Projekt (s. Abb. 37) integriert wurde. Für dessen Inklusion kann – wie aus dem zuvor Gesagten herausgehen sollte – freilich mehr als nur ein Grund veranschlagt werden: Das von Engeln mittels Girlanden gestützte Ehren- und Herrschaftszeichen konnte auf Petrus, nach wie vor aber auch auf den im Altarsakrament realiter präsenten Heiland bezogen werden.²⁹ Letztendlich kann für den Baldachinhimmel – dies sei betont! – kein monokausales Erklärungsmuster herhalten.³⁰ Über das besagte Ehren- und Herrschaftszeichen konnten – wie beschrieben – vielfältige inhaltliche Allusionen getätigt, ein thematisch offener Zeichenapparat kreiert werden. Ganz wesentlich erscheint der Konnex mit den Kanonisationen: das gewaltige Ziborium (der »baldacchino«) als Versuch der Vermittlung zwischen divergierenden Traditionen, jener des Ortes und jener der Heiligsprechungen. In dieser Hinsicht hatte die erste im Neubau von St. Peter vollzogene Kanonisation die ungefähre Richtung vorgegeben. Als maßgebend erwies sich dabei jenes autoritative Vorbild, auf welches sich das päpstliche Zeremoniell berief, die Sixtinische Kapelle, (»ad instar capelle palatii apostolici«³¹ sollte das Arrangement für Kanonisationen dem Kurienzeremoniale gemäß eingerichtet werden). Der Stich Dupéracs einer päpstlichen Messe in dem wichtigsten Sakralraum des Vatikanpalastes (1578)³² zeigt Altar und Thron des Papstes von vergleichbaren Baldachinhimmeln überfangen (s. Abb. 5). Die Bedeutung dieser Korrelation war keineswegs allein an die exzeptionellen Begebenheiten der Heiligsprechungen geknüpft. Wenngleich als einer der entscheidenden Gründe für die Inklusion des Baldachinhimmels ins Hochaltarziborium von Neu-St. Peter das Bemühen, in einer Kompromisslösung auch den kodifizierten Normen des Papstzeremoniells und einer seit längerer Zeit etablierten Tradition der Ausstattung für

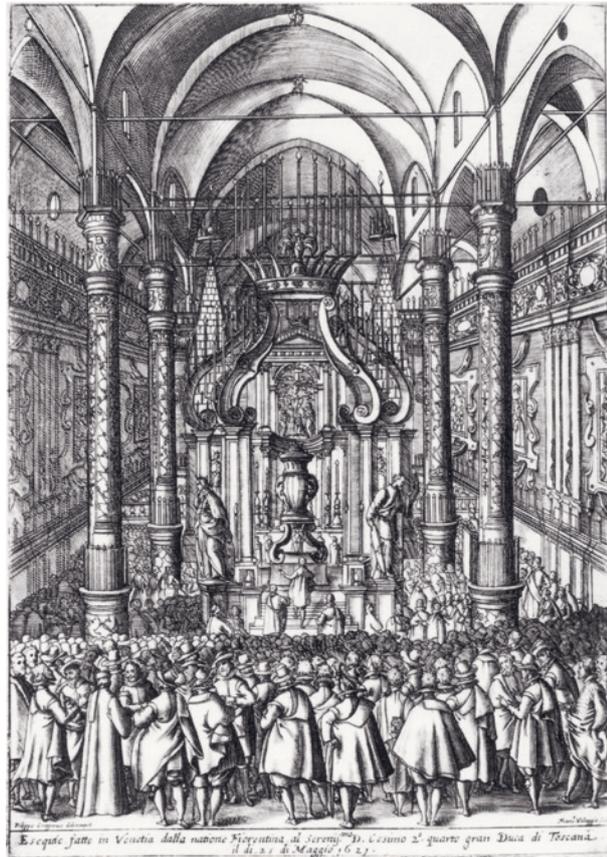


Abb. 45: Francesco Valeggio, Katafalk für Cosimo II. de' Medici in Santi Giovanni e Paolo in Venedig (aus: G. Strozzi, *Esequie fatte in Venetia dalla Natione Fiorentina al Serenissimo D. Cosimo 2^o quarto gran Duca di Toscana il di 25 di Maggio 1621*, Venedig 1621, gegenüber S. 18). Foto © Schütze 1994, S. 229 (Abb. 17).

Kanonisationen zu entsprechen, veranschlagt werden kann, erwies sich der daraus hervorgehende Gewinn als ein sehr umfassender: die dauerhafte Etablierung der symbolisch so wichtigen Entsprechung der Überhöhung von Hochaltar und Papstthron.³³

7. DIE SALA REGIA IM QUIRINALSPALAST

Den Quirinalspalast endgültig in den Rang einer päpstlichen Residenz zu erheben, war Paul V. vorbehalten, der bei dem aufwendigen Unterfangen des Um- und Ausbaus des bestehenden Gebäudekomplexes keine Kosten und Mühen scheute und ihm quasi seine definitive Gestalt verlieh (Abb. 46).¹ Die Anstrengungen resultierten in einem neuen Apostolischen Palast, welcher ob seiner strategisch günstigen Lage dem Papst als Schaltstelle des politisch-institutionellen Lebens dienen konnte. Als unverzichtbar erwies sich die Realisation einer Reihe von Räumlichkeiten, die auf die weitreichenden zeremoniellen Bedürfnisse des päpstlichen Hofes antworteten. Im Südflügel des Gebäudes (Abb. 47) fand die Sala Regia² ihren Platz, unmittelbar angrenzend an die große Palastkapelle (Cappella Paolina). Bedeutsam nimmt sich das Unterfangen aus, eine funktionale Gleichrangigkeit mit dem Vatikanpalast herstellen zu wollen, wo besagte Räume – auch in ihrem spezifischen, unmittelbar mit dem Zeremoniell korrelierbaren Verhältnis zueinander – vorgeprägt waren (Sala Regia und Cappella Sistina). Wenn im Folgenden die Ikonografie der Sala Regia des Quirinalspalastes einer eingehenden Analyse unterzogen wird, dann bedarf es zunächst der Verortung des Gebäudes und des in ihm situierten Saals im System der päpstlichen Residenzen. Im Fokus steht dabei das Verhältnis von Vatikan- und Quirinalspalast, der beiden entscheidenden Amtssitze des römischen Pontifex im 17. Jahrhundert (Castel Gandolfo kann hier noch als Sommersitz angefügt werden). Ohne die Kenntnis der Ambitionen, welche der Realisation der Sala Regia der Residenz auf dem Monte Cavallo zugrunde lagen und der Funktionen, die sie tatsächlich auszufüllen vermochte, bleibt das Freskenprogramm unverständlich.



Abb. 46: Rom, Palazzo del Quirinale. Foto © Borsi 1991, S. 17 (Abb. 2).

7.1 DER QUIRINALSPALAST, FUNKTIONALER AMTSSITZ DER PÄPSTE

Die Gründe für die schrittweise erfolgte Aufwertung des Quirinalspalastes von einem Ort der Erholung und des Müßigganges zu einem regulären Amtssitz des Pontifex waren in erster Linie politisch-administrativer Natur, lagen – wie Ippolito herausgearbeitet hat – vor allem in der veränderten Struktur des päpstlichen Regierungsapparates, der erneuerten römischen Kurie begründet.³ Es lohnt sich, bei diesem Punkt etwas zu verweilen, die Geschichte der weitläufigen Anlage kurz zu skizzieren. Ob seiner landschaftlichen Schönheit, des heilsamen Klimas und der imponierenden antiken Relikte war dem Qui-

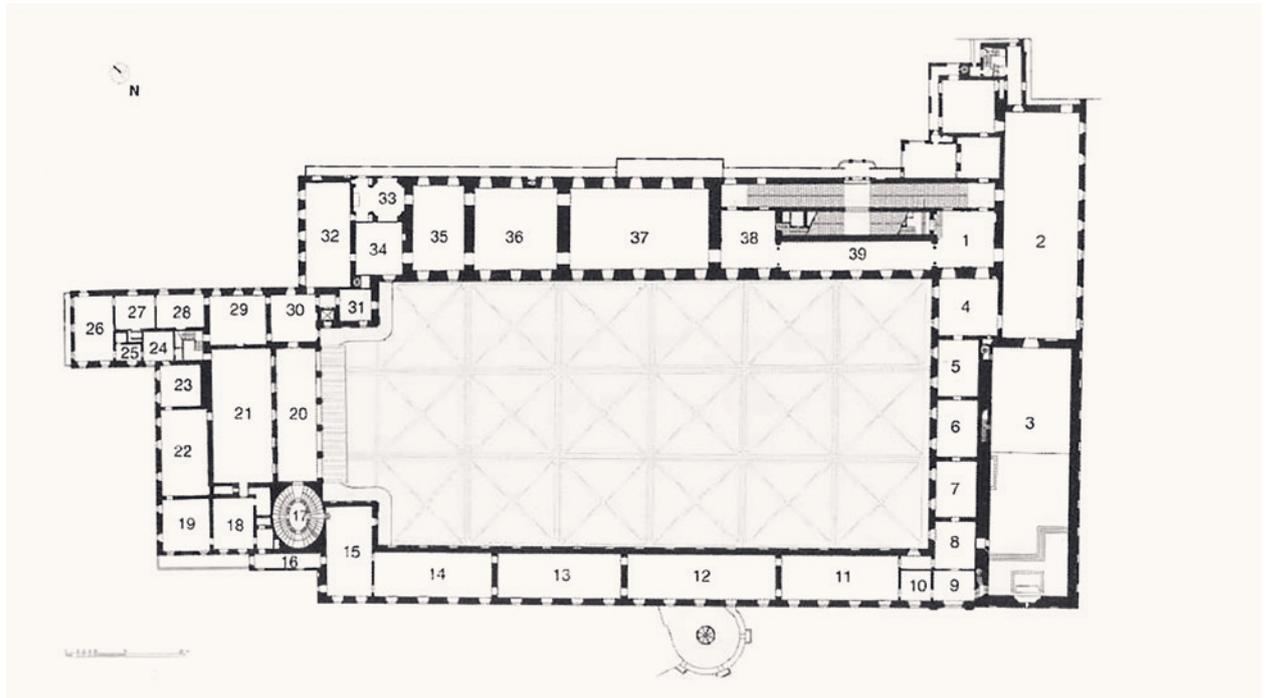


Abb. 47: Rom, Palazzo del Quirinale, Grundriss piano nobile, Nr. 2: Sala Regia (Sala dei Corazzieri), Nr. 3: Cappella Paolina, Nr. 4: Sala di Rappresentanza, Nr. 5: Sala delle Virtù, Nr. 6: Sala del Diluvio bzw. Sala del Carracci, Nr. 7: Sala delle Logge, Nr. 8: Sala dei Bussolanti, Nr. 33: Cappella dell'Annunziata, Nr. 34: Sala delle Fabbriche di Paolo V. bzw. Sala dei Parati Piemontesi, Nr. 35: Sala degli Arazzi, Nr. 36: Sala degli Specchi, Nr. 37: Salone delle Feste. Foto © Ippolito 2004, Abb. 20.

rinalshügel zunächst die Funktion eines *locus amoenus* besahen, welcher den Mitgliedern des päpstlichen Hofes, vor allem Kardinälen zur Erholung diente. Unter den zahlreichen *vigne*, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf diesem ihren Platz gefunden hatten, befand sich auch jene älteste der Caraffa (das Casino der Caraffa), die Keimzelle der späteren päpstlichen Residenz.⁴ Die »vigna di Napoli«, welche 1545 für fünf Jahre an Orazio Farnese vermietet wurde, war zum besagten Zeitpunkt schon seit geraumer Zeit von der einflussreichen Familie in Beschlag genommen worden, dessen Oberhaupt Papst Paul III. der guten Luft des pittoresken Hügels besonders zugetan war und hier auch bauen ließ.⁵ Im Juli 1550 mietete Ippolito d'Este den »Giardino di monte Cavallo« für fünf Jahren von den Caraffa, um den Vertrag in der Folge mehrere Male zu verlängern. Die umfangreichen dekorativen Maßnahmen für den Garten, welche der Kardinal von Ferrara tätigen ließ, resultierten in einer der schönsten, wenn nicht der bezauberndsten Anlage Roms.⁶ Nach der Rückkehr Ippolitos aus dem erzwungenen Exil nach Rom 1560 schenkte der

neue Papst, Pius IV., dem Kardinal die »vigna del Boccaccio«, was die Entfaltung von Pracht und Glanz der »horti ferrarienses« weiter befeuerte. Das Casino hingegen wurde um einen Flügel bereichert, in dem der Papst bedarfsweise wohnen sollte, und um von Muziano dekorierte Loggien, welche drei Höfe (»giardini segreti«) zu Seiten des großen Gartens umfriedeten, der mittels einer Mauer abgesondert war. Die Estensische Anlage gab sich als Ort des gehobenen Otiums zu verstehen und wurde als solcher von einem hochkarätigen Zirkel von Künstlern und Literaten frequentiert.⁷

Mit dem Pontifikat Gregors XIII. wurden entscheidende Weichen für die weiteren Geschicke des Quirinals und der auf ihm situierten *vigna* D'Este gestellt, die unter dem Boncompagni-Papst in eine päpstliche Villa verwandelt wurde, welche den heute noch bestehenden Nukleus der späteren Residenz bildet und alle nachfolgenden baulichen Unternehmungen (von Sixtus V. bis zu Paul V.) in maßgeblicher Weise konditionieren sollte. Vom Beginn seiner Regentschaft an genoss der Papst die Gastfreundschaft des Kardinals von Ferrara, welcher

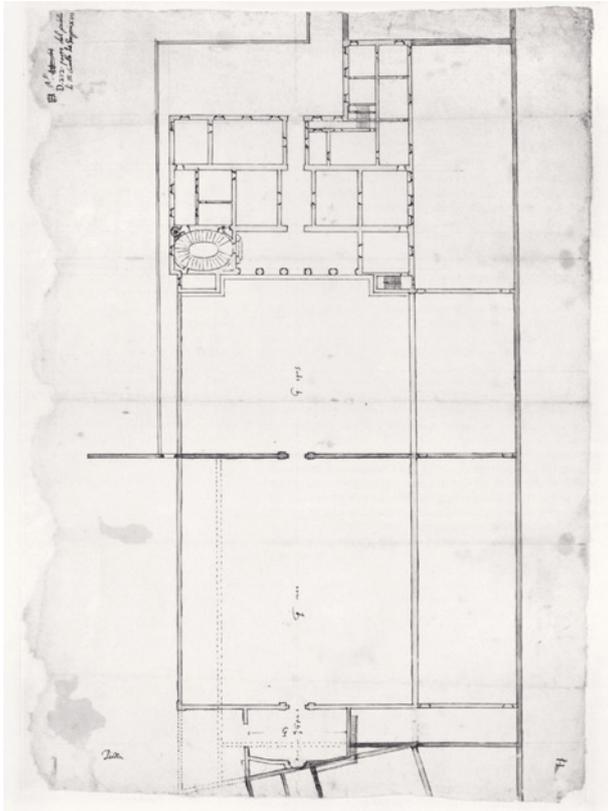


Abb. 48: Ottavio Nonni, gen. Mascarino, Projekt für die Palazzina Gregors XIII., Zeichnung, 1583, Rom, Accademia di San Luca, Fondo Mascarino, Inv. 2461. Foto © Kat. Ausst. Rom 2002, S. 123.

ihm sein Casino zur freien Verfügung überließ. Schon bald verfestigte sich der Wunsch Gregors XIII., einen neuen Palast auf dem von ihm überaus geschätzten Quirinal zu errichten. Mit dessen Konstruktion über der bestehenden Struktur des Gebäudes der D'Este beauftragte der Papst den Bologneser Ottaviano Noni (Mascarino genannt) allerdings erst gegen Ende 1582/Anfang 1583.⁸ Mehrere Zeichnungen in der Accademia di San Luca geben Einblick in den schöpferischen Prozess des Vignola nahestehenden Architekten, der schlussendlich im Entwurf eines den präexistenten Komplex absorbierenden, vereinheitlichten und bereinigten Baukörpers resultierte. Die entscheidenden Blätter (Abb. 48, 49) zeigen als dessen bestimmendes Merkmal die von zwei dezenten Vorbauten flankierte Loggia mit ihren großen Arkaden, zu deren linker Seite sich die berühmte ovale Treppe befindet. Das Gebäude öffnet sich in einen weitläufigen, rechteckigen Hof, welcher die Verbindung zum

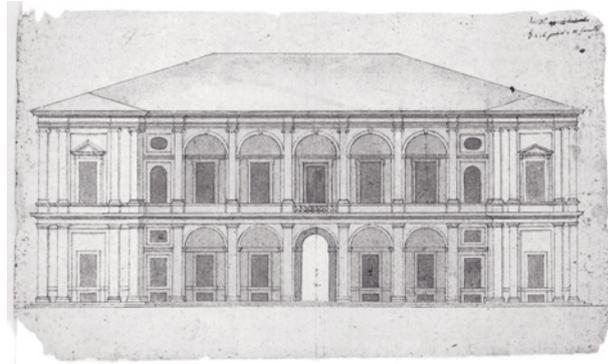


Abb. 49: Ottavio Nonni, gen. Mascarino, Fassade der Palazzina Gregors XIII., Zeichnung, 1583, Rom, Accademia di San Luca, Fondo Mascarino, Inv. 2462. Foto © Kat. Ausst. Rom 2002, S. 125.

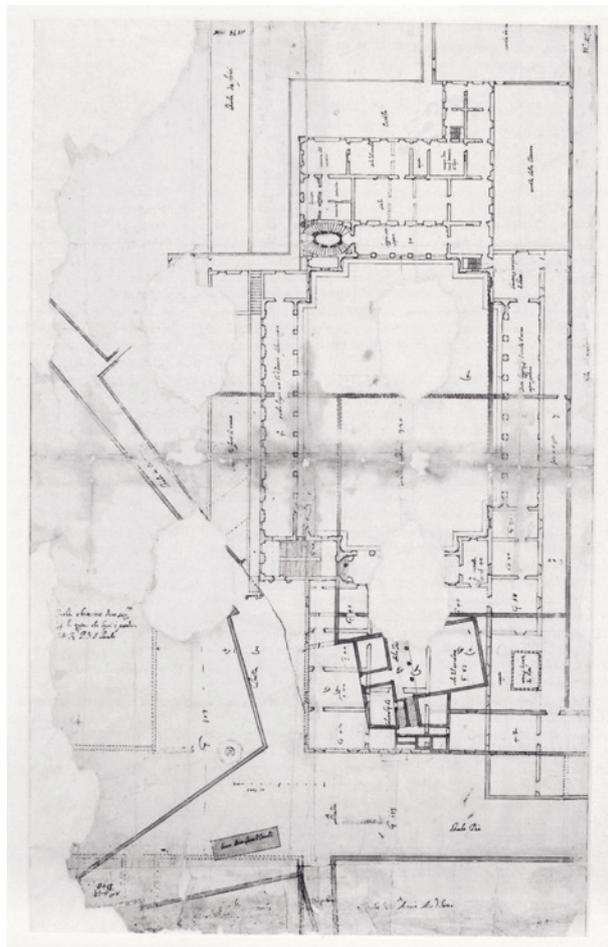


Abb. 50: Ottavio Nonni, gen. Mascarino, Projekt der Erweiterung des Palastes Gregors XIII., Zeichnung, 1585, Rom, Accademia di San Luca, Fondo Mascarino, Inv. 2466. Foto © Kat. Ausst. Rom 2002, S. 129.

Casino Caraffa-Farnese bewerkstelligt.⁹ Ab dem Juni 1583 wurde die Erbauung des Palastes mit großem Eifer vorangetrieben, der nicht von Anfang an geplante Turm des Gebäudes wurde Ende 1584/Anfang 1585 errichtet und mit dem vergoldeten Wappentier der Boncompagni, dem Drachen, bekrönt.¹⁰ Der Tod Gregors XIII. im April 1585 verhinderte die Realisierung des ambitionierten Projektes der Erweiterung der *palazzina*, welches in einer weiteren Zeichnung Mascarinos dokumentiert ist (Abb. 50): Der Plan sah vor, die ursprüngliche Anlage über zwei lange Baukörper mit einem geräumigen Gebäudekomplex auf der Seite der Via Pia zu verbinden, der eine große »Sala del Concistoro« beherbergt hätte.¹¹

In dem nur auf dem Papier verwirklichten Vorhaben lag bereits die definitive Struktur des Quirinalspalastes substantiell beschlossen, bedeutungsvoll nimmt es sich auch deshalb aus, da es den Bau mit Räumlichkeiten, die der Pontifex als Amtsperson für die Ausübung seiner Regentschaft benötigte, über den Rang eines bloßen Refugiums (»a godere la salubrità di quell'aria, le delizie di quel luogo et le commoditate di quelle stanze«¹²) hinausgehoben hätte.¹³ Es war den Päpsten Sixtus V. und Paul V. vorbehalten, die ehrgeizigen Pläne zu verwirklichen. Der Peretti-Papst erwarb im Mai 1587 die *vigna* Caraffa über die Camera Apostolica von ihren legitimen Eigentümern um 20.000 *scudi*, wobei er schon im September 1585 seinen Besitzanspruch über die *palazzina* Gregors XIII. durch die Substitution des Drachens der ungeliebten Boncompagni durch das eigene Wappen unterstrichen hatte.¹⁴ Das Gebäude war jedoch keinesfalls als päpstliche Residenz geeignet, welche den weitreichenden Bedürfnissen des päpstlichen Hofes genügen konnte. Sixtus V. ging entschlossen daran, diesen Umstand zu ändern. Die baulichen Unternehmungen, die der Pontifex von Domenico Fontana ausführen ließ,¹⁵ betrafen nicht nur den Palast, sondern auch seine Umgebung und resultierten in einer neuen Beziehung zwischen dem Gebäude, der Via Pia und der Piazza, welche durch die Niederlegung einiger Häuser vergrößert wurde, um einen repräsentativen Platz vor der geplanten päpstlichen Residenz zu schaffen »secondo il bisogno della Corte nel tempo dei Concistori ed altri atti pubblici«¹⁶. Fontana begann mit der Absenkung des Niveaus der Piazza, »per tirarvi un ramo di acqua Felice e farvi una bellissima fontana«¹⁷. Die restaurierte Skulp-

turengruppe der Dioskuren ließ der Papst versetzen, sie fand ihren neuen Platz auf einer Achse mit der Via Pia, den Fluchtpunkt ihrer langen Perspektive bezeichnend. Gleichzeitig mit den besagten Arbeiten hob ab 1588 die Vergrößerung des Palastes an, geplant war die Errichtung zweier langer Trakte, welche den Bau Gregors XIII. mit dem »palazzo novo« an der Via Pia verbinden, zusätzlich sollte eine Unterkunft für die Schweizer Garde geschaffen werden (im Wesentlichen griff man das nicht mehr verwirklichte Vorhaben von Gregor XIII./Mascarino wieder auf). Das Projekt und die zugrunde liegenden Intentionen fasst Fontana wie folgt zusammen:

[...] su la piazza su detta tutta via [Pia] si fabrica un Palazzo grande, che fa cantone, una facciata del quale guarda verso la piazza, l'altra su la strada Pia per habitatione di sua Santità, e famiglia in detto luogo essendo l'altro incapace alla corte d'un tanto Principe, e formato una piazza di dentro tra un palazzo, e l'altro con due loggie una da ogni banda, e sopra a dette, due gallerie, che vanno da l'uno all'altro, detta piazza è longa palmi quattrocento cinquanta larga palmi cento ottanta e più vi fa habitatione per dugento sguizeri, che servono per guardia del Palazzo.¹⁸

Unter Sixtus V. kam es lediglich zur Ausführung des neuen Palastes (des »Palazzo grande, che fa cantone«) mit dem angeschlossenen langen Baukörper (der »fabrica della Guardia delli Sguizzeri«, welche die zukünftige *manica lunga* antizipierte), der als Unterkunft für die Schweizer Garde dienen sollte, und jenes Traktes auf der Seite der Piazza, welcher den gregorianischen Bau mit der neuen Konstruktion verband.¹⁹ Eine Zeichnung des Fondo Mascarino in der Accademia di San Luca (Abb. 51) wurde von Wasserman als das die sixtinische Unternehmung leitende Projekt individualisiert, der unregelmäßige, verwinkelte Charakter der Anlage erklärt sich dabei ganz wesentlich aus dem Eingehen auf die vorhandenen architektonischen Gegebenheiten, welche beibehalten wurden (das Casino Caraffa-Farnese bei der Via Pia).²⁰ Auch wenn die Arbeiten rasch voranschritten, erlebte Sixtus V., der im August 1590 verstarb, die Fertigstellung des Baus nicht mehr.

Welche Rolle hatte der Peretti-Papst dem Gebäudekomplex zgedacht und wie kann er im System der

päpstlichen Residenzen verortet werden? Nach dem Bericht Domenico Fontanas passierte nach der Fertigstellung der Acqua Felice, welche die Hügel Roms und insbesondere den Quirinal und den darauf situierten Palast mit Wasser versorgen sollte, Folgendes: »[...] tutta la Corte, Cardinali, gentiluomini, e il popolo tirati da così piacevoli lusinghe corrono a gara ad habitar quei colli hora così giocondi, e freschi massimamente l'estate.«²¹ Die gesteigerte Attraktivität des Monte Cavallo gerade auch für den päpstlichen Hof war von Sixtus V., der die städtebauliche Entwicklung Roms wie kaum ein Zweiter gelenkt hat, sicherlich intendiert: Schon seit längerer Zeit hatte sich das politische Geschehen vom abgelegenen Vatikan weg zunehmend in die Stadt hinein verlagert. Als Paul II. 1465 den Palazzo di San Marco (Abb. 52) zur päpstlichen Residenz erhob, folgte ihm der Hof bereitwillig, siedelte sich im oder um den Palast an, vor allem das Gebiet nördlich der heutigen Piazza Venezia erfuhr während des gesamten 16. Jahrhunderts einen Prozess der intensiven Urbanisierung, der Palazzo di San Marco eine Phase konstanter Nutzung seitens der Päpste.²² Jenes Areal sollte auch in Zukunft nicht an Bedeutung verlieren, gewichtig nimmt sich die dauerhafte Einrichtung von fünfzehn Kongregationen durch Sixtus V. aus, die entweder neu kreiert oder reorganisiert wurden. Diese trafen sich in der Regel in den Wohnstätten von Präfekten oder Kardinaldekanen, von denen sich viele in den Bezirken Pigna, Trevi und um jenen Teil des Corsos, welcher sich von der Piazza Colonna zur Piazza Venezia erstreckt, befanden.²³ Das Epizentrum des politisch-institutionellen Lebens verfestigte sich in besagtem Gebiet und die Errichtung einer Residenz auf dem Quirinalshügel, mit dem der Papst die Nähe der Kongregationen suchte, war schlussendlich die naheliegende Konsequenz daraus. Welche Rolle diesem zugeordnet war, geht aus den Quellen recht klar hervor, erfolgten die Baumaßnahmen, welche die Piazza betrafen, doch dezidiert »secondo il bisogno della Corte nel tempo dei Concistori ed altri atti pubblici«, sollte das neue Gebäude bei der Via Pia ja gerade »per habitatione di sua Santità, e famiglia« dienen, während das alte, unter Gregor XIII. erbaute für »incapace alla corte d'un tanto Principe« befunden wurde. Mit dem vergrößerten Palast auf dem attraktiven Quirinal sollte den Bedürfnissen des päpstlichen Hofes Genüge getan und ein Dreh- und Angelpunkt des poli-

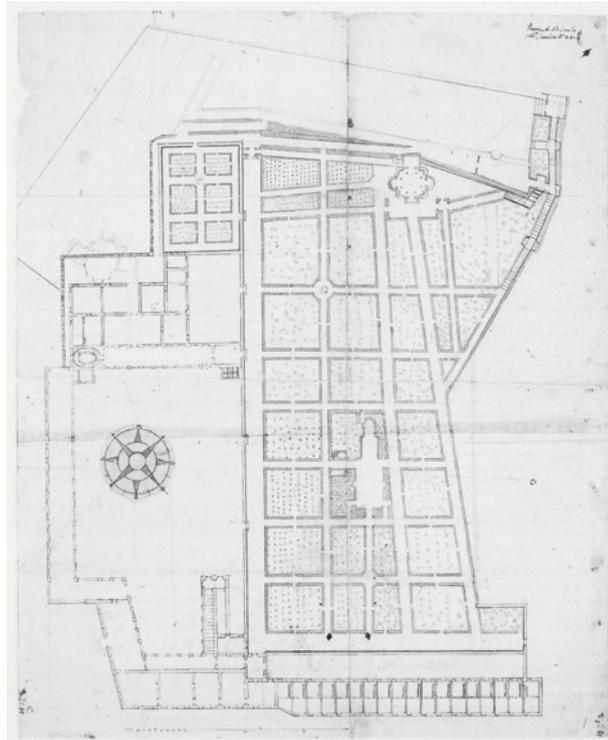


Abb. 51: Giovanni Fontana (zugeschr.), Projekt für den Palast Sixtus' V., Zeichnung, 1589, Rom, Accademia di San Luca, Fondo Mascarino, Inv. 2467. Foto © Kat. Ausst. Rom 2002, S. 131.



Abb. 52: Rom, Palazzo di San Marco (Palazzo Venezia). Foto © Strunck 2007, S. 173 (Abb. 2).

tisch-institutionellen Lebens geschaffen werden, welcher dem Pontifex als Amtsperson insbesondere in den Sommermonaten gute Dienste leisten konnte.²⁴ Ob dem Bau innerhalb des Systems der päpstlichen Residenzen unter Sixtus V. eine besonders exponierte Stellung zugeordnet war, ist insofern schwer zu sagen, da der Papst auch dem Vatikan größte Aufmerksamkeit entgegenbrachte, dort umfangreiche Erweiterungsarbeiten tätigen ließ.

Was den Quirinalspalast anbelangte, bemühten sich die Nachfolger Sixtus' V., dessen Vorhaben zu vollenden. Das Interesse Clemens' VIII. galt in erster Linie dem Vatikan und der Villa in Frascati, die Gärten auf dem Quirinal nahmen allerdings auch ihn in den Bann, während seiner Regentschaft wurden die Estensischen Konstruktionen instandgesetzt und zahlreiche neue Brunnen errichtet.²⁵

Wie bereits angesprochen, erhob Paul V. den Palast auf dem Monte Cavallo endgültig in den Rang einer päpstlichen Residenz. Im Mai 1606 äußerte der Papst den Wunsch, das Gebäude, in dem er immer mehr Zeit verbrachte, zu vollenden und in seinem Inneren eine Kapelle einzurichten, »per poterci tener con il Sacro Collegio capella nelle feste, et solennità, che vengono di maggio, il qual mese è il miglior tempo di godere le amenità di quel sito et il Pontefice, perché gli bisogna tener capella, se ne sta in San Pietro«²⁶. Schon in der Frühzeit des Pontifikats Pauls V. wird das Vorhaben greifbar, den Quirinalspalast in funktionaler Hinsicht aufzuwerten und eine gewisse Gleichrangigkeit mit dem Vatikan herzustellen. Für die Verwirklichung seiner Pläne sollten – nachdem der päpstliche Schatzmeister das Nichtvorhandensein von finanziellen Ressourcen erklärt hatte – sogar jene Gelder dienen, welche eigentlich für die »fabbrica delli fratelli« (den Palast der Borghese auf dem Marsfeld) bestimmt waren: »Il Papa ha ordinato che si soprasede la fabrica del palazzo delli fratelli di Sua Santità et che si finisca quella di Montecavallo dalla parte del giardino, voldendo farvi una bellissima cappella per poter nelle feste solenni celebrarvi le messe et vespri con intervento del Sacro Collegio«²⁷. Letztendlich wurde das Unternehmen vom Papst dann aber doch »a sue spese« verwirklicht.²⁸

Die Arbeiten, welche auch den Erwerb von Gebäuden am Quirinal, die Ordnung der Straßenführung in der Umgebung und die Verschönerung der Gärten umfassten, lassen sich in mehrere Phasen unterteilen.²⁹ Sie hoben in der Frühzeit des Pontifikats Pauls V. mit der Errichtung des Ostflügels des Palastes an, der noch unter Flaminio Ponzio fertiggestellt wurde. Im Oktober 1607 waren die Arbeiten bereits seit längerem in Gang: »Nostro Signore fa continuar la fabrica del suo palazzo alla imperiale, per non dir alla pontificale, con tutte le habitationi et membri di stanze, che sono necessarie ad

un Papa [...] et hora si va dicendo, che pensi Sua Beatitudine, finito che sarà di fabricar, farlo comprar alla Camera«³⁰. Wie aus dem instruktiven *avviso* hervorgeht, sollte der Palast nach seiner Fertigstellung sämtliche Räumlichkeiten beherbergen, welche dem Papst als Amts- und nicht bloß als Privatperson dienten, zur funktionalen Residenz nicht eines einzigen, sondern aller Päpste erhoben werden (weshalb es ihm bestimmt war, in den Besitz der Apostolischen Kammer überzugehen). Konsequenterweise wurde im Ostflügel neben der Privatkapelle des Papstes eine Folge von weitläufigen Sälen angelegt, die für Zeremonien/Versammlungen bestens geeignet waren, darunter jener, welcher anfangs entweder »Sala regia«³¹ oder »Salone grande dove si fan li Concistori pubblici«³² genannt wurde.

Wie sehr dem weitläufigen Gebäude auf dem Monte Cavallo von Anfang an die Funktion einer Schaltstelle des politisch-institutionellen Lebens zugeordnet war, zeigt der Entschluss des Kardinalnepoten Scipione Borghese, der rechten Hand des Papstes, sich nur einen Steinwurf vom Palast entfernt eine standesgemäße Residenz errichten zu lassen (den heutigen Palazzo Rospigliosi-Pallavicini). Gleich zu Beginn der Regentschaft Pauls V. erging der Auftrag dazu an Flaminio Ponzio. Als aufschlussreich erweist sich in diesem Zusammenhang auch die Neuansiedlung der Dataria auf dem Quirinal. Ab 1609 wird das schräg an den Palast angrenzende Gebäude im Westen errichtet, um die für die Administration des Kirchenstaates so wichtige Behörde beim neuen Regierungssitz des Pontifex zu lozieren.³³ Ihren definitiven Sitz sollte diese etwas später im ehemaligen Palazzo Mattei (in der heutigen Via della Dataria) finden, welcher 1615 angekauft wurde.³⁴ Die Pläne, die Paul V. für den Quirinalspalast hatte, waren weitreichend, konsequent trieb der Papst das Projekt der sukzessiven Aufwertung des Gebäudekomplexes voran, in einem *avviso* vom 17. Dezember 1614 heißt es: »[...] si è pensato di fabricare nel palazzo di Monte Cavallo una cappella simile a quella di Sisto nel Vaticano per comodità dei Pontefici, quando habitano in quel luogo«³⁵. Dieser Gedanke war nicht neu, dahinter stand weiterhin die Absicht des Papstes, das, was im Vatikan machbar war, prinzipiell auch am Monte Cavallo zu ermöglichen. Ab 1615 wurde der Quirinalspalast um weitere große repräsentative Räumlichkeiten bereichert, welche für be-

stimmte zeremonielle Belange unverzichtbar waren. Im April begann man mit der Errichtung des Südflügels, der im *piano nobile* die Cappella Paolina (s. Abb. 55) und die Sala Regia (heute: Sala dei Corazzieri) beherbergt (s. Abb. 83–85). Dessen Konstruktion wird von Baglione Carlo Maderno zugeschrieben: »Gli [Maderno] fu dato a finire il superbo palagio Pontificio su'l Monte Quirinale, e vi fece la bella Cappella Papale, con nobil volta, la Sala, & altri appartamenti, degni di chi governa il Mondo.«³⁶ Es ist nicht leicht, den Umfang des Beitrags Madernos zur Architektur des Quirinalspalastes und die Art seines Eingriffs in die bestehende Struktur (den unter Sixtus V. errichteten südlichen Trakt) genau zu bestimmen. Für die Erbauung der weiträumigen Kapelle und der Sala Regia des Papstes, welche sich beide über zwei Stockwerke des Palastes erstrecken und daher einen von außen gut sichtbaren Überbau aufweisen, wurde – so berichten diverse zeitgenössische Quellen – der von Fontana errichtete Flügel abgerissen und neu aufgebaut, de facto dürfte aber nur ein Teil des sixtinischen Baus bei der Via Pia komplett niedergelegt worden sein.³⁷ Jener Abschnitt der älteren Struktur unter der geplanten Cappella Paolina musste jedenfalls weichen. In den letzten Tagen des Jahres 1614 begann man damit, die Fundamente für die im Vergleich zum Vorgängerbau wesentlich dickeren Wände, die den Sakralraum mit seinen imponierenden Ausmaßen stützen sollten, auszuheben.³⁸ Die Errichtung der Kapelle zog auch die Verlängerung des Südflügels in Richtung der Piazza nach sich, welcher nunmehr in rechtem Winkel mit dem Westtrakt des Palastes zusammentraf und auf einer Linie mit ihm abschloss. Dergestalt wurde der Palastanlage ihr geradliniger Grundriss und eine repräsentative Schaufront zum Platz verliehen (in den Rechnungsbüchern wird das Unterfangen bezeichnenderweise als »riquadramento e cappella«³⁹ angeführt).

Die Begebenheiten der Segnung, Konsekration und formellen Einweihung der Cappella Paolina zwischen Ende Januar und Anfang Februar 1617 bezeichnen mit Sicherheit das Ende der Bauarbeiten an den großen repräsentativen Räumlichkeiten im Südflügel.⁴⁰ Deren Prototypen sind mit der Sixtinischen Kapelle und der Sala Regia im Vatikanpalast anzutreffen (s. Abb. 114, 54), von welchem sich auch die Konzeption der beiden großen Säle als distinkter, wenngleich aneinander gren-

zender und miteinander kommunizierender Entitäten herleitet. Wie in der älteren Residenz verfügte Paul V. in der neuen auf dem Monte Cavallo über eine weitläufige Kapelle (»simile a quella di Sisto nel Vaticano«) mit anschließender Sala Regia für große Zeremonien. Welche Rolle der Palastanlage zugeordnet war, lässt sich an folgender Begebenheit weiter konkretisieren: Ein *avviso* vom 9. März 1616 berichtet vom Entschluss des Papstes, die Tribunale der Rota und Camera Apostolica in dem Bauwerk anzusiedeln: »S. Santità se ne passò a Montecavallo ove sotto la nuova capella pontificia si disegnano porre in due gran stanzioni li tribunali della Rota et della Camera«⁴¹. Die Dataria befand sich bereits in unmittelbarer Nähe, Rota und Camera Apostolica wurden innerhalb der Mauern des Palastes angesiedelt, der (ab Februar 1617) über eine große Kapelle (Cappella Paolina) und eine angrenzende Sala Regia verfügte, womit zeremoniellen Anforderungen Rechnung getragen war. Kreiert wurde ein funktionaler päpstlicher Amtssitz, welcher als Treffpunkt des Pontifex bzw. des Kardinalnepoten, der in unmittelbarer Nähe seine Unterkunft bezogen hatte, mit den Einrichtungen der Kurie fungierte. Hier konnte der Papst mit einer kleinen, aber schlagkräftigen administrativen Struktur schalten und walten und dies in der Nähe der Kongregationen zu Füßen des Quirinals und der neuen Pole der urbanistischen Entwicklung Roms, expandierte die Stadt in Folge einer gewichtigen Bevölkerungszunahme doch Richtung Osten.⁴²

Nach Abschluss der baulichen Arbeiten, welche den Palast auf dem Monte Cavallo endgültig in den Rang einer päpstlichen Residenz erhoben, gab Paul V. zu erkennen, dass er dem neuen Gebäude gegenüber dem Vatikan den Vorrang gab. Damit begründete er eine Gewohnheit, die von seinen Nachfolgern im 17. Jahrhundert beibehalten wurde. Mit Paul V. nahm die Umtriebigkeit der Päpste in ihrer Suche nach alternativen Residenzen zum Vatikanpalast ein Ende, mit dem Seicento beschränkten sich die Sitze des Pontifex im Wesentlichen auf drei: Vatikan, Quirinal und Castel Gandolfo.⁴³ Das Ungenügen am Vatikan, welcher sich als permanente Baustelle präsentierte, lag darin begründet, dass er eine Art heiliger, entrückter Zitadelle darstellte, von unbestreitbarem Rang zwar und gut befestigt, von der eigentlichen Stadt jedoch abgesondert, durch den Tiber von ihr getrennt. Vor dem Hintergrund der Ver-

lagerung des politischen Epizentrums und der städtebaulichen Entwicklung Roms konnte die altherwürdige Residenz den neuen Anforderungen nicht mehr alleinig genügen. Was die alltäglichen Regierungsgeschäfte des Papstes (in seiner Funktion als weltlicher Herrscher über den Kirchenstaat) anbelangte, sollte sich der neue Palast, welcher in der Nähe der Kongregationen in einer Rom beherrschenden Lage als symbolträchtiger Referenzpunkt angesiedelt war, dem alten als überlegen erweisen.

Die Päpste hatten die Praktikabilität des Quirinals schon länger erkannt, die Erhebung des auf ihm situiereten Gebäudes in den Rang einer päpstlichen Residenz durch Paul V. bildete den konsequenten Schlusspunkt einer von seinen Vorgängern Gregor XIII. und Sixtus V. eingeleiteten Entwicklung. Von außen betrachtet, nimmt sich der Palast am Monte Cavallo (s. Abb. 46) im Wesentlichen als säkularer Bau aus und wurde schon früh mit einem Modell »alla imperiale« in Beziehung gesetzt. Anders als der Palazzo di San Marco (s. Abb. 52), der eine der Allgemeinheit zugängliche Basilika inkorporiert hat, und in scharfem Kontrast zum Vatikanpalast, der sich in unmittelbarer Nachbarschaft einer Kirche befindet, deren Bedeutung nicht eigens erläutert werden muss, verfügt die Residenz auf dem Monte Cavallo zwar über eine große Kapelle, jene war allerdings nicht für die Öffentlichkeit bestimmt und von außen gar nicht wahrnehmbar. Lediglich der Skulpturenschmuck des Portals zur Piazza und das Kreuz auf dem Turm der Villa Gregors XIII. geben einen Hinweis auf die spezifische Natur des Hausherrn, des Nachfolgers Petri und Vikars Christi. Es scheint, dass mit der Etablierung des Palastes als Ort der politisch-administrativen Tätigkeit des Papstes (in seiner Eigenschaft als weltlicher Regent) der Religion keine dominante Rolle mehr am Quirinal zugedacht war.⁴⁴ Ippolito betont, dass die Doppelrolle des Papstes (geistlicher Führer der Christenheit und absoluter Herrscher) nach zwei distinkten Residenzen mit unterschiedlichen Funktionen verlangte: Was den Pontifex als Oberhaupt der Kirche anging, sollte sich dabei nach wie vor hauptsächlich im Vatikan abspielen, was den weltlichen Souverän betraf, allerdings auf dem Quirinal.⁴⁵ Abgeklärt wird im Folgenden das Verhältnis der beiden Paläste zueinander und die der Sala Regia des jüngeren Baus zugedachte Rolle, die Funktionen, welche sie wahrzunehmen vermochte.

7.2 DIE FUNKTION DER SALA REGIA DES QUIRINALSPALASTES, DIE ADRESSA- TEN DER FRESKEN

In der Graf Harrachschen Familiensammlung in Rohrau befindet sich ein Gemälde von der Hand Pietro da Cortonas, welches die Audienz Pauls V. für den kaiserlichen Botschafter Paolo Savelli⁴⁶ zeigt, die diesem am 5. Mai 1620 gewährt wurde (Abb. 53).⁴⁷ Wie unschwer zu erkennen ist, nutzte der Papst für besagten Anlass die Sala Regia des Vatikanpalastes (s. Abb. 54) und nicht die entsprechende Räumlichkeit seiner privilegierten Residenz am Quirinal. Die Gründe hierfür waren keineswegs pragmatischer Natur, dergestalt, dass sich der Papst ohnehin im Vatikan befunden und sich den Ortswechsel eigens für die Audienz schlichtweg erspart hätte: Wie aus dem ausführlichen Notat zum Empfang Savellis von der Hand Alaleones hervorgeht, war der Fall genau umgekehrt gelagert: »Papa mane dicta missa lecta in sua privata Cappella Palatii Apostolici in Quirinali indutus stola supra mozettam, cruce praecedente in lectica necnus associatus ab aliquibus Dominis Cardinalibus, Governatore Urbis, Oratore Venetiarum, multis nobilibus viris, et suis Familiaribus ivit ad Palatium Apostolicum in Vaticano apud Sanctum Petrum«⁴⁸. Mit aufwendiger Gefolgschaft begab sich Paul V. also eigens für die Audienz des kaiserlichen Botschafters vom Quirinal in den Vatikan. Wie ist dieser interessante Vorgang hinsichtlich des Verhältnisses der päpstlichen Residenzen zueinander zu werten? Auch wenn Gesandtschaftsempfänge am päpstlichen Hof prinzipiell nicht selten waren, stellten die offiziellen Audienzen von Herrschervertretern der höchsten Kategorie, sprich der Botschafter der christlichen Könige und des Kaisers, beim Papst doch außergewöhnliche und mit großem Pomp begangene Ereignisse dar. Für das lange Pontifikat Pauls V. lässt sich nur ein halbes Dutzend dieser Begebenheiten festmachen. Der Empfang Savellis hätte für den Papst jedenfalls die erste (und einzige) Möglichkeit dargestellt, die neue Sala Regia des Quirinalpalastes gemäß ihrem vermeintlich primären Zweck (Audienzen für gekrönte Häupter bzw. für deren Gesandte) zu bespielen. Dass Paul V. diese Gelegenheit nicht ergriff, mutet auf den ersten Blick überraschend an. Allein aus diesem einmaligen Vorkommnis zu schließen, dass der Sala Regia des Quirinalpalastes



Abb. 53: Pietro da Cortona, Audienz des Botschafters Paolo Savelli in der Sala Regia des Vatikanpalastes 1620, Öl auf Leinwand, um 1625, Rohrau, Graf Harrach'sche Gemäldesammlung. Foto © Kat. Ausst. Rom 1997/1998, S. 305.

die Ausfüllung der Funktion eines Audienzraumes kategorisch verwehrt war, da sich der entsprechende Saal des Vatikans in dieser Hinsicht als nicht ersetzbar erwies, scheint etwas überzogen. Denkbar ist, dass Paul V. gerade bei einer derart hochrangigen Persönlichkeit wie Savelli, Botschafter des Kaisers, den Traditionsbruch und damit verbundenen Rechtfertigungsdruck scheute, ohne damit gleich endgültige Fakten schaffen zu wollen.

Dennoch gibt es gute Gründe für die Annahme, dass der Vatikan als Schauplatz päpstlicher Empfänge von Vertretern der höchsten weltlichen Macht letztendlich eine konkurrenzlose Stellung behauptete.

Bevor dieser wesentliche Punkt vertieft wird, soll zunächst der Frage nachgegangen werden, worin denn eigentlich die Funktion der Sala Regia des Quirinalspalastes bestand, wenn sie dem wichtigsten Thron- und



Abb. 54: Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala Regia. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

Audienzsaal des altherwürdigen Palastes beim Petersdom den Rang offenbar nicht ohne Weiteres streitig machen, diesen nicht einfach ersetzen konnte. Der folgende Versuch einer Klärung stützt sich auf die Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister.⁴⁹

In ihrer Eigenschaft als Audienz- und Thronsaal war die Sala Regia im Vatikanpalast (Abb. 54) ausschließlich dem Empfang gekrönter Häupter und deren Botschaftern vorbehalten, welche hier im Rahmen eines öffentlichen Konsistoriums dem Papst die Obedienz bekundeten.⁵⁰ Die Übertretung dieser Norm konnte lang anhaltende Wogen der Empörung nach sich ziehen, was die tiefe Verwurzelung der Funktion und hohe Bedeutung des Raumes im Bewusstsein der Zeitgenossen belegt.⁵¹ Wie Böck aufgezeigt hat, erfüllte der Saal, der im päpstlichen Zeremoniell das gesamte 16. Jahrhundert hindurch einen herausragenden Platz behaupten konnte, unterschied-

liche Aufgaben. Er fungierte als Schlafplatz für die am Konklave teilnehmenden Kardinäle, als Schauplatz von Bischofs- und Kardinalsernennungen und sogar von Kanonisationen; die Sala Regia wurde für Prozessionen genutzt, welche Bestandteil bestimmter Messen waren, die in der Cappella Sistina oder Paolina des Vatikanpalastes gelesen wurden, und allgemein als Warteraum für Prälaten und Domestiken, die bei diesen Assistenzdienste versahen, sowie für Personen von Stand, die an diesen partizipierten, und fand Verwendung auch im Rahmen von Beerdigungen, des Corpus-Domini-Festes und des Vierzigstündigen Gebetes.⁵² Die Funktionen des Saales waren nicht zuletzt aufgrund seiner Lage inmitten des zeremoniellen Kerns des Vatikanpalastes, zwischen Sixtinischer und Paulinischer Kapelle, denen er jeweils wie eine Art Atrium vorgelagert ist und für deren Verbindung er sorgt, sehr weit gespannt. Nichts deutet darauf hin, dass –

wie von der Forschung gelegentlich behauptet – die Sala Regia des Vatikanpalastes mit dem 17. Jahrhundert ihre Bedeutung eingebüßt und ihre wichtigste Aufgabe (Thron- und Audienzsaal) an andere Räume des Vatikanpalastes abgetreten hat.⁵³ Paul V. nutzte den Saal seinem vordringlichsten Zwecke nach und empfing in ihm die Gesandten der höchsten Kategorie, die Botschafter der gekrönten christlichen Herrscher, der spanischen, französischen, polnischen Könige und des Kaisers.⁵⁴ Diese Audienzen fanden – wie bereits angesprochen – im Rahmen eines öffentlichen Konsistoriums statt, sprich in Verbindung mit der Vollversammlung der in Rom anwesenden Kardinäle, zuzüglich etlicher Bischöfe, Prälaten, Diplomaten, Aristokraten und weiteren Würdenträgern.⁵⁵

Die Sala Regia des Quirinalspalastes (s. Abb. 83–85) wurde während des Pontifikats Pauls V. (und darüber hinaus) nicht ihrem eigentlichen Zweck nach und – soweit aus den Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister ersichtlich – überhaupt auffallend selten genutzt. Im markanten Gegensatz dazu erfuhr die Cappella Paolina (s. Abb. 55), mit welcher der Bau auf dem Monte Cavallo über einen geräumigen Sakralraum, »per poter nelle feste solenni celebrarvi le messe et vesperi con intervento del Sacro Collegio«, verfügte, eine bemerkenswert häufige Verwendung. Paul V. lag daran, so viel Zeit wie möglich in seiner bevorzugten Residenz zu verbringen, was den Transfer von religiösen Feierlichkeiten vom Vatikan in den Quirinalspalast mit sich brachte, wobei dieser Wechsel des Ortes für bestimmte Begebenheiten, jene, die an Räumlichkeiten der altherwürdigen Residenz und/oder den Petersdom gebunden waren, freilich unmöglich war. Im Folgenden sind jene Begebenheiten von Belang, welche auch die Sala Regia inkludierten.

Die Disposition des großen Saales, direkt angrenzend an die Palastkapelle, folgt – wie bereits erwähnt – dem vatikanischen Vorbild und ist unmittelbar mit dem päpstlichen Zeremoniell korrelierbar. Die Weihe der Cappella Paolina ereignete sich am 25. Januar 1617,⁵⁶ bereits am 2. Februar 1617 beging der Papst die Feierlichkeit »in die festo Purificationis Beatissimae Virginis Mariae« nicht mehr im Vatikan, sondern in der neuen Kapelle im Quirinalspalast, im »Sacello Apostolico Paulii Papae V. in Palatio Apostolico Montis Quirinalis«⁵⁷. Bei dieser Begebenheit, welche unter Beteiligung des Kardinalskollegiums und zahlreicher weiterer geistlicher wie

weltlicher Würdenträger stattfand, segnete und verteilte der Papst nach dem feierlichen Gehorsamseid der Kardinäle Kerzen, auf die Handwaschung des Pontifex folgte eine Prozession durch die Sala Regia (»processio per Aulam Regiam«) und die finale Messe.⁵⁸ Ganz ähnlich gestaltete sich der Ablauf der Festlichkeit des Palmsonntags, die am 19. März 1617 mit einem vergleichbaren Personenkreis ebenfalls »in Cappella, seu Sacello Palatii Apostolico Montis Quirinalis«⁵⁹ begangen wurde. Nach der Obediensbekundung der Kardinäle segnete und verteilte der Papst Palmen, anschließend an Handwaschung und Gebet »fuit facta processio per Aulam Regiam, in qua Papa delatus fuit in sede sub baldachino«, danach wurde wiederum die Messe gesungen.⁶⁰ Der Gründonnerstag wurde am 23. Mai 1617 hingegen im Vatikan begangen. Er gehörte zu jenen Zeremonien, welche an diesen gebunden blieben: Nach der Messe in der Cappella Sistina trug der Papst die geweihte Hostie in einer Prozession, die – notwendigerweise – durch die Sala Regia führte, in die Cappella Paolina, wo das Allerheiligste deponiert wurde, anschließend begab er sich in die Benediktionsloggia des Petersdomes (»ad lodiam publicae benedictionis«). Nach dem Gehorsamseid der Kardinäle wurden die Bulle »In Coena Domini« und die Predigt verlesen, der Papst spendete »in conspectu populi« den feierlichen Segen und gewährte »indulgentiam plenariam«, danach begab er sich in die Sala Ducale, wo er die Füße von dreizehn Armen wusch.⁶¹ Unter Paul V. spielten sich die Festlichkeiten der Darbringung Christi und des Palmsonntags nach der Weihe der Cappella Paolina (25. Januar 1617) ohne Ausnahme im Quirinalspalast ab. Bei eben diesen beiden Gelegenheiten fand auch die Sala Regia als Schauplatz von Prozessionen Verwendung.

Daneben ist noch eine Nutzung des weitläufigen Saales im Kontext von Kardinalspromotionen verbürgt, für einen Akt, an welchem der Papst selbst allerdings nicht partizipierte. Im Anschluss an das Konsistorium in der Sala Ducale (»Aula Ducali«), nach der durch den Pontifex vollzogenen Ernennung erwies/erwiesen der bzw. die neue(n) Purpurträger jedem einzelnen seiner/ihrer Kollegen die Referenz und vice versa und zwar »in Aula Regia Palatii Apostolico Montis Quirinalis apud Portam Cappellae«⁶².

Vor dem Hintergrund der – soweit aus den Quellen zu erschließen – spärlichen und nicht ihrem eigentlichen

Zweck nach erfolgten Nutzung der Sala Regia des Quirinalspalastes stellt sich die Frage, was ihre Errichtung letztendlich überhaupt motiviert hat. In dem Bemühen Pauls V., den Gebäudekomplex am Monte Cavallo sukzessive aufzuwerten, spielte der Plan zur Erbauung einer großen Kapelle von Beginn an eine tragende Rolle. Ihre Existenz ermöglichte es dem Papst, der sich oft nur für wenige Stunden in den Vatikan begab, möglichst viel Zeit in seiner bevorzugten Residenz auf dem Quirinal zu verbringen.⁶³ Im Notat Alaleones zur Weihe der Cappella Paolina (25. Januar 1617) heißt es: »[...] Paulus Papa Quintus [...] benedixit Sacellum sub invocatione Assumptionis Beatissimae Virginis Mariae, quod construendum et adornandum curavit cum Aula magna Regia contigua in Palatio Apostolico Montis Quirinalis simile Sacello Sisti Papae Quarti apud Sanctum Petrum, pro cappellis faciendis«⁶⁴. Dem Zeugnis des Zeremonienmeisters nach ließ Paul V. die Kapelle mit anschließender »Aula magna Regia« dem Modell der Sixtina folgend errichten und dekorieren, um Messen feiern zu können. Betont wird die im Vatikan vorgeformte, programmatische Zusammengehörigkeit der beiden Räume,⁶⁵ welche unmittelbar mit dem Zeremoniell verknüpft werden kann. Die Nutzung der Sala Regia, deren Charakter als (notwendiger) Appendix zur Cappella Paolina Alaleone betont, ging dabei offenbar (dies legt das wiedergegebene Zitat nahe) weit über die spärlichen Begebenheiten, in denen sie explizit in den Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister Erwähnung findet, hinaus. Sie fungierte – wie im Vatikan – auch als eine Art *anticamera* für die Kapelle (im Rahmen von Messen, »pro cappellis«).⁶⁶

Mit der Realisation der beiden weitläufigen Räume geht für Alaleone die Statuserhöhung des sie beherbergenden Gebäudes einher: Tatsächlich geschieht es zum ersten Mal im Notat zur Weihe der Cappella Paolina, dass der Zeremonienmeister von dem Palast am Quirinal als Apostolischem spricht (»in Palatio Apostolico Montis Quirinalis«), während zuvor diese bedeutungsvolle nähere Bestimmung ausbleibt.⁶⁷ Mit Cappella Paolina und angrenzender Sala Regia präsentierte sich der Quirinalspalast endgültig als eine Art zweiter Vatikan,⁶⁸ als regelrechte päpstliche Residenz, die prinzipiell einer vergleichbaren Nutzung offenstand. Der altehrwürdige Bau beim Petersdom erscheint auch bei Mucanzio als maßgebender Referenzpunkt, im Notat zur Feierlichkeit

der Darbringung Christi, der ersten Messe in der neuen Kapelle des entscheidend erweiterten Komplexes auf dem Monte Cavallo (2. Februar 1617) ist zu lesen:

[...] Paulus Papa Quintus [...] venit ad novam Cappellam a Sanctitate Sua a fundamentis de novo fabricatam, et fundatam, et elegantissime ornatam iuxta formam Cappellae Palatii Vaticani [...] et facta fuit processio per Aulam magnam ante Cappellam a Sanctitate Sua pariter denovo constructam auro superne et picturis ornatam cum pavimento tersis lapidibus variis coloris iuxta formam Aulae Regiae⁶⁹.

Der Kollege Alaleones fasst den Dekor von Cappella Paolina und »Aula magna« des Quirinalspalastes als auf den vatikanischen Prototypen fußend auf, wobei für Letztere ausdrücklich die Vergoldung der Decke, die Malereien und die bunten Marmorintarsien des prächtigen Fußbodens ins Feld geführt werden. Bedeutsam nimmt sich aus, dass der Zeremonienmeister dem der Kapelle vorgelagerten Saal das Attribut »regia« verwehrt, dies nicht nur im soeben bezeichneten Zusammenhang, sondern durchgängig. Im Notat zur Kardinalspromotion vom 28. Februar 1617 beschreibt Mucanzio wie nach vollzogenem Akt »Cardinales redierunt ad Aulam novam quae loco Aulae Regiae ante Cappellam novam constructae est«⁷⁰. Die Formulierung darf gesteigertes Interesse beanspruchen: Der Raum entspricht von der Lage (und – so der Zeremonienmeister – auch der Ausstattung, s.o.) der Sala Regia des Vatikanpalastes, deren wichtigste, für die Denomination verantwortliche Aufgabe konnte er allerdings nicht übernehmen. Mucanzio unterlässt es beharrlich, die (Pseudo-)Sala Regia der Residenz auf dem Monte Cavallo mit der näheren Bestimmung »königlich« auszuzeichnen, welche für ihn offenbar an die Funktion des Audienzsaals für gekrönte Häupter und deren Gesandte geknüpft ist. Die Differenzen in der Benennung des Raumes seitens der päpstlichen Zeremonienmeister verdeutlichen den nicht unproblematischen Status des Saales.

Für die Realisation der Sala Regia des Quirinalspalastes (wir bleiben bei der Benennung, freilich eingedenk der Problematik) können triftige Gründe veranschlagt werden. Über die wenigen explizit in den Quellen genannten Anlässe hinaus erwies sie sich offenbar auch

im Rahmen der Messen in der benachbarten Kapelle als unentbehrlich. Die verschiedenen Teilnehmer der *cappella papalis*, darunter vor allem Kardinäle, Bischöfe und Prälaten, zuzüglich auch die Nepoten des Papstes und hochrangige Diplomaten wie etwa die Botschafter Venedigs, Frankreichs und Spaniens, bildeten den Adressatenkreis der Fresken der Sala Regia, der sich hier vor und nach den Messen versammelte bzw. den Raum selten auch im Rahmen des Zeremoniells nutzte.⁷¹ Als jener Saal, welchen man unmittelbar nach dem Bestehen der Hauptstiege des Palastes zum *piano nobile* betrat, bildete er ein wichtiges Ambiente für den Empfang bedeutender Gäste.⁷² Allerdings nutzten weder Paul V. noch seine Nachfolger den Saal für Audienzen, auch wenn es an potentiellen Anlässen nicht gemangelt hat.⁷³ Die Gründe für den Umstand, dass die jüngere Sala Regia ihrem vatikanischen Prototyp den Rang nicht streitig machen konnte, sind vor diesem Hintergrund als von prinzipieller ideologischer Natur zu veranschlagen.

Eine regelrechte Debatte über die Hierarchie der päpstlichen Residenzen ist erst für das spätere 17. Jahrhundert überliefert, sie nahm ihren Ausgang von Alexander VII., welcher Sforza Pallavicino konsultierte, wieviel Zeit im Jahr der Pontifex im Vatikan- bzw. Quirinalspalast zubringen sollte. Auf die eindeutige Teilnahme Pallavicinos für die jüngere Residenz folgte eine leidenschaftliche Entgegnung durch Lukas Holste, der sich zugunsten des altherwürdigen Palastes beim Petersdom aussprach.⁷⁴ Es zahlt sich aus, den Disput kurz zu skizzieren. Pallavicino stellt in Abrede, dass es einen zwingenden Grund für den Papst gibt, im Vatikan zu residieren, an welchen er als Bischof von Rom keinesfalls gebunden ist, da St. Peter, wenngleich unumgänglich für bestimmte, aber nicht besonders zahlreiche religiöse Festlichkeiten, nicht die Kathedrale Roms darstellt. Die Intensität des Petrus-Kultes hängt keineswegs davon ab, ob der Pontifex bei der dem Apostelfürsten geweihten Kirche residiert oder nicht. Was den Auftrag des Papstes als Oberhaupt der Kirche angeht, erweist sich der Quirinal als geeigneter, da er hier für alle Gläubigen leichter zu erreichen ist als im entlegenen Vatikan und in der komfortablen Residenz auf dem Monte Cavallo mit seinem gesundheitsförderlichen Klima die besseren Arbeitsbedingungen vorfindet. Die Entgegnung Holstes baut auf der Rolle Petri auf, welche fundamental

für den Suprematieanspruch der römischen Kirche ist. Der Papst ist nicht nur deren Oberhaupt, sondern Hirte der gesamten Christenheit, seine Autorität beruht auf der Übertragung *jure divino* des Auftrags, der dem Apostelfürsten von Christus erteilt wurde. Der Führungsanspruch der römischen Kirche, dessen Dignität konkurrenzlos ist, ist somit auf der Person Petri gegründet, der im Vatikan begraben liegt, über dessen sterblichen Überreste die ihm geweihte Kirche als gigantischer Märtyrerschrein errichtet wurde. Die Präzedenz des Kapitels des Laterans vor jenem des Vatikans in Belangen des Zeremoniells fällt insofern nicht ins Gewicht, da sie in keiner Weise die Bedeutung der Rolle des Apostelfürsten und seiner irdischen Ruhestätte mindert. Holste untermauert die herausragende historische Relevanz des Vatikans als Ort des Konklaves, in St. Peter wurden die Päpste konsekriert, hier empfangen sie das Pallium und feierten jedes Jahr eine Messe, um den Tag der eigenen Wahl zu commemorieren. Die erstrangige Bedeutung des Petersdoms zeigt sich auch an der Tatsache, dass er als Schauplatz für Allgemeine Konzile fungierte und die Bischöfe die Kirche für die Visiten *ad limina* aufsuchten. In St. Peter wurden Häretiker exkommuniziert und Heilige kanonisiert, weltliche Herrscher empfangen, Karl der Große durch Leo III. zum Kaiser gekrönt. Auch der Besitz der Kirche würde nicht von ungefähr als Eigentum des Apostelfürsten (*Patrimonium Petri*) bezeichnet. Aus all dem geht für Holste die Pflicht des Papstes hervor, in der vatikanischen Residenz, dem berühmtesten Palast der Christenheit, bei St. Peter zu residieren.

Der in unserem Zusammenhang wesentliche Punkt ist natürlich, dass die päpstliche Autorität auf der Rolle Petri fußt, »la dignità Pontificia si fonda sopra il merito di S. Pietro«⁷⁵. Der Empfang von Gesandten gekrönter Häupter bot die ideale Bühne, jenen Adressaten, auf die es letztendlich ankam, den päpstlichen Machtanspruch zu vermitteln, welcher auf dem Mandat, das Petrus von Christus empfing, beruht, und durch göttlichen Willen auf die legitimen Nachfolger des Apostelfürsten, die römischen Bischöfe, übertragen wurde. Zweifelsohne war es von besonderer Symbolwirkung, den Petersdom, den gigantischen Schrein über dem Grab des Apostels, als schlagkräftigen Beleg für die römische Petrustradition (das Wirken Petri in Rom als erster Bischof der Gemeinde der Stadt und sein Erleiden des Martyriums

ebendort) und die Legitimität der päpstlichen Sukzession in die Zeremonie eines Gesandtenempfangs einzubinden, für welchen letztendlich ganz Rom als Bühne diente. In welchem hohem Maße dies geschah, verdeutlichen die Geschehnisse um Savelli Anfang Mai 1620. Obgleich der kaiserliche Botschafter in Rom residierte, entsprach der Ablauf seines Empfangs beim Papst dem idealtypischen Schema, das zwei Einzüge in die Stadt vorsah.⁷⁶ Nachdem der kaiserliche Gesandte zwei Tage zuvor Rom (wieder) betreten hatte, fand am 3. Mai der offizielle *ingressus sollemnis* durch die Porta del Popolo statt, unter zahlreicher Beteiligung der Familie des Papstes, der Kardinäle und Savellis, Mitgliedern des Klerus jeden Ranges, Vertretern des römischen Adels etc.⁷⁷ Wiederum zwei Tage später, anlässlich der Audienz in der vatikanischen Sala Regia (5. Mai 1620), begab sich der Botschafter gleichfalls »cum sollemni equitatione« und ähnlichem Gefolge von seiner Residenz (»in Monte Sabello«) »ad Palatium Apostolicum in Vaticano apud Sanctum Petrum«⁷⁸. Dabei konnte die Route natürlich variieren, je nach dem Ausgangspunkt, wesentlich war die Destination des Papstpalastes »apud Sanctum Petrum«. Schon von Weitem erblickten die Gesandten, wenn sie sich dem Vatikan näherten, die gewaltige Kirche des Apostelfürsten, welche von seiner besonderen Würde und der auf seiner Person beruhenden Größe des päpstlichen Roms kündigte. Im Petersdom liegt das Fundament des Machtanspruchs der Päpste im sprichwörtlichen Sinne begraben, »quel santo corpo, che tutto il mondo riverisce, capo di santa Chiesa, e dal quale Roma riceve gloria e la Sede Apostolica veneratione«⁷⁹.

In der Szenografie der Zeremonie eines Gesandtenempfangs spielte der Petersdom, welcher als herausragendes Monument des historisch-theologisch fundierten päpstlichen Herrschaftsanspruchs Dignität und Autorität der römischen Kirche eindrucksvoll widerspiegelte, konsequenterweise eine entscheidende Rolle. Vor dem hier skizzierten Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass sich der Vatikan als konkurrenzlos erwies, wenn es um den Empfang von Botschaftern gekrönter Häupter ging, er stellte den prädestinierten Ort dar, um die päpstliche Autorität und ihren universalistischen Anspruch argumentativ zu untermauern.⁸⁰

7.3 DIE VERORTUNG IM SYSTEM DER PÄPSTLICHEN RESIDENZEN

Die päpstliche Komponente der Geschichte des Quirinalshügels ist eine vergleichsweise junge. Eine nachhaltige Aufwertung des Ortes und des auf ihm situierten Palastes erfolgte erst seitens der nachtridentinischen Reformpäpste. Besagter Prozess hob mit Gregor XIII. an und wurde von Paul V. im Wesentlichen beschlossen. Zu kontextualisieren ist er ganz wesentlich innerhalb eines breit angelegten Projekts der Modernisierung der päpstlichen Verwaltung. Hinsichtlich seiner symbolischen Bedeutung konnte der Quirinal, welcher vor dem Hintergrund einer veränderten Struktur der römischen Kurie schlichtweg durch seine Praktikabilität bestach, dem Vatikan den Rang keineswegs streitig machen.

Für die Realisation der Sala Regia des Palastes auf dem Monte Cavallo (s. Abb. 83–85) existierten – wie dargelegt wurde – gute Gründe, dass sie der Gedanke anleitete, den entsprechenden Saal der altherwürdigen Residenz beim Petersdom hinsichtlich seiner primären und vornehmsten Funktion zu ersetzen, mutet wenig wahrscheinlich an (sollte ein derartiges Vorhaben jemals bestanden haben, wurde es bald fallengelassen). In dieser Hinsicht sind bei zweifelsohne vorhandenen Gemeinsamkeiten der beiden Räumlichkeiten, die schon Mucanzio betont wissen wollte, gerade auch die gewichtigen Differenzen bedeutsam, welche Raumtypus, Architektur und Ausschmückung betreffen. Weist die Sala Regia des Vatikanpalastes (s. Abb. 54) mit ihrer prächtigen Stucktonne einen gewölbten Abschluss auf, so ihr jüngerer Konterpart einen geraden, finden wir im erstgenannten Falle mit den von schweren Stuckrahmen gefassten Historienbilder einen wandfüllenden malerischen Dekor vor, so im zweiten die Begrenzung desselben auf einen schmalen gemalten Fries (*fregio dipinto*) unterhalb der opulenten Kassettendecke. Diese prinzipiellen Unterschiede sind als bewusste Setzungen von hoher Aussagekraft zu verstehen, welche der Verortung der jüngeren Sala Regia im System der päpstlichen Residenzen dienen.



Abb. 55: Rom, Palazzo del Quirinale, Cappella Paolina.
Foto © Borsi 1991, S. 68 (Abb. 99).

7.3.1 DER ENTWURFSPROZESS DER FRESKEN

In dem Bemühen, diesen wesentlichen Punkt zu vertiefen, wenden wir uns zunächst der Planungsgeschichte der Fresken der Sala Regia des Quirinalspalastes zu. Diese zeigt, dass von einer zumindest auf dem Papier (bzw. der Leinwand) erprobten engen Anlehnung an den vatikanischen Prototyp schon sehr früh Abstand genommen wurde. Letztendlich beschränkte man die Freskierung auf einen vergleichsweise schmalen Streifen unterhalb der Kassettendecke des weitläufigen Saales.

Für den malerischen Schmuck der Sala Regia und der angrenzenden großen Kapelle im Südflügel des Quirinalspalastes lässt sich zunächst das Vorhaben einer weitgehenden Ämulation der im Vatikan anzutreffenden Modelle fassen. So gab es Pläne für eine Freskendekoration der Decke der Cappella Paolina (Abb. 55), mit deren Realisierung Agostino Tassi beauftragt wurde, welcher im März 1616 40 Scudi »per diversi disegni da lui fatti per la volta della capella che N. S. haveva disegnato di fare nella fabrica nova del palazzo di Monecavallo«⁸¹ erhielt. Das ehrgeizige Vorhaben wurde vom Papst bald



Abb. 56: Agostino Tassi, Ernennung Taddeo Barberinis zum Präfekten von Rom, Öl auf Leinwand, 1631–1633, Rom, Museo di Roma. Foto © Struck 2017, S. 244.

darauf fallengelassen: »Quanto ad ornarla [die Cappella Paolina] pensò, che il farla dipingere era il più riguardevole ornamento; ma spaventato d'una lunghezza di tempo, che portano seco le Opere grandi, e di considerazioni, s'intimorì, e si arrestò di farvi mano a nessun Pittore, benche pensasse di ripartire l'operazione in più soggetti.«⁸² Letztendlich wurde Martino Ferrabosco mit der prächtigen Stuckdekoration der Kapelle beauftragt, die dieser zügig zwischen April und Dezember desselben Jahres anfertigte.⁸³ Ebenfalls unrealisiert blieb ein weiteres engagiertes Projekt für die Altarwand des Sakralraumes, welche Andrea Commodi mit einem Engelssturz bemalen sollte.⁸⁴ Über das Stadium eines elaborierten Modells, das der in Florenz ansässige Maler anfertigte, gedieh auch diese Unternehmung nicht weiter hinaus.

Nach anfänglichen ehrgeizigen Überlegungen zur malerischen Dekoration der Palastkapelle muss sehr

bald ein Umdenken von Seiten des Papstes stattgefunden haben, welcher den ambitionierten Plänen eine Absage erteilte. Letztendlich blieb die Cappella Paolina im Wesentlichen ohne malerischen Schmuck. Wie auf dem Bild der *Ernennung Taddeo Barberinis zum Präfekten von Rom* von der Hand Agostino Tassis (Abb. 56) gut zu sehen ist, präsentierte sich die Kapelle im auffälligen Kontrast zum vatikanischen Prototyp, von welchem man hinsichtlich der Ausschmückung letztendlich doch Abstand genommen hatte, als grundsätzlich bilderloser Raum. Die Wände unter der prächtigen Stuckdecke wurden lediglich mit Vorhängen aus rotem Damast verkleidet, die schon in einem *avviso* vom 4. Februar 1617 erwähnt werden, der über die erste offizielle Messe in der Kapelle informiert.⁸⁵ Der abrupte Kurswechsel mag durch Zeit- und Kostenersparnis motiviert gewesen sein (eventuell auch die Einsicht in die Vergeblichkeit eines Konkurrerens mit den Fresken der Sixtinischen Kapelle), als wesentlich erwies sich letztendlich, dass die neue päpstliche Residenz am Monte Cavallo überhaupt über eine geräumige Palastkapelle verfügte. Der Bau wurde auch ohne Freskenschmuck als auf dem Modell des vatikanischen Vorbildes fußend aufgefasst, so heißt es in einem *avviso* vom 4. Februar 1617, der über die erste offizielle Messe in dem Sakralraum informiert: »detta capella dedicata all'Assontione della Madonna, che è riuscita quanto simile a quella di Sisto IV nel Vaticano«⁸⁶. Die offenkundige Analogie besteht vor allem in den Dimensionen der beiden Räume, welche nahezu identisch sind, und erstreckte sich ursprünglich auch auf das zeremonielle Arrangement: Der Vergleich des Gemäldes Tassis mit dem Stich Dupéracs einer päpstlichen Messe in der Sixtina (s. Abb. 5) verdeutlicht schlagartig, dass in dieser Hinsicht die ältere Kapelle für die jüngere das Vorbild abgab.⁸⁷ Die Möglichkeit eines Transfers einer großen Zahl an Zeremonien (Messen) vom Vatikan in die neue Residenz am Quirinal war mit der Cappella Paolina jedenfalls prinzipiell gegeben.

Auch für die Sala Regia waren die ursprünglichen Pläne überaus ambitioniert, wurden in der Folge jedoch empfindlich zurechtgestutzt. Anvisiert war anfangs eine Freskendekoration, welche die Wände zur Gänze bedeckt hätte. Ein Bozzetto auf Leinwand (Privatsammlung), der von Tassi erdacht, wohl aus seiner Werkstatt hervorgegangen ist (Abb. 57), zeigt einen elaborierten

Entwurf für die Nordwand der Sala Regia, der mit dem *Procedere* des »ripartire l'operazione in più soggetti«, das für die Ausmalung der Cappella Paolina dem Bericht Passeris nach zeitweilig angedacht worden war und eine weitgehende Arbeitsteilung und damit ein schnelles Vorranschreiten favorisiert hätte, durchaus ernst zu machen scheint: Der dekorative Apparat ist in klar voneinander scheidbare Kompartimente aufgefächert, präsentiert sich tendenziell recht kleinteilig.⁸⁸ Über einer hohen Sockelzone aus fingiertem farbigen Marmor sind prominent drei große gerahmte Historien angebracht, flankiert werden diese von Tugendpersonifikationen bzw. Medaillons in aufwendigen Kartuschen, Letztere befinden sich auch unter den beiden äußeren, auf den Architraven der Türen aufliegenden Bildern. Das obere, streng abgeordnete Register zeigt mehrere illusionistische Wandöffnungen in Form von Kolonnaden, welche Orientalen bzw. Musiker bevölkern, den Raum dazwischen füllen wiederum allegorische Figuren, weitere narrative Darstellungen und mittig das Papstwappen Pauls V.

Die wesentlichen ikonografischen Bestandteile des tatsächlich ausgeführten Freskendekors der Sala Regia sind nahezu allesamt auf dem Entwurf, der zweifelsohne der frühesten Planungsphase angehört, vorgebildet: die Moses-Szenen in gerahmten Bildfeldern,⁸⁹ die Tugendfiguren, die Logen mit dem fremdländischen Personal, das Wappen des Papstes und die heraldischen Tiere der Borghese. Der frühe Bozzetto Tassis mit den großen, von schweren Rahmen gefassten Historienbildern, welche über einer mit bunten Marmorplatten verzierten Sockelzone anheben und zwischen die Portale des Saales gespannt bzw. auf deren vorkragenden Gebälken gelagert sind, verweist eindeutig auf das Dekorationssystem der vatikanischen Sala Regia (s. Abb. 54).⁹⁰ In der frühen Phase des Entwurfsprozesses war also eine enge Anlehnung an den wichtigsten Thron- und Empfangsraum der altehrwürdigen Residenz beim Petersdom angedacht worden.

Das streng abgeordnete obere Register des Bozzettos mit seinen illusionistischen Wandöffnungen, die von Orientalen bzw. Musikern bevölkert werden, lässt sich hingegen nicht vom naheliegenden Prototyp herleiten. In diesem Zusammenhang ist die Sala Clementina (Abb. 58) im unter Sixtus V. neu errichteten Palast des Vatikans von Bedeutung, welche unter Clemens VIII.

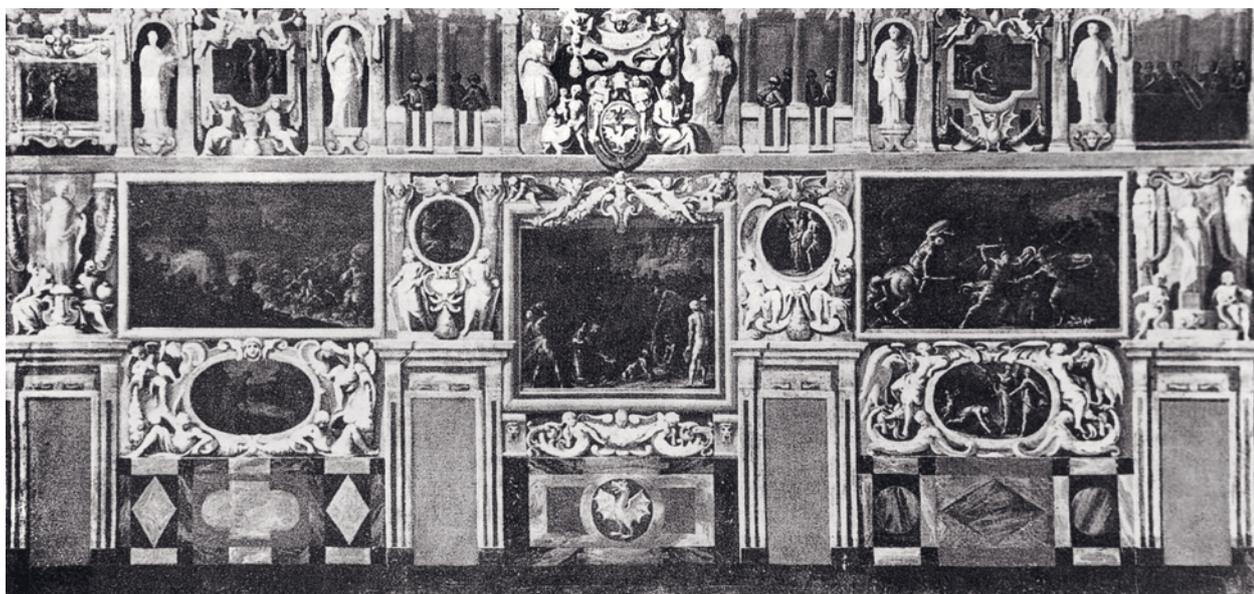


Abb. 57: Agostino Tassi und Werkstatt, Projekt für die Nordwand der Sala Regia des Quirinalspalastes, Öl auf Leinwand, Privatsammlung. Foto © Colalucci 1999, S. 177 (Abb. 1).

in ihren heutigen Ausmessungen geplant und ausgemalt wurde.⁹¹ Als Vestibül des päpstlichen Appartements diente der Saal vornehmlich als Empfangsraum für Diplomaten und hohe Würdenträger, auch eine gelegentliche Nutzung als Triklinium ist verbürgt.⁹² An der Stirnwand der Sala Clementina ist die Begebenheit der *Taufe des Sisinnius* (Abb. 59) dargestellt, welche in eine illusionistische Architektur, eine dorische Kolonnade von großzügigen Abmessungen, eingeschrieben ist, die teilweise auch die Längswände besetzt. Durch die Fiktion der Fortsetzung des Realraumes im gemalten Bild wird das historische Geschehen unvermittelt aktualisiert und der Betrachter zum direkten Augenzeugen des Vorgangs gemacht. Über die eigentliche Erzählung hinaus führen die verschiedenen Ethnien am Rande des Geschehens, die farbigen Kinder, die ein Engel dem taufenden Papst zuführt und die Orientalen, die an der Längswand rechts vom Hauptgeschehen wiedergegeben sind (Abb. 60). In den mit Turbanen bekleideten Männern sind keine allgemein gehaltenen Stellvertreterfiguren, sondern – dies erweist sich mit Hinblick auf die Sala Regia des Quirinalspalastes als bedeutsam – konkrete historische Persönlichkeiten wiedergegeben: Die stehende Figur im Vordergrund ist als Husain Ali Beg Bayat zu identifizieren, jener christliche Botschafter Persiens, welcher mit dem Engländer Anthony Shirley und

weiterem Gefolge 1601 in Rom eintraf.⁹³ Die strenge Absonderung des oberen Registers vom Rest des Entwurfs auf dem Bozzetto Tassis mag zunächst etwas ungewöhnlich erscheinen. Auch wenn sich eine gewisse Korrespondenz durchaus feststellen lässt (im Sinne einer vertikalen Axialität, die von den Portalen ihren Ausgang nimmt, über denen auch die fingierten Wandöffnungen positioniert sind), überwiegt der Eindruck eines additiven Nebeneinanders. Zitiert werden die dekorativen Apparate von Sala Regia und Sala Clementina des Vatikanpalastes, ohne jedoch zu einer Synthese zu gelangen: Der untere Abschnitt referiert auf erstgenannten Raum, der obere, streng separierte, deutlich schmalere mit seinen illusionistischen Kolonnaden, welche von Orientalen bzw. Musikern bevölkert werden, und den stehenden Tugendallegorien in Rundbogennischen auf den unter Clemens VIII. realisierten und dekorierten Saal.

In den Entwurfsprozess für den malerischen Dekor der Sala Regia der neuen päpstlichen Residenz auf dem Monte Cavallo war auch Lanfranco, der vermutlich in einem zweiten Schritt Tassi zur Seite gestellt wurde, involviert, von seiner Hand stammt ein schöner Entwurf für den unteren Bereich der Südwand (Abb. 61).⁹⁴ Mitig ist eine große Tapiserie, welche die Sala di Costantino des Vatikanpalastes (s. Abb. 75) in Erinnerung ruft, wiedergegeben, sie zeigt den päpstlichen Empfang einer



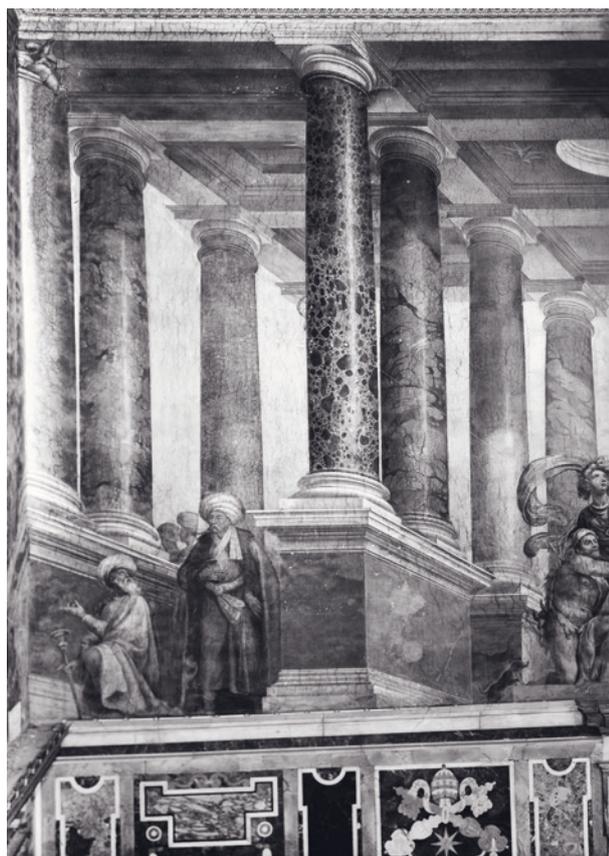
Abb. 58: Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Appartamento Papale di Rappresentanza, Sala Clementina. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.



Abb. 59: Giovanni und Cherubino Alberti, Taufe des Sisinnius, Fresko, vermutlich 1602 vollendet, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Appartamento Papale di Rappresentanza, Sala Clementina. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

Abb. 60: Giovanni und Cherubino Alberti, Taufe des Sisinnius, Fresko, vermutlich 1602 vollendet, Detail: persische Gesandte, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Appartamento Papale di Rappresentanza, Sala Clementina. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

orientalischen Gesandtschaft. Der Bildteppich verdeckt einen Teil der ionischen Kolonnade, die über einer hohen, mit fingierten Reliefs, die Moses-Szenen wiedergeben, dekorierten Sockelzone anhebt, wobei sich der Raum zwischen den kannelierten Säulen illusionistisch öffnet und von Tugendallegorien bevölkert wird. Zwei der Interkolumnien werden hingegen von großen Historienbildern besetzt, welche gleichfalls den Führer des auserwählten Volkes in Szene setzen.⁹⁵ Deren Gestaltung fällt unterschiedlich aus (geboten werden zwei alternative Möglichkeiten): Für die Historie links wählte Lanfranco die Form des hochovalen Tondos, dem er zwei sitzende Tugendfiguren beigab.



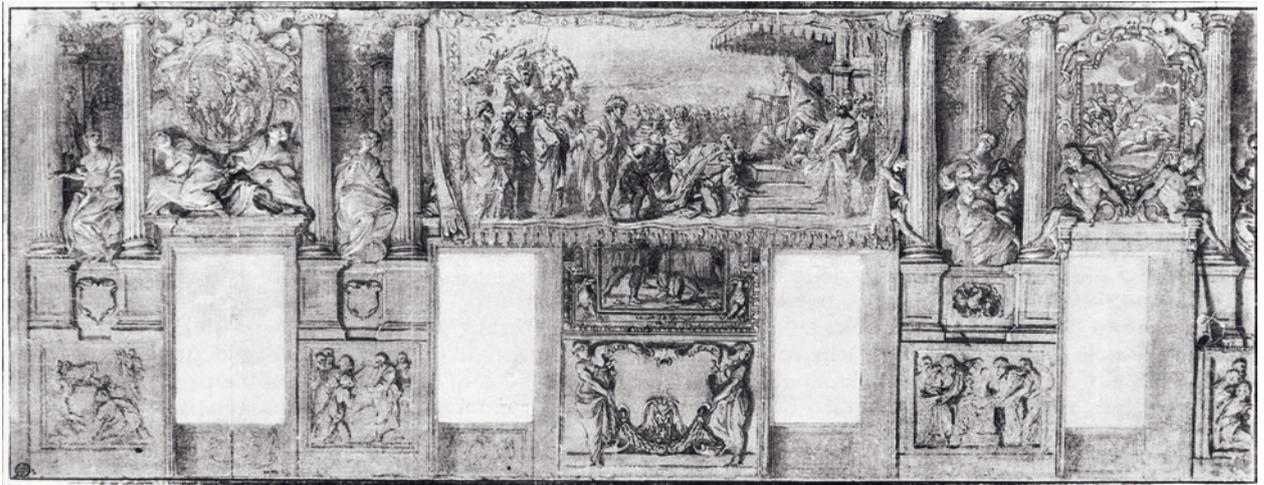


Abb. 61: Giovanni Lanfranco, Entwurf für die Südwand der Sala Regia des Quirinalspalastes, Zeichnung, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 6345. Foto © Colalucci 1999, S. 178 (Abb. 2).

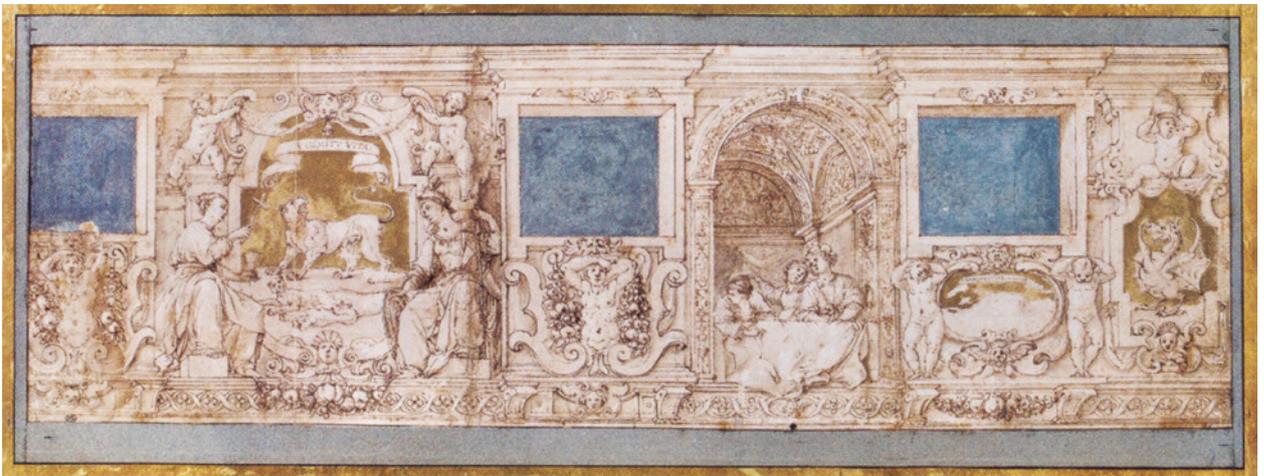


Abb. 62: Agostino Tassi, Entwurf für die Südwand der Sala Regia des Quirinalspalastes, Zeichnung, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 1227. Foto © Kat. Ausst. Bonn/Berlin 2005/2006, S. 249.

Ein Entwurf Tassis für die Südwand (Abb. 62) datiert ebenfalls aus der frühen Phase der Projektierung des Freskenschmucks der Sala Regia, er betrifft ihren oberen Teil und wurde zu einem Zeitpunkt geschaffen, da die Mauerarbeiten noch nicht bis zur Höhe der oberen Fenster gediehen waren.⁹⁶ Die Blätter Lanfrancos und Tassis, welche in dieser Phase wahrscheinlich zusammenarbeiteten, ergänzen sich auffallend präzise, übereinandergelegt ergibt sich eine weitgehende Korrespondenz.⁹⁷ Tassi entwickelte die ursprüngliche Idee der illusionistischen Wandöffnungen, die bereits das obere Register des wohl frühesten Entwurfs (Privatbesitz) kennzeichnete, weiter: Die Loge mit ihrem reich dekorierten Kreuzgratgewölbe,

welche von Frauengestalten (nicht mehr von Orientalen), die hinter der mit einer Tapiserie verhangenen Balustrade auftauchen, bevölkert wird, kommt architektonisch den de facto realisierten schon sehr nahe. Zwischen den Fenstern findet sich weiters eine große Imprese wieder, die von allegorischen Figuren flankiert wird. Unterhalb der Wandöffnungen sind Hermen mit Fruchtgirlanden und eine ovale Kartusche mit einer weiteren Imprese figuriert, am rechten Rand des Blattes taucht der aus dem Wappen der Borghese bekannte Drache auf.⁹⁸

Lanfranco scheint sich für seinen Entwurf (s. Abb. 61) an der Sala Clementina des Vatikanpalastes (s. Abb. 58) orientiert zu haben: Für die illusionistische Kolonnade



Abb. 63: Rom, Castel Sant'Angelo, Sala Paolina (Blick Richtung Nordwand). Foto © Kliemann/Rohlmann 2004, S. 359 (Taf. 158).

über einer hohen Sockelzone, welche der Maler auf seinem großen Blatt prominent wiedergibt, stand offenbar die Stirnwand des Saales Pate.⁹⁹ Daneben können noch weitere Beispiele päpstlicher Repräsentationskunst geltend gemacht werden, etwa die Sala Paolina in der in den 1540er Jahren umgestalteten Engelsburg (Abb. 63), die bei Zeiten als außervatikanisches Wohnappartement des Pontifex diente. Den opulenten Dekor des Saales, der von Perino del Vaga und zahlreichen Mitarbeitern zwischen 1545 und 1547 ausfreskiert wurde,¹⁰⁰ zeichnet eine große Säulenstellung aus, die über einer hohen, mit fingierten Bronzereliefs verzierten Sockelzone anhebt. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die Tondi über den sich in die Interkolumnien der Scheinarchitektur hinein erstreckenden Portale, auf deren Rahmen Allegorien gelagert sind, die Rundbilder begleiten (Abb. 64). Eine ähnliche Situation finden wir auf dem Blatt Lanfrancos für die Moses-Bilder über den seitlichen großen Fensteröffnungen vor. Die komplexe Ikonografie der Sala Paolina steht hier nicht zur Debatte, wesentlich ist ihre Funktion als Empfangsraum der päpstlichen Gemächer der Engelsburg.



Abb. 64: Perino del Vaga, Marco Pino, Pellegrino Tibaldi, Erzengel Michael, Szenen aus der Vita des Paulus, Allegorien, Fresken, 1545–1547, Rom, Castel Sant'Angelo, Sala Paolina, Nordwand. Foto © Kliemann/Rohlmann 2004, S. 363 (Taf. 162 oben).

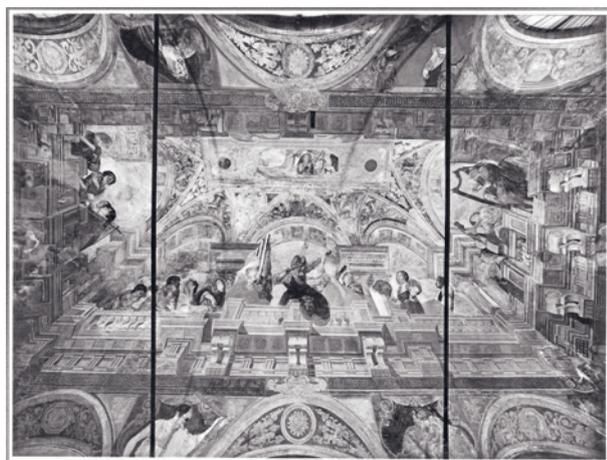


Abb. 65: Agostino Tassi, Orazio Gentileschi, Konzert mit Apollo und den Musen, Fresko, 1611–12, Rom, Palazzo Rospigliosi Pallavicini, Casino delle Muse, Gewölbe. Foto © Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione-GFN.

Agostino Tassi hat insbesondere für die illusionistischen Wandöffnungen seines Entwurfs (s. Abb. 62) auf Werke zurückgreifen können, an deren Realisation er selbst in maßgeblicher Weise beteiligt war: 1611/12 hatte der Maler gemeinsam mit Orazio Gentileschi das Casino delle Muse des Palastes Scipione Borgheses auf dem Quirinal dekoriert (Abb. 65). Über einem fingierten Kranzgesims erhebt sich dort eine gemalte Loggia, in deren offenen Arkaden sich teils musizierende, teils



Abb. 66: Bagnaia, Villa Lante, Loggia des Casino Montalto. Foto © Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.

lauschende Figuren tummeln, welche hinter einer Balustrade auftauchen.¹⁰¹ Schon 1611 hatte dasselbe Künstlergespann die Dekoration des größten Saales im piano nobile des Ostflügels des Quirinalspalastes (des heutigen »Salone delle Feste«), der den Rest des Traktes um ein ganzes Stockwerk überragt, realisiert:

Nella Sala grande del Palazzo di Montecavallo verso il Giardino, ove tal' hora si suol fare Concistoro pubblico, v'ha di suo nel mezo della volta uno sfondato, entrovi un' Arme grande del Papa con due Angeli, che la reggono, & intorno evvi una prospettiva di mano di Agostino Tasso, ove posano diverse figure dal Gentileschi formate, con vista di sotto in sù, assai buone, e come giudicarono li professori, sono le migliori, che egli facesse, e rappresentano diverse Virtù, le quali al Pontefice Paolo V. alludono, con grandamore, e diligenza a buonissimo fresco condotte.¹⁰²

Der Verlust der Malereien der Sala del Concistoro ist gerade mit Hinblick auf unser Verständnis der Sala Regia des Quirinalspalastes äußerst bedauerlich, man wird sich ihren Dekor in seiner prinzipiellen Anlage als wohl nicht allzu verschieden von jenem des Casino delle Muse vorstellen dürfen.¹⁰³ Auch bei der Loggia des Casino Montalto der Villa Lante in Bagnaia (Abb. 66), welche Tassi 1615 – also sehr zeitnah zur Sala Regia des Quirinalspalastes – ausmalte, konnte der Quadratura-Spezialist Anleihen nehmen, bei der realen Architektur und beim malerischen Dekor: Der luftige Raum öffnet sich in großen Arkaden, beschlossen wird er von einem Kreuzgratgewölbe, dessen Kompartimente teils reich mit Fächern, Rankenwerk, Putti etc. verziert sind.¹⁰⁴ Die großen sitzenden Tugendallegorien von der Hand Francinis (Abb. 67) scheinen gleichfalls einen Reflex im Entwurf Tassis gefunden zu haben.¹⁰⁵

Das Stadium der Projektierung des Dekors der Sala Regia des Quirinalspalastes, bei welchem Lanfranco und

Tassi in dem Bemühen, einen malerischen Schmuck für die gesamte Wandfläche des weitläufigen Saales zu entwickeln, zusammenarbeiteten, zeichnet die Abkehr vom naheliegenden vatikanischen Prototyp aus. Für das streng abgesonderte obere Register des Gemeinschaftsentwurfs griff Tassi auf das eigene Werk zurück, auf die Fresken der Sala del Concistoro der päpstlichen Residenz am Monte Cavallo, diejenigen des Casino delle Muse bzw. auch auf andere zeitnahe Unternehmungen, in welche er in leitender Stellung involviert war (Loggia des Casino Montalto). Bezeichnend ist der Verzicht einer Anlehnung an die Sala Regia des Vatikanpalastes. Dies gilt auch für das Blatt Lanfrancos: Mit dem Bezug auf die Sala di Costantino, die Sala Paolina und die Sala Clementina referiert dieses zwar auf repräsentative päpstliche Empfangssäle, in ihrer Bedeutung stehen diese aber freilich hinter der Sala Regia der ehrwürdigen Residenz beim Petersdom zurück.

Die dritte Phase des Entwurfsprozesses ist durch die Abkehr von dem Vorhaben, die Wände der Sala Regia der Residenz am Monte Cavallo in ganzer Höhe zu dekorieren, und die Begrenzung der Freskierung auf einen schmalen Fries unterhalb der Decke bestimmt. In gewisser Hinsicht scheint die Möglichkeit einer Reduktion des Umfangs der Malereien von Beginn der Planungen an als eine Option mitgedacht worden zu sein: Das obere, streng abgesonderte Register sowohl des Bozzettos Tassis (s. Abb. 57) als auch des Gemeinschaftsprojektes Tassis/Lanfrancos (s. Abb. 62, 61) präsentiert sich bei aller Korrespondenz zum darunterliegenden Dekor doch als selbstständige, ja selbstgenügsame Entität. Mit Hinblick auf den de facto realisierten Freskenschmuck der Sala Regia lässt sich sagen, dass dessen Aufbau schon die Zeichnung Tassis im Wesentlichen wiedergibt, die gewichtigen Unterschiede erklären sich vor allem aus der Notwendigkeit, die Moses-Szenen, welchen von Beginn der Planungen an eine Schlüsselrolle zugeordnet war, zu integrieren. Die große Imprese wird dergestalt von dem auf dem Beitrag Lanfrancos vorgebildeten hochwertigen Tondo verdrängt, die Gestaltung der Felder unter den Fenstern modifiziert, das Personal der Logen ausgetauscht. Was den basalen Aufbau betrifft, lieferte das Blatt Tassis quasi die endgültige Lösung.

Nach dem Beschluss, den Freskenschmuck auf einen schmalen Streifen unterhalb der Decke zu begrenzen,



Abb. 67: Filippo Francini, Allegorie der Sicurezza, Fresko, 1615, Bagnaia, Villa Lante, Loggia des Casino Montalto. Foto © Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione-GFN.

lieferte auch Lanfranco Entwürfe für den empfindlich zurechtgestutzten Dekor.¹⁰⁶ Aus der unregelmäßigen Disposition der Fensteröffnungen auf den Blättern, welche nicht dem tatsächlichen Baubefund entspricht, ist abzulesen, dass die Werke, die sich ungleich moderner als jene Tassis präsentieren, vor Vollendung der Mauerarbeiten entstanden sein müssen, der Entschluss für den Verzicht auf eine wandfüllende Ausmalung erfolgte also recht früh.¹⁰⁷

Die drastische Zurechtstutzung des Umfangs der Fresken können Zeit- und Kostenersparnis nicht hinreichend erklären. Die noch vor der baulichen Finalisierung getroffene Entscheidung der Reduktion der Malereien bedeutete immerhin nichts weniger als die weitgehende Opferung bzw. Zurechtstutzung des – um mit Passeri zu sprechen – »più riguardevole ornamento«. Über den letztendlich realisierten *fregio dipinto* wurde ein markanter, ein sprechender Kontrast zum vermeintlich naheliegenden Vorbild der Sala Regia im Vatikan gesetzt.

Auf den programmatischen Entschluss Pauls V., den Quirinalspalast in Analogie zur Residenz beim Petersdom mit einer großen Kapelle und angrenzender Sala Regia ausstatten zu lassen, folgte in einem zweiten Schritt offenbar eine Phase der Reflexion, welchen Rang der weitläufige Saal überhaupt beanspruchen konnte, welche Funktionen er auszufüllen vermochte. Der Entwurfsprozess zeitigte – vereinfacht zusammengefasst –

anfangs eine enge Anlehnung an den vatikanischen Prototyp der Sala Regia, sodann die Abkehr von diesem, einhergehend mit der Bezugnahme – im unteren Register – auf andere repräsentative päpstliche Empfangsräume (Sala di Costantino, Sala Paolina, Sala Clementina) und letztendlich die drastische Reduktion des Umfangs der Malereien auf einen gemalten Fries (*fregio dipinto*). Der über die Wandmalereien proklamierte Anspruch wurde damit – so die naheliegende Annahme – schrittweise heruntergeschraubt. In der Zurechtstufung des Freskenschmucks allerdings nur das Eingeständnis der Inferiorität des neu errichteten Saales in Bezug auf den wichtigsten Empfangsraum des altherwürdigen Palastes beim Petersdom zu erblicken, greift zu kurz. Fast man andere Referenzpunkte als die vatikanische Sala Regia ins Visier, ergibt sich ein differenzierteres Bild.

7.3.2 DER PALAZZO DI SAN MARCO : VORGÄNGER DER RESIDENZ AUF DEM MONTE CAVALLO

In seiner Bedeutung für den Quirinalspalast kaum hinreichend gewürdigt, gewinnt in diesem Zusammenhang der Palazzo di San Marco (der heutige Palazzo Venezia) an Gewicht, welcher in Hinblick auf die seiner Errichtung zugrunde liegenden Intentionen den wohl entscheidenden Vorläufer der Residenz am Monte Cavallo darstellte (s. Abb. 52). Mit ihm positionierte sich das Papsttum erstmalig im Zentrum Roms (der antiken Metropole wohlbemerkt!), willens, seiner Vormachtstellung über die Stadt einen unmissverständlichen Ausdruck zu verleihen. Nach seiner Wahl zum Papst ließ Paul II. seinen alten Kardinalssitz bei San Marco vom November 1465 an innerhalb weniger Jahre im Eiltempo zu einem Apostolischen Palast umwandeln.¹⁰⁸ Den Schritt der Verlegung der Papstresidenz vom Vatikan weg rechtfertigte der Bauherr religiös, über die Erneuerung der Markus-Basilika, welche er aus nächster Nähe eiligst vorantreiben könne. Dabei sollte der neue Palast den älteren bei der Peterskirche keinesfalls ersetzen, sondern nur temporär genutzt werden.¹⁰⁹ Die Ambitionen des Papstes, der ob seines gewagten Manövers offenbar unter großem Rechtfertigungsdruck stand, dürften aber weiter gereicht haben, als aus den vorgeschobenen Gründen für sein Bauvorhaben ersichtlich ist. Sie zielten auf die

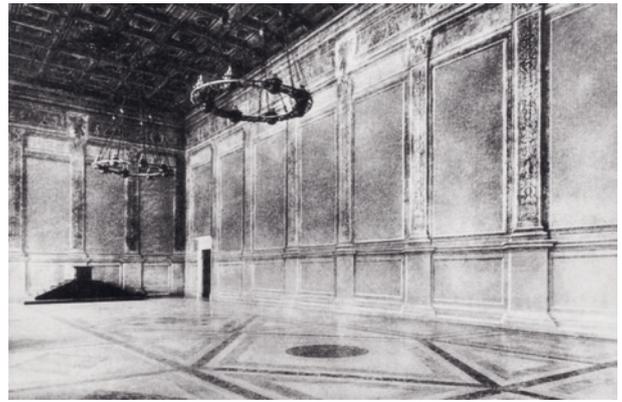


Abb. 68: Rom, Palazzo di San Marco (Palazzo Venezia), Sala Regia. Foto © Casanova 1992, S. 164.

Schaffung einer Art neuen »Regierungsviertels« in symbolträchtiger Lage, damit auf eine dauerhafte Veränderung von hoher politischer Bedeutung.¹¹⁰ Beim Palast sollten wohl Amtsgebäude für die Camera Apostolica oder Bullaria Apostolica ihren Platz finden, der Kardinalnepot Marco Barbo bezog im weiträumigen Gebäudekomplex seine neue Wohnstatt.¹¹¹ Mit der Residenz trachtete Paul II. – daran kann kaum ein Zweifel bestehen – danach, eine neue politisch-institutionelle Schaltstelle zu schaffen. Der päpstliche Hof siedelte sich – wie bereits angesprochen – im oder um den Palast an, welcher im 16. Jahrhundert eine Phase intensiver Nutzung seitens der Päpste erfuhr.¹¹² Hier lag der Keim einer Entwicklung beschlossen, die letztendlich im von Paul V. im Wesentlichen beschlossenen Um- und Ausbau des Quirinalspalastes gipfeln sollte, welcher den Palazzo di San Marco als päpstliche Residenz »in centro urbis«¹¹³ beerben sollte.

Das ambitionierte Projekt Pauls II. nahm in vielerlei Hinsicht die späteren Geschehnisse um den Komplex am Monte Cavallo vorweg. Mit der Erhebung des Palazzo di San Marco zum Apostolischen Palast mussten große Säle neu geschaffen werden, welche den mit dem veränderten Status verbundenen zeremoniellen Anforderungen Genüge leisten konnten. Die bereits vorhandenen, relativ kleinen Räume des Kardinalspalastes, der weitgehend in den Neubau integriert werden sollte, wurden sinnigerweise zum Privatappartement des Papstes bestimmt. Die zeremonielle Saalfolge einer päpstlichen Residenz war im Vatikan vorgebildet,¹¹⁴ sie wurde dem Palazzo di San Marco zugrunde gelegt. Von dieser konnte

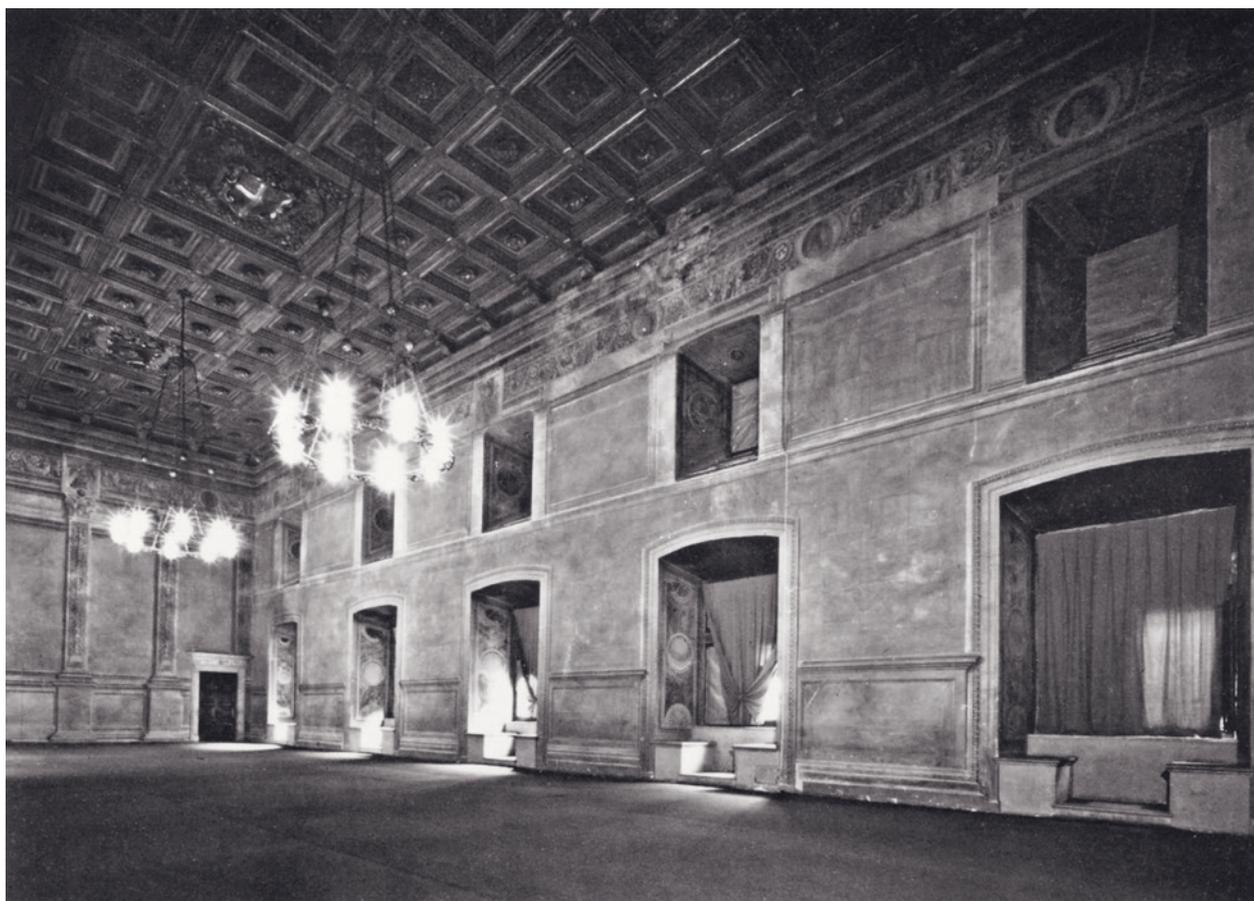


Abb. 69: Rom, Palazzo di San Marco (Palazzo Venezia), Sala Regia. Foto © Frommel 1982, S. 49 (Taf. XVII).

der Kardinalspalast allerdings nur die kleineren Einheiten beherbergen. Die weiträumigen Säle mussten angebaut werden, die zwei größten mit dem dazugehörigen Treppenhaus im neuen Nordflügel des Palastes.¹¹⁵ Hier fand die Sala Regia (Abb. 68, 69) ihren Platz, welcher natürlich unser erstes Interesse gilt. Der gemäß der älteren Nomenklatur der päpstlichen Residenzen »Aula maxima« oder »prima« und in der Folge »regia« genannte Saal erstreckt sich über nahezu die Hälfte der Nordfassade des Palazzo di San Marco. In seinen gewaltigen Dimensionen (etwa 37 Meter Länge) kommt er mit der Sala Regia des Quirinalspalastes (s. Abb. 83–85) überein, beide Räume weisen sehr ähnliche Maße auf.¹¹⁶ Auch sonst lassen sich gewichtige Gemeinsamkeiten feststellen, wie die zwei Reihen von unterschiedlich großen Fenstern mit ihren markanten schrägen verzierten Laibungen an der jeweiligen Außenwand und die vergoldete Kassettendecke. Was Raumtypus und bestimmte Charakteristika der architektonischen Durchbildung betrifft, offenbart die Sala Regia

des Quirinalspalastes ein deutliches Naheverhältnis zum entsprechenden Saal des Palazzo di San Marco. Gleiches gilt auch für den malerischen Schmuck. In der Sala Regia des Palazzo di San Marco erheben sich über einer hohen Sockelzone reich verzierte Pilaster mit korinthischen Kapitellen, die einen mit Blattwerk, Blumen, Bukranien und musizierenden Faunen geschmückten Fries *all'antica* tragen (Abb. 70).¹¹⁷ Unterbrochen wird dieser von Oculi mit Büsten gefeierter Herrscher und jeweils im Zentrum der drei inneren Wände von einem Schild mit der Figur der *Fama*. Der Ende des 15. Jahrhunderts im Auftrag Lorenzo Cibos vom Bramante-Zirkel bzw. unter der Leitung des Meisters selbst geschaffene Dekor¹¹⁸ wurde gegen Ende des 16. und dem Beginn des 17. Jahrhunderts unter Kardinal Agostino Valier, Titular von San Marco 1585–1602, in seinem ursprünglichen Charakter gravierend verändert: Zwischen den Pilastern fanden antikisierende Ädikulen mit sitzenden Tugendfiguren ihren Platz, welche sich allerdings nicht erhalten haben.¹¹⁹ Bei aller

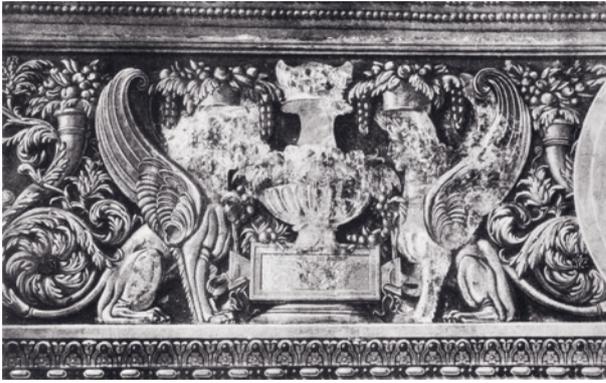


Abb. 70: Bramante bzw. Bramante-Zirkel, Freskenfries, Detail, um 1500, Rom, Palazzo di San Marco (Palazzo Venezia), Sala Regia. Foto © Casanova 1992, S. 164.

offenkundigen Differenz referierte auch hinsichtlich der malerischen Ausstattung die Sala Regia des Quirinalspalastes viel eher auf den entsprechenden Raum des Palazzo di San Marco als auf jenen der Residenz beim Petersdom. Das verbindende Element ist der jeweils verwendete Typus von Freskendekor (*fregio dipinto*), daneben einzelne ikonografische Details wie die Bukranien.¹²⁰

Mit der bewussten Anlehnung der Sala Regia des Quirinalspalastes an den entsprechenden Saal des Palazzo di San Marco wurde ein naheliegender und aussagekräftiger Referenzpunkt gewählt. Verwiesen wurde auf jenes Bauwerk, mit welchem das Papsttum in der Gestalt Pauls II. erstmalig versuchte, sich »in centro urbis« zu positionieren, darauf bedacht, das politisch-institutionelle Geschehen in die Stadt hineinzuverlagern und seiner Herrschaft über selbige einen markanten symbolischen Ausdruck zu verleihen.¹²¹ Mit der Erhebung des Palastes auf dem Quirinal zum Apostolischen mittels prachtvoller, unmittelbar mit seinem Namen verbundener Anbauten verwirklichte Paul V. letztendlich ein in vielerlei Hinsicht analoges Projekt wie zuvor sein Namensvetter auf dem Stuhl Petri. Im System der päpstlichen Residenzen waren in dieser Hinsicht die Rollen klar verteilt, der Quirinalspalast beerbte den Palazzo di San Marco.

7.3.3 KASSETTENDECKE UND *fregio dipinto*: BEZUGSPUNKTE UND POSTULIERTER RANG

Mit der flachen Kassettendecke und der Begrenzung der Malereien auf einen schmalen Fries rekurrierte die Sala Regia des Quirinalspalastes auf die »Aula regia« des Pa-

lazzo di San Marco, welcher als wichtiger Bezugspunkt dem Vatikanpalast zur Seite gestellt werden kann. Vor dem Hintergrund der insbesondere durch die Brüder Alberti in der Sala Clementina (s. Abb. 58) in spektakulärer Weise ausgeloteten Möglichkeiten wand- und deckenfüllender illusionistischer Malerei haftete dem *fregio dipinto* nicht nur ein definitiv anachronistischer Zug an, er stellte überdies einen offenkundigen Bruch mit der zwischenzeitlich etablierten Norm für päpstliche Empfangssäle dar. Den Vatikan als Referenzrahmen gesetzt, formulierte die Sala Regia des Quirinalspalastes einen geringeren Anspruch als der wichtigste und in dieser Funktion nicht ersetzbare Thron- und Empfangssaal der Residenz beim Petersdom.

In diesem Zusammenhang verdient das Dekorationssystem des *fregio dipinto* gesteigertes Interesse, das sich als eigenständige Form vor allem in Rom in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelte, von dieser Zeit an auch in Norditalien auftauchte, wobei ihm in Bologna ein besonderer Erfolg beschieden war.¹²² Der Anspruch, welchen dieser Typus Wandmalerei transportiert, lässt sich nur relational ergründen, im Kontext der unterschiedlichen Dekorationsformen der hierarchisch gestaffelten Räumlichkeiten, die den Funktionsorganismus eines Palastes im Rom der Frühen Neuzeit ausmachen. Deren Rang ist dabei keinesfalls nur an dem Quantum von Malerei abzulesen, Architektur und Einrichtung im Allgemeinen bestimmen nachhaltig den Stellenwert. Unter anderem sind hier Tapisserien, kostbare Stoffe, Ledertapeten von Belang, falls Fresken lediglich als deren ökonomischeres Substitut auftraten, stellten sie den im Vergleich niederwertigeren Schmuck dar. Dem *fregio dipinto* kam insofern eine wichtige Funktion zu, als dass er einzelne Räume auszeichnen konnte, ohne jedoch die herausragende Stellung der großen offiziellen Empfangssäle zu unterminieren, denen eine wandfüllende Freskierung vorbehalten war.¹²³ Innerhalb seiner eigenen Grenzen erlaubte besagtes Dekorationssystem durchaus eine Hierarchisierung: So postulieren etwa aufwendig gestaltete Wandfriese mit eingebetteten, als *quadri riportati* wiedergegebenen Historien einen höheren Anspruch als vergleichsweise schlichte mit Grottesken und/oder ornamentalem Dekor.¹²⁴ Insofern konnte ein *fregio dipinto* auch den wichtigsten Empfangssaal eines Palastes auszeichnen, was konsequenterweise in der



Abb. 71: Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala Ducale (»aula secunda«). Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

Regel bedeutete, dass auf eine wandfüllende Ausmalung einzelner Räume generell verzichtet wurde.¹²⁵

Die hier getroffenen sehr allgemeinen Feststellungen bedürften jeweils der Verifizierung am konkreten Beispiel. Wir fokussieren auf den Vatikan, dessen Funktionsorganismus dem Quirinalspalast zugrunde gelegt wurde.¹²⁶ In dem altherwürdigen Bau beim Petersdom werden die wichtigsten päpstlichen Empfangsräume, welche sich für repräsentative Belange als von zentraler Bedeutung erwiesen, durchgängig von einem Gewölbe beschlossen und weisen einen wandfüllenden malerischen Schmuck auf, waren sie nun von öffentlichem oder halböffentlichem Charakter, Teil dessen, was man den zeremoniellen Kern der Residenz nennen könnte, oder eines einzelnen Appartements, das von tendenziell privaterem Charakter

war. Als bedeutendster Audienzsaal besitzt die Sala Regia (s. Abb. 54) eine opulente Ausstattung, welche ganz wesentlich durch die von schweren Rahmen gefassten wandfüllenden Fresken, die Historien zum Gegenstand haben, bestimmt ist. Im ersten Geschoss der päpstlichen Residenz gelegen, bildet der mit einem reich stuckierten Tonnengewölbe versehene Raum den Mittelpunkt der südlichen Palasthälfte und das herausragende Ambiente des Konsistorialbereichs.¹²⁷ Die angrenzende Sala Ducale (Abb. 71, 72) steht in ihrer Bedeutung klar hinter der Sala Regia zurück, ihre Denomination erklärt sich aus dem Umstand, »poiché in essa tenevasi pubblico consistorio per lo solene ricevimento di quei sovrani Principi, e di quei Duchi che nel Romano Cerimoniale si chiamono *Duchi di maggior potenza*«¹²⁸. Der gewölbte Saal fungierte als Schauplatz



Abb. 72: Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala Ducale (»aula tertia«). Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

von öffentlichen Konsistorien und diente dem Empfang von Fürsten.¹²⁹ Ursprünglich war er in zwei distinkte Räumlichkeiten geteilt, in eine »aula secunda« und eine »aula tertia«, wobei Letztere für besagte Audienzen diente. Die Dekorationskampagne zog sich über mehrere Pontifikate hin, um während der Regentschaft Gregors XIII. im Wesentlichen vollendet zu werden.¹³⁰ Der gemalte Fries der »aula tertia«, der sich über die Nord- und Ostwand erstreckt und ursprünglich auch die Westseite des Raumes inkludieren sollte, weist Grottesken, Medici-Wappen und drei Bilder mit *Geschichten des Phaedrus* auf.¹³¹ Der Dekor des Saales besteht vor allem aus den überaus feinen Grottesken des Giovanni Pietro Venale, welche die Decke, die auch vier Bilder der *Jahreszeiten* aufweist, Stichkappen, Lünetten und Wände des Raumes bedecken. Vergleichbar ist die Situation in der »aula secunda«, wo unter

dem Gewölbe, das seitlich des zentralen Kompartiments Darstellungen der Geschichte des Herkules zeigt, ein gemalter Fries aus der Zeit Gregors XIII. verläuft, dessen Wappentier, der Drache, Protagonist von drei der wiedergegebenen Bilder ist, während das vierte einen Elefanten beim Baden im Fluss darstellt. In den Intervallen zwischen diesen finden sich allegorische Gestalten wieder.¹³² Auch in dem der Sala Regia benachbarten Raum bestimmt ein reiches Repertorium an Grottesken, welche wiederum Decke, Stichkappen, Lünetten und Wände besetzen, die Ausschmückung. In den beiden Räumen der Sala Ducale finden sich die *quadri riportati* des Freskendekors (sowie ggf. die Allegorien in den Intervallen zwischen diesen) in den gemalten Wandfriesen bzw. Gewölben wieder. Auch wenn die für die Repräsentationszwecke des Papstes überaus wichtigen Säle eine wandfüllende Ausstattung zeigen,



Abb. 73: Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala dei Paramenti I. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

so ist diese doch als niederrangiger als jene der benachbarten Sala Regia einzustufen, besteht sie doch vornehmlich aus Grottesken. Im Osten schließen an die Sala Ducale (an die »aula tertia«) die zwei unter Gregor XIII. dekorierten Sale dei Paramenti an,¹³³ deren Denomination sich aus ihrer ursprünglichen Funktion als Ankleideräume (der eine Raum für die Kardinäle, der andere vornehmlich für den Papst) erklärt. Die erste Sala dei Paramenti (Abb. 73), welche auf die Sala Ducale folgt, weist unter der prächtigen, bemalten und vergoldeten hölzernen Kassettendecke (realisiert unter Pius IV.) einen gemalten Fries auf, der Episoden der Apostelgeschichte, alternierend mit Tugenden und biblischen Gestalten zeigt. Die zweite, nördlicher gelegene Sala dei Paramenti (bzw. Sala del Pappagallo) diente mit einiger Regelmäßigkeit für Geheimkonsistorien (Abb. 74). Auch sie wartet unter einer reich verzierten

hölzernen Decke, in welche das Bild des *Pfingstwunders* von der Hand Muzianos eingelassen ist, mit einem gemalten Fries auf, dessen Thema die Mission der Verbreitung des Wortes Gottes durch seine geweihten Mittler (Moses im Alten Testament, Christus und in der Folge Petrus/die Kirche im Neuen Testament) bildet.¹³⁴ Die Wand darunter zierten ursprünglich Grottesken Marco da Faenzas.¹³⁵ Wesentlich ist die Hierarchisierung der einzelnen Räumlichkeiten des Konsistorialbereichs der vatikanischen Residenz, welche eine Art Parcours der Repräsentation bilden, über Raumtypus, Architektur und male- rischen Dekor. Die Sala Regia des Quirinalspalastes (s. Abb. 83–85) weist eine Nähe zu den Sale dei Paramenti auf, insbesondere zu jenem an die Sala Ducale anschließenden Raum (s. Abb. 73), der unter der Kassettendecke einen Fries aufweist, der bestimmte Charakteristika

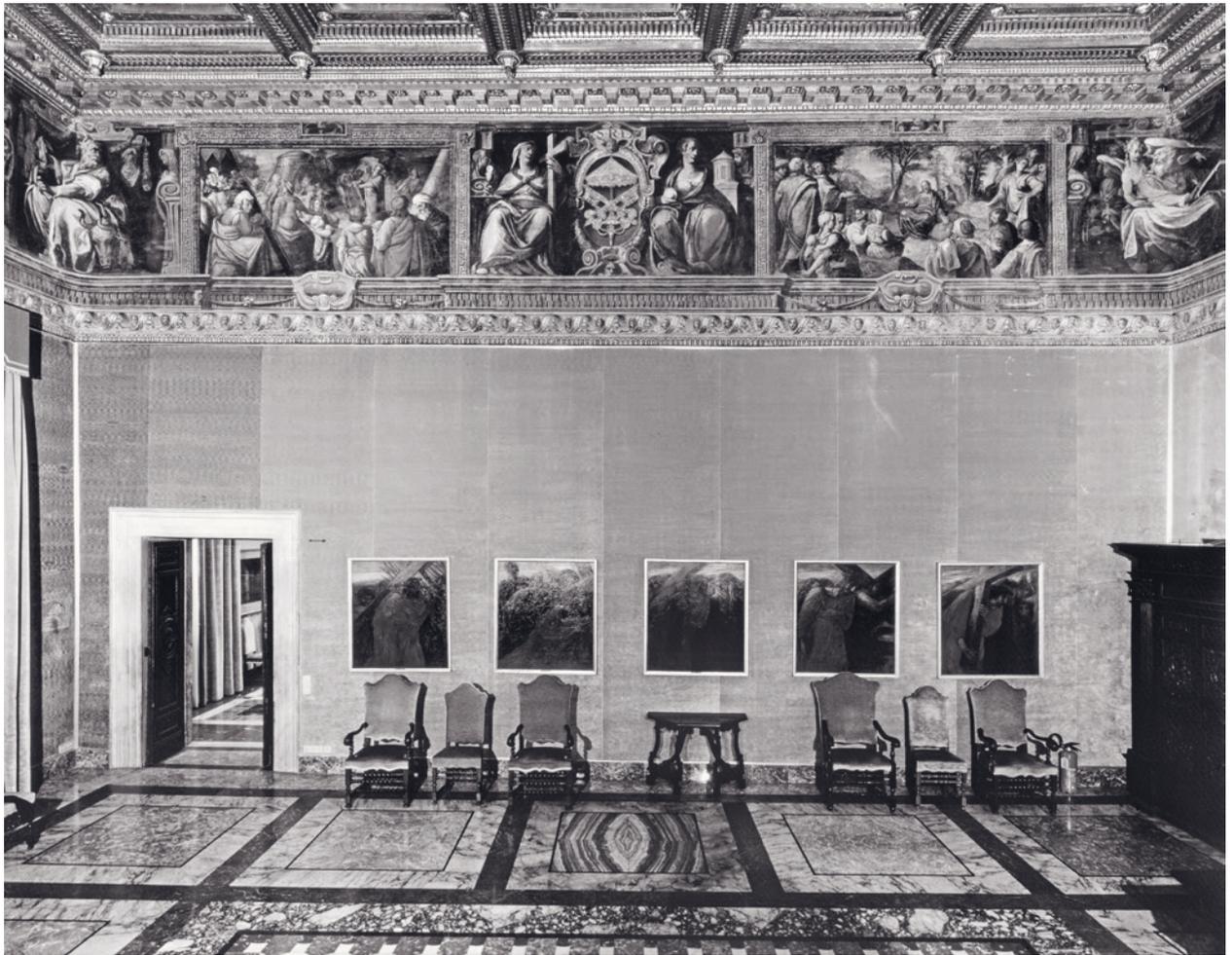


Abb. 74: Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala dei Paramenti II. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

besitzt, die auch den malerischen Schmuck des besagten Saales der Residenz auf dem Monte Cavallo auszeichnen. Die Fresken zeigen *quadri riportati* alternierend mit stehenden Tugendallegorien bzw. auch den Wappen Gregors XIII., allerlei Putti beleben den Dekor, den ein Spiel mit verschiedenen Fiktionsebenen (Objekte, die als dreidimensionale Gegenstände, und solche, welche als zweidimensionale Projektionen aufzufassen sind) auszeichnet.

Bei der Sala Regia des Quirinalspalastes werden ein Raumtypus (flach gedeckt), architektonische Spezifika (vor allem die Kassettendecke) und eine Art malerischen Dekors (*fregio dipinto*) bedient, die im Konsistorialbereich der vatikanischen Residenz den Sälen von nachrangiger Bedeutung (Sale dei Paramenti) vorbehalten sind. Auch außerhalb des zeremoniellen Kerns des weit-

läufigen Gebäudekomplexes beim Petersdom weisen die bedeutenden Empfangssäle ein Gewölbe und eine wandfüllende Ausmalung auf. Dies gilt etwa für die Sala di Costantino (Abb. 75), den großen Festsaal des päpstlichen Appartements, und die Sala Clementina. Bezeichnenderweise hatte man die baufällig gewordene ursprüngliche Flachdecke der Sala di Costantino 1581 durch ein Gewölbe ersetzt,¹³⁶ womit dem inzwischen etablierten Standard für päpstliche Empfangsräume Genüge getan war.

Insbesondere die Sala Clementina (s. Abb. 58) spielte eine tragende Rolle im Entwurfsprozess der Fresken für die Sala Regia des Quirinalspalastes, fungierte als ein wesentlicher Bezugspunkt. Sie befindet sich im unter Sixtus V. neu errichteten Palast des Vatikans und wurde unter Clemens VIII. in ihrer heutigen Form projektiert, realisiert



Abb. 75: Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala di Costantino. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

und ausgemalt.¹³⁷ Als Vestibül des päpstlichen Appartements erstreckt sich die im zweiten Geschoss gelegene Sala Clementina über zwei Stockwerke. Der Saal, welcher allein schon über seine Architektur mit ihren großzügigen Ausmessungen einen hohen Anspruch formuliert, diente – wie bereits erwähnt – vornehmlich als Empfangsraum.¹³⁸ Die spektakulären Fresken besetzen sowohl das Gewölbe als auch (über einer hohen, von farbigen Marmorinkrustationen bestimmten Sockelzone) die Wände des Saales. In markantem Gegensatz dazu beschränkt sich die Ausmalung der übrigen Räume des päpstlichen Appartements im Palast von Sixtus V. auf einen vergleichsweise schmalen Fries unterhalb der Decke.¹³⁹

An die Sala Clementina schließt die in ihren Ausmaßen weit bescheidenere, gleichfalls unter Clemens VIII. ausgestattete Sala del Concistoro¹⁴⁰ (Abb. 76) an, welche auch als Triklinum Verwendung fand.¹⁴¹ Unter der prächtigen Kassettendecke, die zwei Wappen des Papstes zieren, hebt ein gemalter Fries mit den Veduten der bekanntesten Klöster Italiens an, dazwischen finden sich

u. a. mit ihnen besonders verbundene Heilige in Nischen wieder.¹⁴² Bei aller offenkundigen Differenz weist der Saal in seiner prinzipiellen Durchbildung und dem malerischen Dekor doch ein gewisses Naheverhältnis zur Sala Regia des Quirinalspalastes auf. Insbesondere die Kombination von opulent verzierter hölzerner Decke und Freskenfries erweist sich als bedeutsam. Sie finden wir abgesehen von der Sala Clementina in allen Räumlichkeiten¹⁴³ des päpstlichen Appartements im Palast von Sixtus V. vor. Wesentlich in unserem Zusammenhang ist auch hier die Hervorhebung der Hierarchie der verschiedenen Einheiten des päpstlichen Appartements über Raumtypus, bestimmte Charakteristika der Architektur (Gewölbe/Kassettendecke) und Ausschmückung.

Die bedeutenden päpstlichen Empfangssäle im Vatikanpalast wie die Sala Regia, die Sala Ducale, die Sala di Costantino und die Sala Clementina werden durchgängig von einem Gewölbe beschlossen und weisen einen wandfüllenden malerischen Dekor auf. Insofern bedeuteten Kassettendecke und *fregio dipinto* der Sala Regia



Abb. 76: Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Appartamento Papale di Rappresentanza, Sala del Concistoro.
Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

des Quirinalspalastes einen markanten, aussagekräftigen Bruch mit der in der Residenz beim Petersdom etablierten Norm. Innerhalb des ihn situierenden Gebäudes postulierte der Saal einen herausragenden Rang über die Lage, Dimensionen und auch den Freskenschmuck. Prinzipiell vermochte ein gemalter Fries ja durchaus den wichtigsten repräsentativsten Raum eines Palastes auszeichnen. Der *fregio dipinto*, welcher innerhalb seiner eigenen Grenzen eine Hierarchisierung gestattete, stellte unter dem Borghese-Papst allem Anschein nach das alleinig angewandte malerische Dekorationssystem für die Wände der Räumlichkeiten des Quirinalspalastes dar.

In der wechselvollen Geschichte des Gebäudes ist viel von der ursprünglichen Ausstattung verloren gegangen oder wurde im Nachhinein empfindlich verändert. Dies gilt in besonderem Maße für den von Flaminio Ponzio

errichteten Ostflügel des Palastes, der unter den Savoyern gemäß dem Zeitgeschmack tiefgreifend umdekoriert wurde. Im Archivio di Stato (Rom) aufbewahrte Zahlungsanweisungen spezifizieren den malerischen Schmuck von zwei Räumen des in besagtem Trakt gelegenen päpstlichen Appartements dezidiert als »fregi«,¹⁴⁴ einer konnte jüngst freigelegt werden. Der von Ranuccio Semprevivo und Cesare Rossetti 1609–1610 realisierte Wandfries der Sala delle Fabbriche di Paolo V. (bzw. auch Sala dei Parati Piemontesi) zeigt u. a. vier große Veduten und acht kleinere in Ovalform, welche die großen Bauunternehmungen Pauls V. vor Augen führen (Abb. 77). Die Fresken greifen ein Thema auf, das – wie noch dargestellt werden wird – in der Herrscherikonografie der Borghese einen zentralen Stellenwert behaupten konnte.¹⁴⁵ Die Ausmalung des päpstlichen Appartements im Süd-



Abb. 77: Ranuccio Semprevivo und Cesare Rossetti, Fries mit den *fabbriche* Pauls V., Detail mit dem Quirinalspalast, Fresko, 1609–1610, Rom, Palazzo del Quirinale, Sala delle Fabbriche di Paolo V. (bzw. Sala dei Parati Piemontesi). Foto © Struck 2017, S. 169, Ausschnitt.



Abb. 78: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala di Rappresentanza. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



Abb. 79: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala delle Virtù. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



Abb. 81: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala delle Logge. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

flügel des Quirinalspalastes (s. Abb. 47), bestehend aus fünf aufeinanderfolgenden, von Gewölben beschlossenen Räumlichkeiten – von der Sala di Rappresentanza bis zur Sala dei Bussolanti – wurde im Jahr 1616, teils gleichzeitig mit dem Freskenschmuck der Sala Regia realisiert. Der vom Borghese-Papst in Auftrag gegebene Dekor un-



Abb. 80: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala del Carracci. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



Abb. 82: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala dei Bussolanti.
Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

terließ diverse nachträgliche Modifikationen, insbesondere während des Pontifikats von Pius IX., welcher u. a. etliche Wappen seines Vorgängers durch das eigene ersetzen ließ.¹⁴⁶ Der in unserem Zusammenhang wesentliche Aspekt ist, dass man sich für den malerischen Schmuck der Wände der diversen Räumlichkeiten des neuen päpstlichen Appartements im Südflügel des Quirinalspalastes (Abb. 78–82), welche an Cappella Paolina und Sala Regia angrenzen, unter Paul V. ausschließlich gemalter Friese bediente: »[...] entrando nell'Appartamento contiguo alla Cappella si vedono una quantità di camere abbellite con fregi [...] e da per tutto vi sono l'armi di Paolo V.«¹⁴⁷

Den Rang als wichtigste repräsentative Räumlichkeit proklamierte die Sala Regia des Quirinalspalastes (s. Abb. 83–85) auch über ihren Wandschmuck, ihren gemalten Fries, welchen ein ausgeklügeltes Spiel mit verschiedenen Fiktionsebenen auszeichnet. Dieser unterschied sich nicht bloß durch seine schiere Größe,

sondern vor allem auch durch seine formale wie inhaltliche Komplexität von der sonst in der Residenz auf dem Monte Cavallo anzutreffenden Freskenausstattung (den verschiedenen *fregi*).¹⁴⁸ Der Saal trat mit einem hohen Anspruch auf, proklamierte über seine Lage, Dimensionen und – folgen wir dem Urteil Mucanzios – auch die Ausstattung, den Status einer Sala Regia.

Im System der päpstlichen Residenzen verortet, ist ein doppelter Bezugsrahmen wesentlich. Auf den Vatikan verwies allein schon die bauliche Konstellation, das Ensemble von Kapelle und angrenzender Sala Regia. Die markanten Unterschiede nehmen sich in diesem Zusammenhang freilich sehr bedeutsam aus. Insbesondere was Raumtypus (flacher Abschluss), bestimmende Merkmale der architektonischen Durchbildung (Kassettendecke, zwei Reihen von unterschiedlich großen Fenstern mit markanten schrägen Laibungen) und den *fregio dipinto* betrifft, stellte offenbar nicht der vermeintlich naheliegende Prototyp der Sala Regia des Vatikanpalastes, sondern der entsprechende Saal des Palazzo di San Marco (s. Abb. 68, 69) den entscheidenden Referenzpunkt dar. Rekurriert wurde auf jenen Palast, mit dem sich das Papsttum erstmals im Herzen Roms positioniert hatte. Den Vatikan als Bezugsrahmen gesetzt, trat die Sala Regia vom formulierten Anspruch her keinesfalls in Konkurrenz zum ersten Thron- und Empfangsraum der traditionsreichen Residenz, sondern wies eine gewisse Nähe zu den in ihrer Bedeutung nachgereihten Räumen ihres Konsistorialbereichs (bzw. auch des Appartements im von Sixtus V. errichteten Palast) auf. Über den beschriebenen doppelten Referenzrahmen gelang eine sorgsam ausdifferenzierte Verortung der Sala Regia des Quirinalspalastes im System der Apostolischen Paläste. Der Raum rekurrierte auf den entsprechenden Saal des Palazzo di San Marco, dessen Erbe das ihn situierende Gebäude beanspruchte, und grenzte sich gleichzeitig von seinem vatikanischen Konterpart ab, dessen Superiorität er nicht in Frage stellte.

7.4 DIE FRESKEN DER SALA REGIA DES QUIRINALSPALASTES

Die unter Paul V. realisierten Fresken der Sala Regia des Quirinalspalastes beschränken sich auf einen vergleichsweise schmalen Fries unterhalb der prächtigen



Abb. 83: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia (Blick Richtung Westwand). Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



Abb. 84: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia (Blick auf West- und Nordwand). Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

hölzernen Kassettendecke, welche mit den heraldischen Tieren der Borghese und Papstwappen geschmückt ist (Abb. 83–85). Ursprünglich prangte statt des Wappens der Savoyer die Darstellung des Hl. Geistes in ihrer Mitte,¹⁴⁹ während die Wandfläche unter den Malereien eine prächtige blaue Tapete verkleidete.¹⁵⁰ Der Freskendekor des Saales konnte seine Integrität durch die wechselvolle Geschichte der Residenz auf dem Monte Cavallo hindurch glücklicherweise weitestgehend wahren. Als eine der wichtigsten malerischen Unternehmungen der ersten zwei Dekaden des 17. Jahrhunderts in Rom beanspruchen die Fresken schon seit geraumer Zeit das Interesse der Forschung. Dieses galt vornehmlich der mittels Stilkritik vollzogenen Scheidung der verschiedenen beteiligten Hände, wobei in jüngerer Zeit auch restauratorische Befunde zu Rate gezogen werden konnten. Die prinzipielle Schwierigkeit dieses Unterfangens verdeutlicht schlagartig die Entstehungsgeschichte der Fresken: In den Jahren 1616–1617 wurde in einem vergleichsweise kurzen Zeitraum eine etwa 482 m² messende Wandfläche in fieberhafter Aktivität dekoriert, wobei sich eine ganze Heerschar an Malern (deren Zahl man an die hundert geschätzt hat) auf den Gerüsten tummelte. Das Ergebnis der kollektiven Anstrengung ist durch eine große Varietät der zum Einsatz gelangten Techniken und einen markanten Stilpluralismus gekennzeichnet.¹⁵¹ Als die profiliertesten an dem Großunternehmen beteiligten Künstler sind Agostino Tassi, Giovanni Lanfranco und Carlo Saraceni zu nennen. Die Zahlungsanweisungen der Camera Apostolica an die genannte Trias, welche für die Fresken der Sala Regia hauptverantwortlich zeichnete, erstrecken sich vom August 1616 bis zum August 1617, das Entgelt war dabei für alle Maler identisch (1680 *scudi*), was die Aufteilung des anspruchsvollen Auftrags der Ausmalung des weitläufigen Saales in drei gleiche Teile belegt. Dabei kann eine enge Kollaboration zwischen Lanfranco und Saraceni angenommen werden, die – im Gegensatz zu Tassi – quasi immer zusammen bezahlt wurden.¹⁵² Die Projektierung der Fresken oblag dem versierten Quadratura-Spezialisten Tassi, der sich im Dienst der Borghese bereits mehrfach bewährt hatte.¹⁵³

Der dekorative Apparat hebt mit einem durchlaufenden Metopenfries an, dessen Auskragungen der Rhythmisierung und Akzentuierung einzelner Teile der



Abb. 85, Rom Palazzo del Quirinale, Sala Regia (Blick auf Ost- und Südwand). Foto © Borsi 1991, S. 66 (Abb. 93).

darüber befindlichen Malereien dienen.¹⁵⁴ Von diesem basalen Element abgesehen unterscheiden sich die Gliederungen der Längs- und Schmalwände beträchtlich, dies allerdings ohne die Homogenität der Fresken, die Kohärenz der perspektivischen Konstruktion zu unterminieren. Der originale Aspekt der Westwand (Abb. 86) wurde durch die nachträgliche Anbringung des Reliefs der *Fußwaschung Jesu* Landinis und dem darüber befindlichen Tympanon mit darauf gelagerten Engelsfiguren



Abb. 86: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Westwand. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



Abb. 87: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Ostwand, Fresken. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

von Pietro Bernini und Guglielmo Berthelot im Jahre 1619 über dem Portal zur Cappella Paolina empfindlich verändert.¹⁵⁵ Die Fresken der Ostwand (Abb. 87) zeigen mittig eine illusionistische Exedra, die von mit Bukranien und Festons verzierten Pilastern gerahmt wird. Zu deren Seiten befinden sich zwei Muschelnischen über einer hohen Sockelzone, welche von Karyatiden in fingierter Bronze flankiert werden. Den fokalen Punkt stellt das querovale Tondo mit der Historie der *Verwandlung des Stabs des Moses in eine Schlange* dar, dessen elaborierter Rahmen (Kartuschen und Maskarone) von einem Paar Ignudi bekrönt wird. Zwei allegorische Figuren finden sich zu den Seiten der alttestamentarischen Begebenheit wieder, es sind dies links die *Autorità* und rechts die *Longanimità*. Die Identifikation der Tugendpersonifikationen des gesamten Freskendekors lässt sich mit Hilfe der berühmten *Iconologia* Cesare Ripas, jenes ikonografischen Handbuchs, auf welchem ihre Darstellungen offenkundig, wenngleich in undogmatischer Weise fußen, recht leicht bewerkstelligen.¹⁵⁶ In den Muschelnischen sind links die Allegorie der *Temperanza* und rechts jene der *Fortezza* wiedergegeben, die hohen Sockel darunter sind mit von Putti flankierten Tondi der heraldischen Tiere der Borghese (Drache und Adler), welche als fingierte Basreliefs ausgearbeitet sind, geschmückt. Im Zentrum der Westwand war vor ihrer nachträglichen Modifikation dem Zeugnis Passeris und Belloris nach die *Opferung Isaaks* dargestellt, eine Begebenheit, die an besagter Stelle tatsächlich etwas deplatziert anmuten müsste. An besagtem Ort erscheint das ursprüngliche Vorhandensein einer weiteren Historie, welche den Führer des auserwählten Volkes zum

Gegenstand hatte und sich dergestalt harmonisch dem Zyklus der ovalen Moses-Bilder der Sala Regia eingefügt hätte, wahrscheinlicher, etwa des für die Aussage der Bilderfolge so wichtigen Ereignisses *Moses empfängt die Gesetzestafeln*.¹⁵⁷ In den von Karyatiden flankierten Muschelnischen der nachträglich modifizierten Wand, deren dekorativer Apparat sich ursprünglich analog zu ihrem östlichen Konterpart präsentierte, sind links die Tugendallegorie der *Giustizia* und rechts jene der *Prudenza* zu finden, darunter jeweils wieder die von Putti flankierten Tondi mit den heraldischen Tieren der Borghese, welche das Tympanon des Portals zur Cappella Paolina teilweise verdeckt. In den Ecken des Saals finden sich vier große Wappen Pauls V. figuriert. Die Gliederung des malerischen Dekors der Längswände der Sala Regia (Abb. 88–91) ist ganz wesentlich durch die ionische Pilasterordnung bestimmt, zwischen den architektonischen Gliederungselementen öffnet sich die Wand alternierend in Fensteröffnungen (reale bei der Süd-, fingierte bei der Nordseite) und Arkaden und gibt den Blick auf eine durchgängige Loggia frei, deren Kreuzgratgewölbe reich mit Rankenornament, Putti etc. verziert ist.¹⁵⁸ Die Fiktion der Erweiterung des Realraums durch die elaborierte perspektivische Konstruktion ist bei der Südseite weniger kohärent, wirken die realen Öffnungen der Wand doch illusionshemmend. Zweimal pro Längswand werden die großen Arkaden durch von Tugendallegorien flankierte Tondi mit Moses-Szenen ersetzt. Diese bilden das historische Register des Freskenzyklus und sind als *quadri riportati* in ihrer Bildhaftigkeit betont. Die Nordwand zeigt links die *Auffindung des Mosesknaben*, begleitet von den Tugenden der *Mag-*

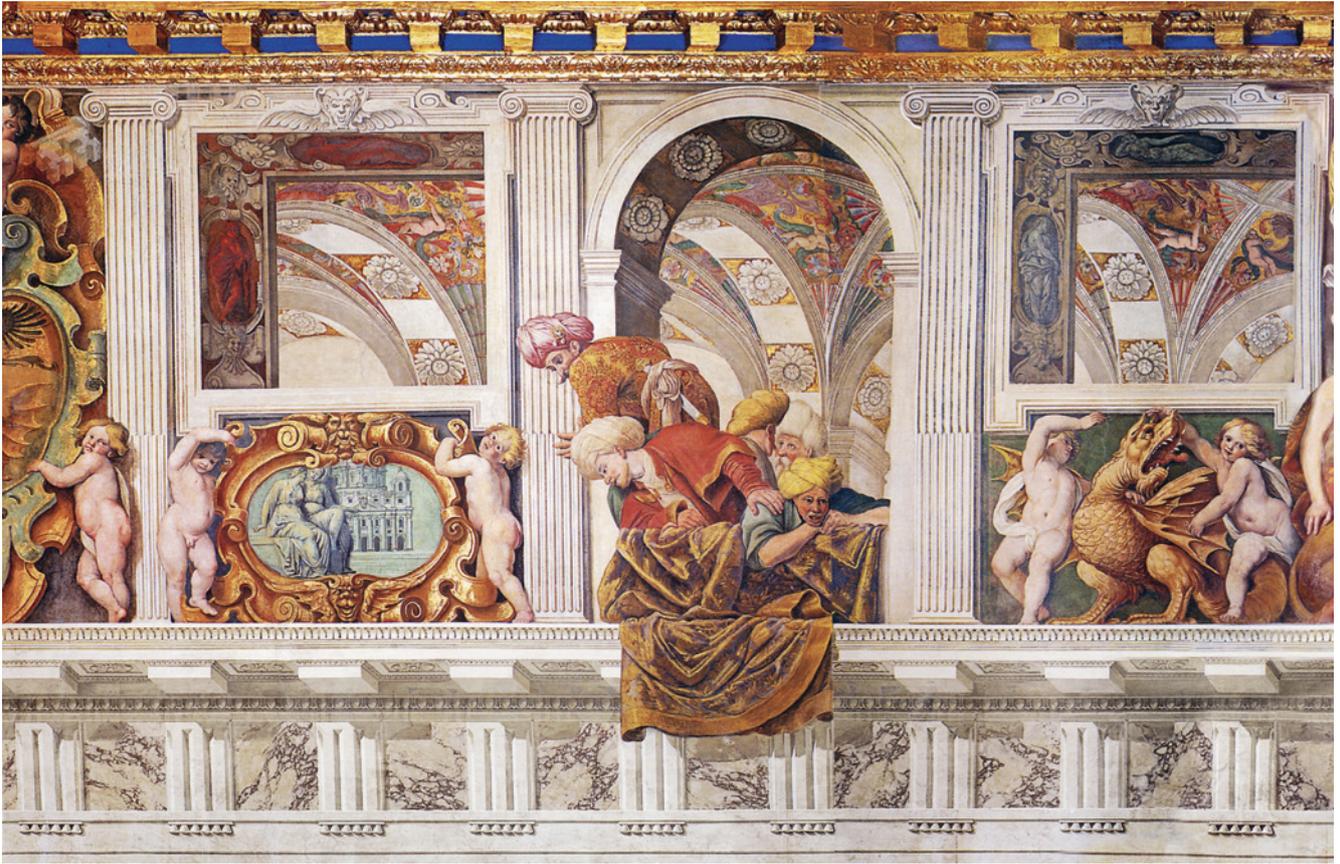
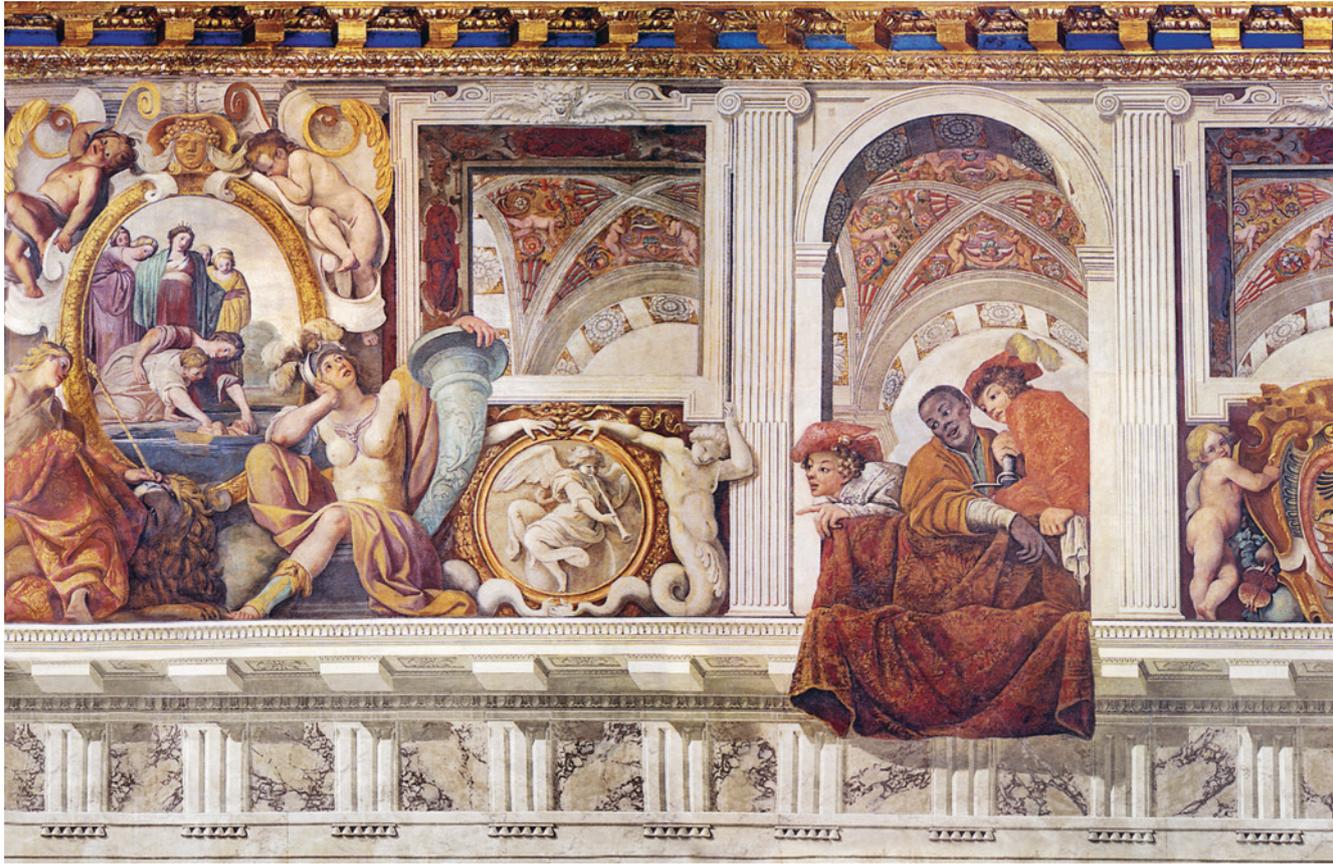


Abb. 88: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Nordwand, Fresken (linke Hälfte). Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

nanimità und *Eternità civile*, und rechts *Moses und die Töchter des Jethro* mit den Figuren der *Gloria* und *No-biltà*. Gegenüber am südlichen Pendant findet sich links die *Mannalese* mit den Allegorien von *Providenza* und *Abondanza* und rechts die *Eberne Schlange* mit jenen von *Simplicità* und *Salute*. Das wohl spektakulärste Moment des Freskendekors bilden die in fingierter Realpräsenz wiedergegebenen fremdländischen Botschafter, großteils historische Gesandte, die Paul V. tatsächlich empfangen hat, welche die von den Arkaden gebildeten Logen bevölkern und oftmals regen Anteil an dem Geschehen im weitläufigen Saal unter ihnen zu nehmen scheinen. Der Rest des figürlichen Dekors findet seinen Platz im Wesentlichen unter den gemalten wie realen Fenstern. Von den Ecken des Raumes jeweils zur Mitte fortschreitend finden wir Kartuschen mit den baulichen Unternehmungen Pauls V. (St Peter und der Quirinalspalast auf

der Nord-, die *Acqua Paola* und die *Cappella Paolina* in Santa Maria Maggiore auf der Südseite), die heraldischen Tiere der Borghese, Adler und Drachen, monochrome Medaillons mit Tugendfiguren (*Fama* und *Vigilanza* auf der Nord-, *Fede* und *Providenza* auf der Südseite) und schlussendlich zentral das Papstwappen vor, welches wie fast alle Elemente des Freskenschmucks von den in der Sala Regia ubiquitären Putti flankiert wird.

Ganz grob lässt sich festhalten, dass Agostino Tassi für die Nordwand der Sala Regia verantwortlich zeichnete, wobei sein eigenhändiger Beitrag nicht leicht zu bestimmen ist, während dem Paar Lanfranco/Saraceni die Dekoration des Restes des großen Saales, sprich der Südwand und der Schmalseiten oblag. Den hauptverantwortlichen Künstlern standen dabei zahlreiche Gehilfen von unterschiedlicher Begabung zur Seite, deren einzelne Beiträge sich von ganz wesentlichen Bestandteilen der Wandmalereien bis hin zu lediglich nebensächlichen Details erstreckten. Neben der hauptverantwortlichen Trias sind von den an der Freskierung der Sala Regia beteiligten Künstlern Giovanni Antonio Galli (Io Spadarino),



Fra Paolo Novelli und Alessandro Turchi (l'Orbetto) hervorzuheben.¹⁵⁹ Das Prinzip der doppelten Fiktion, im Wesentlichen eine Erfindung des frühen Cinquecento, charakterisiert auch die Fresken der Sala Regia.¹⁶⁰

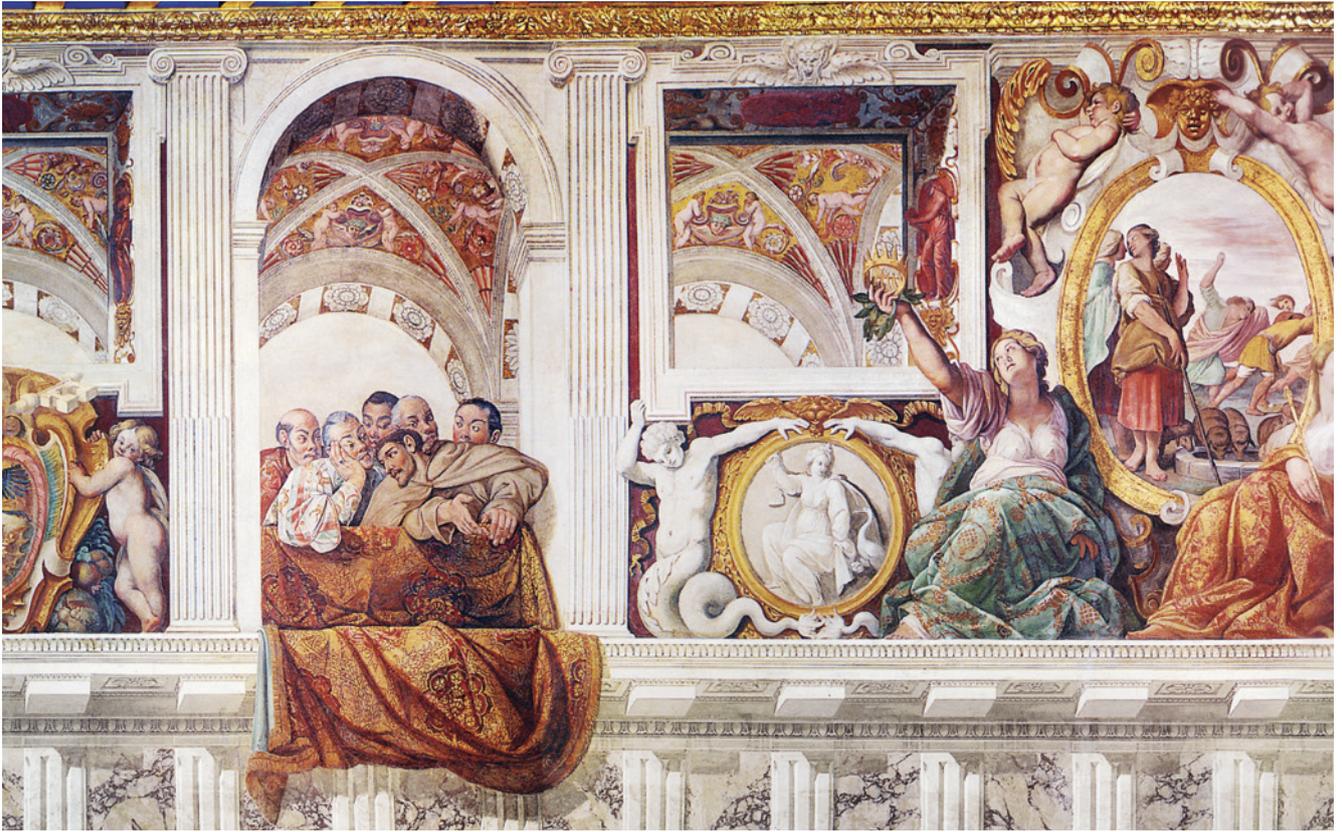
Die hier verwendete Begrifflichkeit verlangt nach einer näheren Erläuterung und Präzisierung: Innerhalb der Wandmalereien des weitläufigen Saales lassen sich im Wesentlichen zwei Realitäts- bzw. besser Fiktionsebenen unterscheiden. Zum einen finden wir Objekte vor, die als dreidimensionale Gegenstände, welche als solche über eine gewisse räumliche Ausdehnung verfügen, aufzufassen sind. Dazu zählen u. a. die architektonischen Gliederungselemente, die Botschafter in den Logen, die großen sitzenden Tugendallegorien, das elaborierte Rahmenwerk mit den zahlreichen Putti und Ignudi um die wiedergegebenen Reliefs bzw. Bilder sowie diese selbst als greifbare Gebilde. Grundsätzlich sind alle Elemente der Fresken als fingierte Realität anzusprechen, als Nachbildung einer imaginierten Wirklichkeit mit den Mitteln der Malerei und der Fiktion nach körperhafter Gebilde, welche dem Raum des Betrachters angehören. Davon abgegrenzt

werden müssen die Personen und Gegenstände innerhalb der Rahmen der *quadri riportati*, welche Ölgemälde mit den Mitteln des Freskos vortäuschen. Diese sind als lediglich zweidimensionale Projektionen vorzustellen, die ihren Platz nicht im Raum des Betrachters finden, sondern im vorgetäuschten des Bildes, der durch seine Eigengesetzlichkeit bestimmt ist. Man könnte den hier gefassten Unterschied mit aller gebotenen Vorsicht auf den Gegensatz zwischen fingierter Realität und fingierter Fiktion herunterbrechen. Dabei muss betont werden, dass den Reliefs (*fabbriche* Pauls V., Tondi mit Tugendfiguren) ein grundsätzlich anderer Realitätsstatus als den Historienbilder bescheinigt werden muss: Zwar handelt

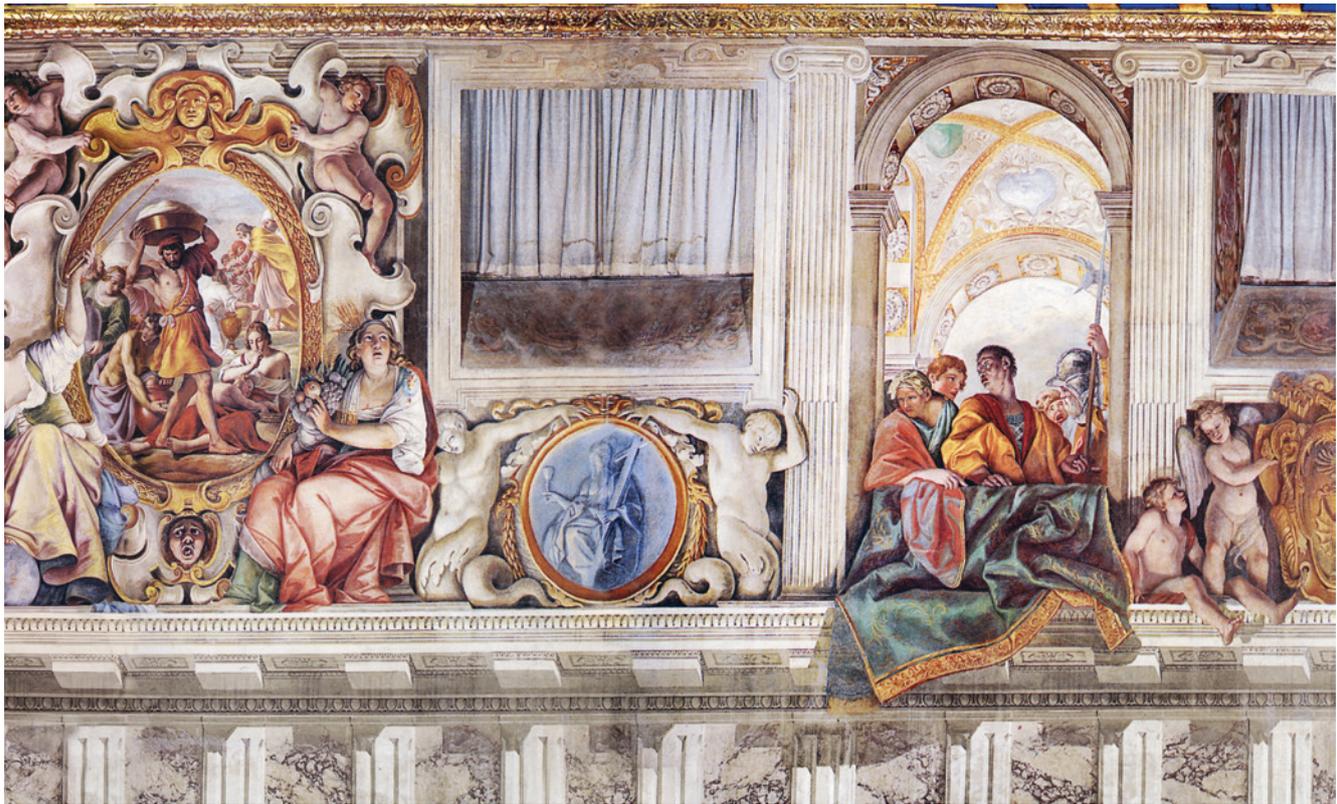
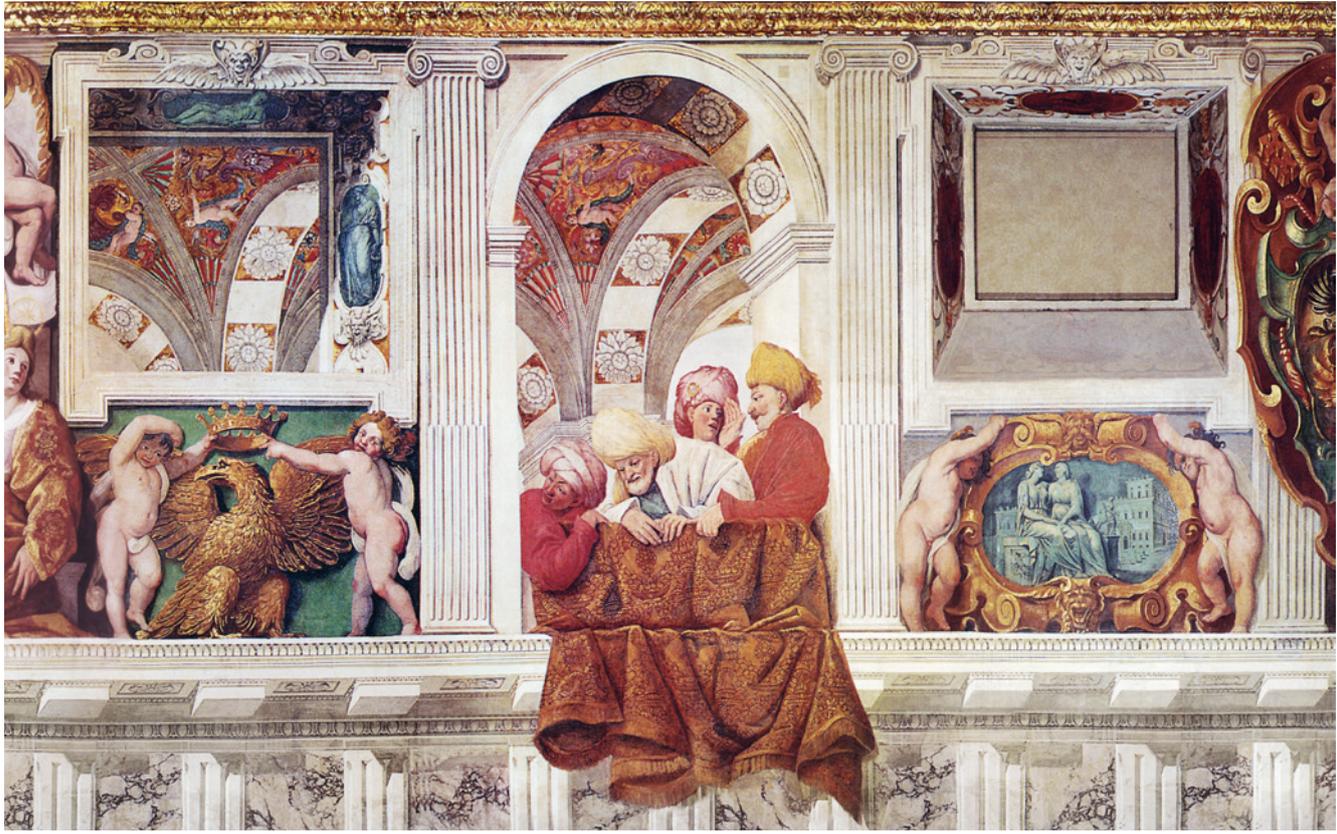
S. 144–145:

Abb. 89: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Nordwand, Fresken (rechte Hälfte). Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

Abb. 90: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Südwand, Fresken (linke Hälfte). Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



144: DIE SALA REGIA IM QUIRINALSPALAST



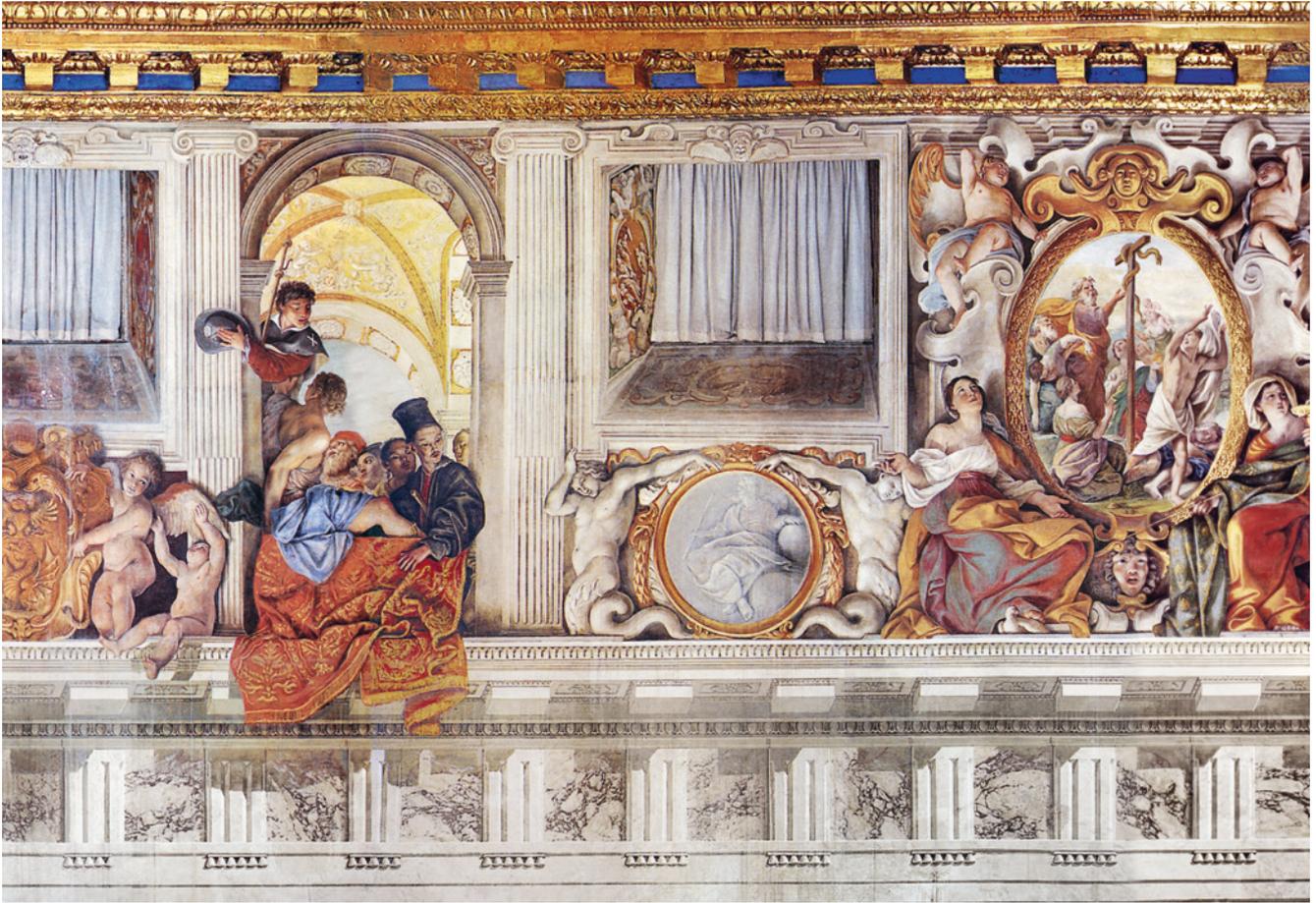


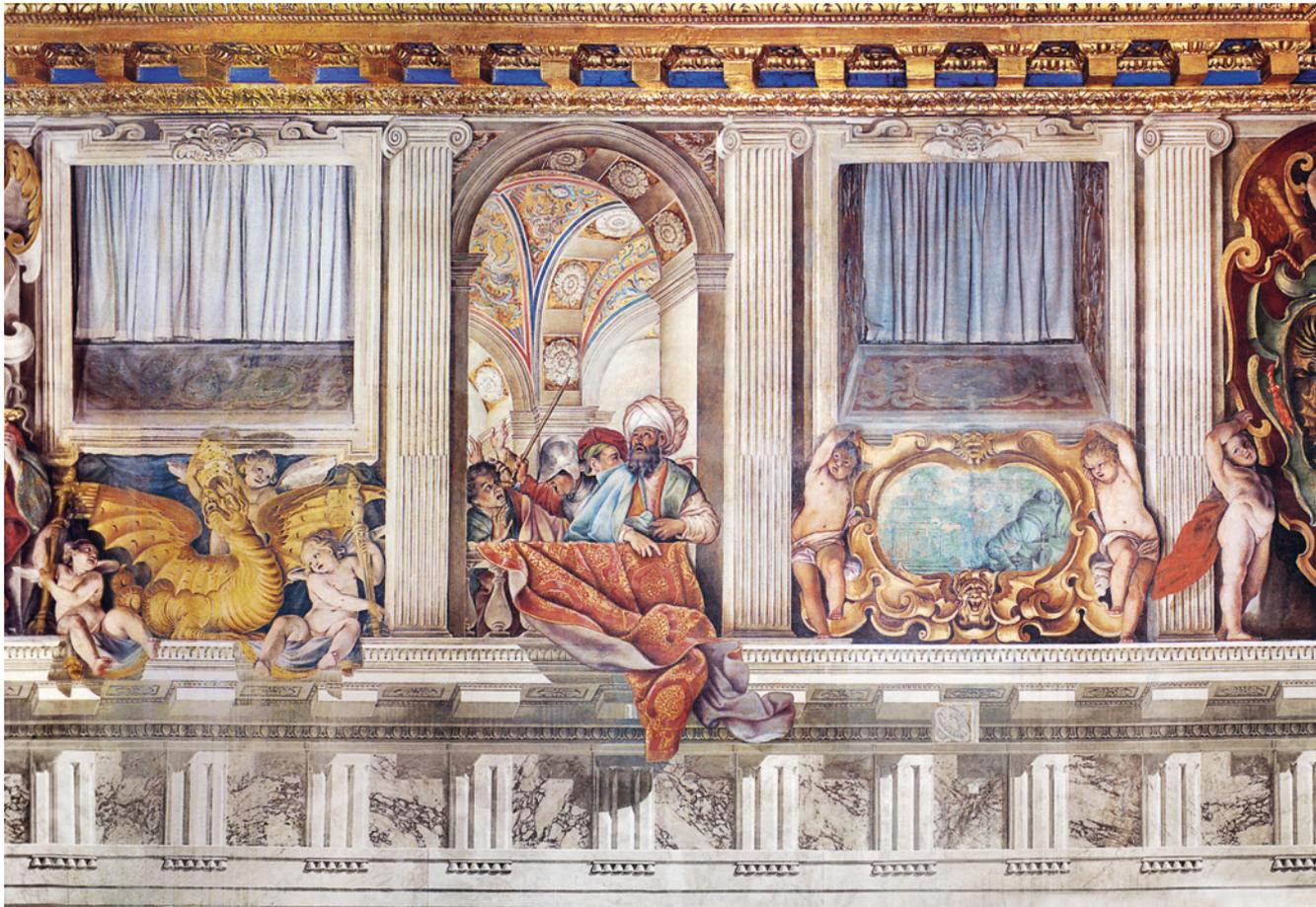
Abb. 91: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Südwand, Fresken (rechte Hälfte). Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



Abb. 92: Rom, Palazzo Farnese, Galleria Farnese. Foto © Kliemann/Rohlmann 2004, S. 459 (Taf. 220 unten).

es sich auch hier um vorgetäuschte Bildwerke, aber eben um plastische, sprich um greifbare Objekte, womit sie im Kunstverständnis der Frühen Neuzeit als wahrhaftiger als die bloßen Scheinwelten der Malerei galten.¹⁶¹ In die-

sem Sinne lässt sich von doppelter Fiktion trefflich nur dort sprechen, wo fingierte Gemälde (oder andere zweidimensionale Bildträger) und fingierte Realität in einem Dekorationssystem zusammenspielen. Dabei handelt es sich um zwei differente Präsentationsweisen, deren unterschiedliche Anwendung bestimmte, noch näher zu erörternde Zwecke verfolgt. Begrifflich könnte man sie als Präsenz- und Distanzmodus voneinander scheiden.¹⁶² Erstem gehören jene Darstellungen an, welche den Bildstatus bewusst negieren, indem eine substantielle Einheit von realem und gemalten Raum illusioniert und eine unmittelbare Präsenz des Dargestellten fingiert wird, zweitem hingegen jene, die in ihrem Bildstatus, ihrem fiktionalen Charakter betont sind, sich dem Betrachter als von Menschenhand gefertigtes Artefakt präsentieren und ihn auf ein Geschehen blicken lassen, welches sich



an einem anderen Ort, zu einer anderen Zeit ereignet hat. Die von fremdländischen Botschaftern bewohnte Loggia der Sala Regia präsentiert sich als Fortsetzung des realen Raumes des Betrachters, womit über die Einheit von Raum und Zeit die dargestellten Personen unmittelbar vergegenwärtigt werden. Im Gegensatz dazu bezeichnet bei den als *quadri riportati* wiedergegebenen Moses-Szenen ein massiver Rahmen die Grenze zwischen dem Raum des Gemäldes, der sich durch konkrete Angaben zum Schauplatz als individueller Topos, als ein Anderswo in Hinblick auf die Umgebung des Bildes aus gibt, und dem realen des Rezipienten.

Mit den Mitteln der Malerei werden in der Sala Regia u. a. mit einer Patina überzogene Bronzereliefs, goldene Kartuschen, steinerne Tritonen, als real vorzustellende Putti und Tugendfiguren illusioniert, im Bemühen um *varietà* die unterschiedlichsten Modi fiktionaler Bildlichkeit bedient, wobei die Anlehnung an die Galleria Farnese (Abb. 92), welche auf die Paragone-Debatte um

den Vorrang der Künste eine überzeugende Antwort zugunsten der Malerei gibt, offenkundig erscheint.

7.4.1 DIE BOTSCHAFTER IN DEN LOGEN

7.4.1.1 Ein Monument des Borghese-Pontifikates

Wir beginnen unsere Erörterungen zur Ikonografie der Sala Regia des Quirinalspalastes mit dem bunten Personal in den fingierten Logen der Fresken. In ihrer wichtigen Pionierstudie (1990) konnte Herrmann-Fiore nachweisen, dass es sich bei manchen der Figuren um historische Persönlichkeiten handelt, um Botschafter außereuropäischer Länder, welche Paul V. tatsächlich empfangen hat.¹⁶³ Die Entdeckung der »dokumentarischen« Qualität von Teilen der Wandmalereien sollte sich als folgenreich erweisen. In jüngster Zeit sind die Gesandten nicht zuletzt in Folge eines gesteigerten Interesses an bestimmten Aspekten frühmoderner Glo-



Abb. 93: Antonio Averlino, gen. Filarete, Einzug der Delegation der Jakobiten in Rom, um 1441–1445, Vatikan, St. Peter, Atrium, Bronzetür. Foto © Fabbrica di San Pietro in Vaticano.



Abb. 94: Pinturicchio und Gehilfen, Disput der Hl. Katharina, Fresko, 1492–1494, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Appartamento Borgia, Sala dei Santi. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.



Abb. 95: Biagio d'Antonio Tucci oder Cosimo Rosselli, Durchzug durchs Rote Meer, Fresko, 1481 – 1482, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Cappella Sistina. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

balisierung und der wichtigen Rolle Roms in dem vielschichtigen Prozess wieder vermehrt in den Blickpunkt der Forschung gerückt, etwa in den bereits genannten Aufsätzen Fujikawas (2012, 2016 und 2021), Mansours (2013) und Baskins (2015 und 2016).¹⁶⁴ In den fremdländischen Gesandten kann ein unmittelbarer Reflex der extensiven Missionstätigkeit der katholischen Kirche, die unter Paul V. einen Höhepunkt erreicht hat, erblickt werden. »Come l'apostolo Paolo, il papa Paolo vuol abbracciare tutto il mondo«¹⁶⁵, heißt es in einem Brief vom ersten Oktober 1605 aus der Feder des Pietro della Madre di Dio über den Borghese-Papst, welcher die weltumspannende Kampagne nach Kräften förderte, die sich während seiner Regentschaft über vier Kontinente erstreckte und u. a. bis nach Mexiko, Paraguay, Kanada, Kongo, Angola, Abessinien, Armenien, Libanon, Persien, Indien, Kambodscha, China und Japan vorgedrungen war.¹⁶⁶

Die Botschafter der Fresken der Sala Regia des Quirinalspalastes lesen sich als konkretes Monument des

Borghese-Pontifikats, welches die (über die Personen der Gesandten konkret greifbaren) Erfolge der von Paul V. nachhaltig unterstützten Mission vor Augen führte. Im Kontext päpstlicher Auftragskunst erscheint die überaus prominente Inszenierung der zahlreichen Gesandten unterschiedlichster Herkunft in dem weitläufigen Saal präzedenzlos. Schon lange vor Paul V. hatte sich das Papsttum in der Mission engagiert, waren Botschafter außereuropäischer Länder in Rom eingetroffen und auch zur Darstellung gebracht worden, etwa an Filaretos Bronzeportal von St. Peter (Abb. 93) und den allesamt im Vatikanpalast befindlichen Fresken *Disput der Hl. Katharina* von Pinturicchio im Appartamento Borgia (Abb. 94), *Prüfungen des Moses* von Botticelli (s. Abb. 118) und *Durchzug durchs Rote Meer* von Biagio d'Antonio Tucci oder Cosimo Rosselli (Abb. 95) in der Sixtina, *Possesso Sixtus' V.* (Giovanni Guerra und Cesare Nebbia) im Salone Sistino (Abb. 96) und *Taufe des Sisinnius* (Giovanni und Cherubino Alberti) in der Sala Clementina (s. Abb. 59, 60).¹⁶⁷ Das hohe Maß an Bildwürdigkeit, welches den Gesandten

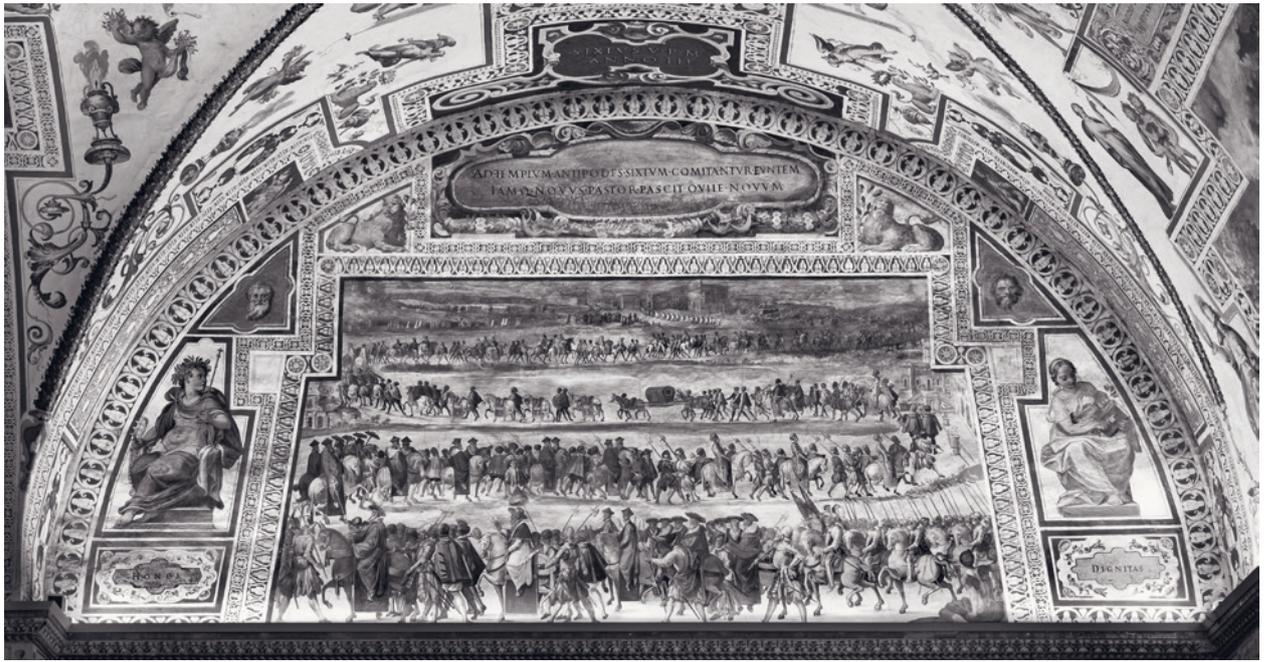


Abb. 96: Cesare Nebbia und Giovanni Guerra, *Possesso Sixtus' V.*, Fresko, 1588, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Salone Sistino. Foto © [2023] Biblioteca Apostolica Vaticana.

in der Sala Regia des Quirinalspalastes zukommt, kann allerdings als *Novum* gelten, bekleideten sie zuvor eine lediglich marginale Rolle, sind sie nun zu den wahren Protagonisten des malerischen Dekors avanciert.

Der bemerkenswerte Wandel lässt sich exemplarisch anhand der Sala Clementina aufzeigen, deren anspruchsvolles Bildprogramm den Grundpfeilern des Papsttums Ausdruck verleiht, wobei im Rekurs auf den der Legende (Klementinen) nach von Petrus selbst als direkten Nachfolger eingesetzten und mit der Schlüsselgewalt versehenen Clemens I. die Legitimität der päpstlichen Sukzession herausgestellt wird.¹⁶⁸ An der Stirnwand des Saales ist in einer illusionistischen Architektur, die teils auch die Längswände besetzt, die Begebenheit der *Taufe des Sisinnius* dargestellt, im Beisein mehrerer farbiger Kinder und mit Turbanen bekleideter Männer (s. Abb. 59, 60). Die Vertreter unterschiedlicher Ethnien lassen sich zunächst einmal in einem allgemeinen Sinne als Affirmation universaler Geltung des Papsttums auffassen.¹⁶⁹ Sie verdeutlichen ferner den hohen Stellenwert, welchen die Mission für Clemens VIII. besaß und unterstreichen seinen Beitrag zur Verbreitung des Glaubens.¹⁷⁰ Von den Orientalen ist die ganzfigurig wiedergegebene stehende Figur als Husain Ali Beg Bayat zu identifizieren, jener

christliche Gesandte Persiens, der mit Anthony Shirley und weiteren Gefolgsleuten 1601 in Rom eintraf.¹⁷¹ Im Fresko der *Taufe des Sisinnius*, welches 1602 vollendet wurde, finden sich der Botschafter und sein Gefolge in einem ihnen fremden historisch-narrativen Kontext wieder. Wenn man bedenkt, dass mehrere Mitglieder der persischen Delegation in Rom zum Katholizismus konvertierten,¹⁷² gewinnt der offenkundig anachronistische Zug einen sehr spezifischen Sinn: Im Bild der Taufe des bekehrten Sisinnius durch Clemens I. wird subtil ein Brückenschlag zu aktuellen Geschehnissen des Pontifikats des Auftraggebers der Sala Clementina geschlagen. Die persischen Gesandten fristen im Freskenprogramm der Sala Clementina das Dasein einer Randnotiz, sind in vergleichsweise kleinem Maßstab wiedergegeben und an den Rand der bühnenartig präsentierten Historie gerückt. Der Einfall der Wiedergabe der Botschafter in einer Scheinarchitektur sollte sich für die Sala Regia des Quirinalspalastes dennoch als höchst bedeutsam erweisen. Der frühe Bozzetto Tassis (s. Abb. 57) zeigt im oberen Register, welcher eine von Orientalen bevölkerte, illusionistische Kolonnade aufweist, eine enge Anlehnung an die Malereien der Sala Clementina. Die Frage, wie die Gesandten wiederzugeben seien, spielte eine gewich-

tige Rolle im Verlauf des Entwurfsprozesses der Fresken und war keineswegs von Anfang an entschieden. Im nächsten Stadium der Projektierung, jenem, das die Zusammenarbeit von Tassi und Lanfranco zeitigte, finden sich die mit Turbanen bekleideten Botschafter als Protagonisten eines großen *arazzo finto* wieder (s. Abb. 61). Letztendlich sollten sie in den tatsächlich ausgeführten Wandmalereien illusionistische Logen besetzen.

In den Fresken der Sala Regia des Quirinalspalastes wird den Gesandten die Rolle von augenscheinlich real präsenten Zuschauern des Geschehens in dem Saal zugewiesen. Was damit einhergeht, ist die Aufgabe der Einbindung der wiedergegebenen Personen in einen bestimmten historisch-narrativen Zusammenhang. Die Dekontextualisierung sollte sich für die Rezeptionsgeschichte der Malereien der Sala Regia als folgenreich erweisen: Das Wissen um die Identität der dargestellten Individuen, welches bei den zeitgenössischen Betrachtern wohl großteils noch gegeben war, verflüchtigte sich im weiteren Verlauf der Geschichte.¹⁷³ Es ist vor allem das Verdienst Kristina Herrmann-Fiores, die historischen Konnotationen der Fresken der Sala Regia dargelegt und einige der Gesandten identifiziert zu haben.¹⁷⁴ Dabei konnte ein Brief von Alessandro Gualtieri an den Herzog von Modena von Anfang 1617 große Dienste leisten. Darin werden nicht nur einige der dargestellten Botschaften konkret aufgelistet, »le quattro solenni ambascerie venute alla Santità Sua, cioè due del Re di Persia, una d'obediencia del Re di Congo dall'Indie orientali, et la quarta del Re di Ooxa Giappone«, sondern auch der öffentliche Charakter des weitläufigen Saales (zumindest zum gegebenen Zeitpunkt) dokumentiert, der für Besuchermassen offengehalten wurde, welche die Malereien, denen schon *in statu nascendi* Lob und Anerkennung zuteilwurden, bestaunen konnten.¹⁷⁵ Bei den »solenni ambascerie« handelt es sich um außereuropäische Gesandtschaften, die in Rom während des Pontifikats Pauls V. eintrafen, eine aus dem Kongo, zwei aus Persien und eine aus dem fernen Japan. Ihnen haftete in besonderem Maße die Qualität des Spektakulären, ja teilweise des noch nie Dagewesenen an.¹⁷⁶ Ihre Darstellung in der Sala Regia kann als gesichert gelten, andere der in den fingierten Logen wiedergegebenen Personen/Gruppen können hingegen nicht mit regelrechten Botschafter(n) in Zusammenhang gebracht bzw. wohl nur im Bereich des Fiktionalen veror-

det werden, auch wenn de Angelis in seinem zeitnah zur Ausmalung des Saales erschienenen monumentalen *Opus Basilicae S. Mariae Maioris de urbe a Libero Papa I usque ad Paulum V Pont. Max. descriptio et delineatio* (1621) betont, dass in dem Saal acht »legationes« ferner Völker zur Abbildung gelangt sind, welche er zum größten Teil auch benennt.¹⁷⁷ Wir geben hier eine kurze Auflistung der Forschungsergebnisse. Die mit Turbanen bekleideten Personen in der ersten Loge links der Nordwand (Abb. 97) können mit der armenischen Gesandtschaft unter der Führung Zacharias Vartabeds gleichgesetzt werden, welche Rom 1610 erreichte. Baskins hat jüngst eine der Figuren als den Händler Khoja Sefer individualisieren können.¹⁷⁸ In der Loge rechts daneben (Abb. 98) ist der kongolesische Botschafter Antonio Emanuele Ne Vunda wiedergegeben, der Rom nach mühevoller Reise am zweiten Januar 1608 erreichte und wenige Tage nach seiner Ankunft im Vatikan verstarb, nachdem der Papst persönlich ihm den Segen gespendet hatte. Die Begebenheit des Todes des Gesandten bildet das Thema eines Lunettenfreskos in der Vatikanbibliothek (Sale Paoline) von der Hand Giovanni Battista Riccis (Abb. 99).¹⁷⁹ Das Begräbnis Ne Vundas wurde mit einigem Pomp begangen und inkludierte eine große Prozession zur Kirche Santa Maria Maggiore, wo dieser seine letzte Ruhestätte in der Grabkapelle Pauls V. (Cappella Paolina) finden sollte: »Il suo corpo [...] con gran pompa funebre fu portato a seppellire a Santa Maria Maggiore, ove Sua Santità gli farà fare un deposito nella sua capella, che fa fabricare, et ha fatto prender l'impronto della sua effigie del naturale per far la statua a perpetua memoria.«¹⁸⁰ Das Vorhaben verdeutlicht schlagartig, welche hohe Bedeutung der Papst dem Gesandten für die Sicherung der eigenen Memoria zumah. In der Loge rechts neben jener, welche Ne Vunda besetzt, ist die berühmte japanische Gesandtschaft unter Hasekura Tsunenga und dem Franziskanermönch Luis Sotelo abgebildet (Abb. 100), die Rom am 25. Oktober 1615 erreichte und am 7. Januar 1616 wieder verließ. Die Delegation ist ausnehmend gut dokumentiert, mehrere zeitgenössische Schriften unterrichten minutiös über die Ereignisse um die Botschafter in der Ewigen Stadt und zeichnen ein lebhaftes Bild von der Euphorie und Neugier, mit denen ihre Bürger und der päpstliche Hof den weitgereisten Gästen begegneten.¹⁸¹ Die letzte Loge rechts der Nordwand (Abb. 101) zeigt die persi-



Abb. 97: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Nordwand, Fresken, Loge mit der armenischen Gesandtschaft unter Zacharias Vartabied. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

sche Delegation unter Ali Goli Beg Mordar, welche am 23. August 1609 Rom betrat.¹⁸² Die Gesandtschaft war bereits vor der Ausmalung der Sala Regia in einem weiteren Lunettenfresko der Vatikanbibliothek (Sala Paoline) von Giovanni Battista Ricci dargestellt worden, das die ihr gewährte päpstliche Audienz inklusive des obligaten Fußkusses zeigt (Abb. 102).¹⁸³ Die erste Loge links der Südwand (Abb. 103) zeigt die persische Delegation unter der Führung von Robert Shirley, welche am 28. September 1609 ihren Einzug in Rom beging und Mitte Oktober des Jahres wieder abreiste.¹⁸⁴ Ein Relief von der Hand Cristoforo Stasis (1613–1615) am Grabmal Pauls V. (Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina) zeigt eventuell beide Gesandtschaften aus dem fernen Land (Abb. 104), wobei eine von Paul V. empfangen wird, während im Hintergrund die andere Rom erreicht bzw. ihren *ingressus solemnis* begeht, eine Inschrift erläutert: »CONGI, PERSIDISQUE REGUM, & IAPONIORUM / AD SEDEM APOSTOLICAM DE RE CHRISTIANA LEGATOS / HONORISICENTISSIME EXCEPIT.«¹⁸⁵ Wiederum wird (insbesondere beim Grabmal) der hohe Stellenwert, welchen Paul V. den außereuropäischen Botschaftern für die eigene Ruhmessicherung beimaß, ganz unmittelbar greifbar. In der zweiten Loge links der Südwand (Abb. 105) wollte Herrmann-Fiore einen Reflex der Erfolge der Missionskampagne in Abessinien, dem alten Äthiopien, wo sich der 1607 an die Macht gekommene Negus Sissinios (Susneyos) dem Katholizismus annäherte, erblicken.¹⁸⁶ Es handelt sich allerdings nicht um ein Porträt eines tatsächlich in Rom eingetroffenen Gesandten des Negus, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach um eine fiktionale Person.¹⁸⁷ Die schwarz gewandete Figur in der Loge rechts daneben mit der auffälligen zylindrischen Kopfbedeckung (Abb. 106) entzieht sich bis dato einer zweifelsfreien Festlegung auf ein bestimmtes Individuum. Diskutiert wurde jüngst die Möglichkeit einer Gleichsetzung mit dem über viele Jahre in Rom ansässigen Antonio Cinese.¹⁸⁸ Die mit Turban bekleidete Figur in der letzten Loge rechts auf der Nordwand (Abb. 107) kann wohl mit dem Erzdiakon und Archimandriten Adam, der die chaldäische Gesandtschaft anführte, welche von 1611–1614 in Rom verweilte, identifiziert werden.¹⁸⁹

Damit sind jene (historischen) Botschafter benannt, die in der Sala Regia zur Abbildung gelangt sind bzw. mit Äthiopien und China weitere Länder, Operationsgebiete

katholischer Mission, auf welche über einzelne Figuren angespielt wird. Die in Rom eintreffenden Gesandten außereuropäischer Länder ließen sich trefflich für propagandistische Zwecke nutzen: Über sie konnte das Bild Pauls V. als Herrscher von wahrhaft globalem Einfluss gezeichnet werden, gewannen die *Ecclesia triumphans* eine anschauliche, greifbare Form, der universalistische Anspruch des Papsttums eine unmittelbare Bestätigung. Die Botschafter wurden mit hohem zeremoniellen Aufwand öffentlichkeitswirksam in Szene gesetzt, die denkwürdigen Geschehnisse über eine Vielzahl textueller und visueller Medien dokumentiert, wobei für Letztere, von denen wir lediglich wenige prominente Beispiele herausgegriffen haben, die Bandbreite von verschiedenen Erzeugnissen der Druckgrafik, über Porträts auf Leinwand, Fresken, Medaillen und Skulpturen reichte.¹⁹⁰ Die Gesandtenporträts der Sala Regia fußen auf älteren Bildern, welche während der Anwesenheit der jeweiligen Delegationen in Rom bzw. unmittelbar danach entstanden sind, die sie adaptierten, ummodellierten und neu interpretierten, um die herausragenden Ereignisse festzuhalten und deren vielschichtige Bedeutungen einem breiten Rezipientenkreis zu vermitteln. Insofern erscheinen sie als monumentaler Kulminationspunkt vorangegangener Bemühungen.¹⁹¹ Die verschiedenen Gesandten belegten die tatsächlichen oder vermeintlichen Erfolge Pauls V. in der Verbreitung des Glaubens und der militärischen Bündnispolitik (beide Bemühungen erscheinen oft als untrennbar verbunden), sind doch zahlreiche Repräsentanten potentieller Alliiierter im Kampf gegen das Osmanische Reich wiedergegeben, Gesandte Persiens, Äthopiens und Kongos.¹⁹² In diesem Sinne verdeutlichten die Botschafter die weitreichenden missionarischen, diplomatischen und militärischen Netzwerke, welche der Papst geknüpft hatte, und bildeten einen wichtigen Bestandteil des gemalten Panegyrikus, als den man die Fresken der Sala Regia des Quirinalspalastes angesprochen hat, geschaffen zu Ehren ihres Auftraggebers, seiner bedeutenden Leistungen und Tugenden.¹⁹³

Die Forschung hat darauf hingewiesen, dass die Themen der Malereien jene sind, welche auch die Paul V. und seinem Pontifikat gewidmeten zeitgenössischen Texte, das literarische Herrscherlob leitmotivisch prägen, darunter die umfangreiche, vom Papst entschieden geförderte Missionskampagne der katholischen Kirche



Abb. 98: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Nordwand, Fresken, Loge mit dem kongolesischen Botschafter Antonio Emanuele Ne Vunda. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



Abb. 99: Giovanni Battista Ricci, Tod des kongolesischen Botschafters Antonio Emanuele Ne Vunda, Fresko, um 1610/1611, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Sale Paoline. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

und die in ihrer Folge in Rom eintreffenden Botschafter.¹⁹⁴ Die Porträts der Gesandten in der Sala Regia dienen allerdings nicht nur der Herrschaftslegitimation und Ruhmessicherung Pauls V., sondern – in einem viel allgemeineren Sinne – einer visuellen Rhetorik globaler päpstlicher Autorität. Wenngleich die großen Papstwappen und die zahlreichen Elemente der Borghese-Heraldik auf den Auftraggeber des Saales verweisen (zunächst einmal im Sinne der Verdeutlichung von Urheberschaft) wird dieser nicht in einen unmittelbaren Zusammenhang mit den Botschaftern gesetzt. Die nicht vorhandene Einbindung der Bildnisse der Gesandten, welche als augenscheinlich realiter präsenzte Zuschauer des Geschehens in der Sala Regia wiedergegeben sind, in einen historisch-narrativen Kontext bedingte, dass diese nur von jenen mit konkreten Begebenheiten des Borghese-Pontifikats verknüpft werden konnten, die mit diesen auch vertraut waren. Wenn wir dies für die zeitgenössischen Betrachter, insbesondere die Teilnehmer der *cappella papalis*, welche den Saal mit einiger Regel-

mäßigkeit frequentierten, wohl voraussetzen können, so zeigt die Rezeptionsgeschichte, dass sich im Laufe der Zeit das Wissen um die Identität der Dargestellten verflüchtigte, was auch bedeutet, dass eine die Memoria des Auftraggebers sichernde Funktion der Bildnisse der Botschafter aufgrund des spezifischen Präsentationsmodus *à la longue* nicht gegeben war (zumindest haben sie diese nicht allein, aus sich heraus auszufüllen vermocht). Prinzipiell hätten Historienbilder in der Art des *arazzo finto* des Entwurfsblattes Lanfrancos (s. Abb. 61), das den Empfang einer orientalischen Gesandtschaft durch Paul V. zeigt, besagten Zweck natürlich ungleich besser dienen können (schon die Anbringung von *tituli* wäre in dieser Hinsicht zweifelsohne nützlich gewesen).

Worin können die Gründe für die ausbleibende eindeutige Verknüpfung der Gesandten mit Paul V. veranschlagt werden? Entscheidend nimmt sich sicherlich der Umstand aus, dass der repräsentativste Saal eines Apostolischen Palastes, zumindest vom formulierten Anspruch her eine Sala Regia, nicht bzw. nur in eingeschränktem



Abb. 100: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Nordwand, Fresken, Loge mit der japanischen Gesandtschaft unter Hasekura Tsunenga und Luis Sotelo. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



Abb. 101: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Nordwand, Fresken, Loge mit der persischen Gesandtschaft unter Ali Goli Beg Mordar. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



Abb. 102: Giovanni Battista Ricci, Audienz für die persische Gesandtschaft unter Ali Goli Beg Mordar, Fresko, um 1610/1611, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Sale Paoline. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.



Abb. 103: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Südwand, Fresken, Loge mit der persischen Gesandtschaft unter Robert Shirley. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

Abb. 104: Cristoforo Stati (und Francesco Stati?), Paul V. empfängt eine persische Delegation und *ingressus sollemnis* einer weiteren Gesandtschaft, Marmorrelief, 1613–1615, Rom, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina, Grab Pauls V. Foto © Ferrari/Papaldo 1999, S. 253.



Abb. 105: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Südwand, Fresken, Loge mit einem (fiktionalen) Gesandten des Negus Sissinios. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



Abb. 106: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Südwand, Fresken, Loge mit Antonio Cinese (?). Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

Maße als individueller Ruhmestempel seines Auftraggebers fungieren konnte, in erster Linie musste auch hier (wie im Vatikan) dem institutionellen Selbstverständnis des Papsttums Ausdruck verliehen werden. Unabhängig vom Wissen um die historischen Konnotationen boten die in der Residenz des Pontifex versammelten Botschafter, inszeniert dezidiert als Vertreter der verschiedensten Völker (Ethnien) der Welt, ein eindrucksvolles Bild der Zentralität und Universalität des päpstlichen Rom.

7.4.1.2 *Der päpstliche Oberhirte: »Ridutto il mondo tutto in un solo ovile, & obediante ad un solo Pastore«*

Für die Propagierung der Größe des päpstlichen Auftraggebers der Sala Regia des Quirinalspalastes allein hätte sich eine eindeutige Verknüpfung der Gesandten mit seiner Person zweifelsohne als dienlich erwiesen. Die Verankerung der Botschafter im konkreten historisch-narrativen Zusammenhang über in ihrer Bildlichkeit betonte Darstellungen (Distanzmodus) ist im Verlauf des Entwurfsprozesses der Fresken erprobt worden, der



Abb. 107: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Südwand, Fresken, Loge mit dem Erzdiakon und Archimandriten Adam. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

arazzo finto des großen Blattes Lanfrancos (s. Abb. 61) zeigt den Empfang einer orientalischen Botschaft durch Paul V., eine Lösung, mittels derer besagter Konnex dauerhaft etabliert worden wäre. Die Dekontextualisierung der Bildnisse der Gesandten bedeutete allerdings einen immensen Gewinn, ein Resultat von inhaltlich unvergleichlich weitreichender Aussagekraft und Allgemeingültigkeit. Dies etwas näher zu fassen, trachten die folgenden Ausführungen.

Mansour konnte überzeugend darlegen, wie im Pontifikat Pauls V. das Prestige, die Prominenz und hohe Sichtbarkeit der Diplomatie dazu genutzt wurde, ein Narrativ globaler Konversion zu entfalten.¹⁹⁵ Die Gründe, warum Botschafter außereuropäischer Länder Rom besuchten, waren vielfältig, spiritueller wie weltlicher Natur. Bekehrung zum katholischen Glauben, ob nun als tatsächlich sich vollziehender Prozess oder als in Aussicht gestelltes Projekt, diente in konkreten Verhandlungen als Leistung, für die im Gegenzug politische Gefälligkeiten erwartet wurden, bildete eine zumindest partiell transaktionale Angelegenheit.¹⁹⁶ In welchem Maße sich die jeweiligen Gesandten für die Inszenierung providentieller nationaler Konversion eigneten, differierte von Fall zu Fall: Die Botschafter des Schahs etwa trafen in Rom als Vertreter eines islamischen Staates ein, dessen religiöse und kulturelle Identität prinzipiell nicht verhandelbar war, Ne Vunda hingegen als Repräsentant eines Landes, dessen Eliten sich schon länger dem Katholizismus zugewandt hatten. In jedem Falle einte die Gesandten ihr hoher legaler und sozialer Status. Diplomatische Zeremonien wie der *ingressus sollemnis* und die *audientia publica* boten – ergänzt ggf. um weitere öffentliche Akte – ideale Gelegenheiten, die außereuropäischen Botschafter breitenwirksam in Szene zu setzen.¹⁹⁷

Wir beschränken uns an dieser Stelle darauf, ein paar wesentliche Momente der Geschehnisse um die japanische Delegation des Date Masamune mit ihren Protagonisten Hasekura Tsunenga und dem Franziskanermönch Luis Sotelo, welche Rom Ende Oktober 1615 erreichte, hervorzuheben (s. Abb. 100). Mit großem zeremoniellen Aufwand wurde die auffallend zuvorkommend behandelte Gesandtschaft¹⁹⁸ in Szene gesetzt: Der von Kanonensalven, Trommel- und Trompetenklängen begleitete Einzug der Botschafter in Rom am 29. Okto-

ber 1615, der vom Vatikan ausgehend (von der »vinea de cortis«) zum Kloster von Santa Maria in Aracoeli führte, fand unter Beteiligung einer großen Entourage statt, welche ob der noch ausstehenden Konversion Masamunes zwar keine Prälaten und *familiares* des Papstes, aber u. a. Parafrenieri, Schweizer Gardisten, Musiker, Adelige, Botschafter und nicht zuletzt den weltlichen Nepoten des Papstes, Marcantonio Borghese, der neben Hasekura ritt, inkludierte.¹⁹⁹ Die öffentliche Audienz für die Delegation, welche am 3. November in der Sala del Concistoro im Vatikanpalast (der »Aula sine Galleria contigua Aulae Clementinae«) ihren Platz fand, ging unter reger Partizipation des päpstlichen Hofes, darunter auffallend viele Kardinäle, über die Bühne.²⁰⁰ Weitere Ereignisse steigerten zusätzlich den Bekanntheitsgrad der Gesandtschaft in Rom und untermauerten den direkten Beitrag der Borghese in der Verbreitung des Glaubens. Am 15. November wurde Geki Kodera, der Sekretär Hasekuras, in einer großen Zeremonie im Baptisterium bei San Giovanni in Laterano getauft und in der Cappella della Madonna gefirmt. Als Pate fungierte Scipione Borghese, der Konvertit nahm als unzweideutigen Verweis auf den regierenden Papst den Namen Paolo Camillo an.²⁰¹ Anlässlich der Christmette spendete Paul V. der japanischen Delegation die Kommunion in Anwesenheit seines Hofstaats und der Spitzen der römischen Gesellschaft.²⁰² Während ihres Aufenthaltes in Rom fanden sich die Gesandten im Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit wieder, sie wohnten diversen Messen bei, besuchten die sieben Hauptkirchen Roms, verkehrten mit Kardinälen, Botschaftern, römischen Adelligen und genossen ein prächtiges Bankett in der Villa Scipione Borgheses am Pincio. Dies alles geschah unter den neugierigen Augen einer breiten Öffentlichkeit, welche sich fasziniert von den ungewohnten Sitten und Bräuchen der Fremden zeigte.²⁰³ Der hohe soziale Status, der insbesondere Hasekura angetragen wurde, fand in der Verleihung der römischen Ehrenbürgerschaft an den Samurai einen unmittelbaren Niederschlag. Eine breite Publizistik und diverse Bilder mehrten die Kenntnis von den Ereignissen um die japanische Gesandtschaft und dokumentierten sie nachhaltig.²⁰⁴ Trotz berechtigter Zweifel an der Aufrichtigkeit der Hinwendung Date Masamunes zum Katholizismus, der für die Kirche dramatischen Situation in Japan, wo ab 1614 die Christenverfolgung offen

ausbrach, und der marginalen Position des Papsttums im internationalen Machtgefüge wurde die Delegation in Rom prominent in Szene gesetzt und für die Nachwelt festgehalten.²⁰⁵ Unzweifelhaft verfolgte Paul V. eigene Ziele mit der Gesandtschaft, von seinem politischen Kapital warf er zu deren Unterstützung denkbar wenig in die Waagschale.²⁰⁶ Die auf Breitenwirkung abzielende, von großem zeremoniellen Aufwand begleitete öffentliche Inszenierung außereuropäischer Botschafter bildete keine Novität des Borghese-Pontifikats, wohl aber die herausragende Rolle, welche die Bildkünste in der Propagierung der denkwürdigen Ereignisse und der an sie geknüpften Bedeutungszuschreibungen behaupten konnten.²⁰⁷ Wenngleich sich die verschiedenen von Paul V. empfangenen Botschafter nicht in gleichem Maße als Repräsentanten der Konversion ganzer Völker eigneten (besonders spektakulär hätte sich zweifelsohne der durch den unerwarteten Tod des Botschafters verhinderte *ingressus solemnis* Ne Vundas ausgenommen, welcher bewusst für den Festtag Epiphanie als aktualisierte Version der Anbetung der Könige angesetzt worden war²⁰⁸), wurde, wo immer möglich, ein derartiges Narrativ entfaltet. Dazu erwies es sich als essentiell, die Gesandten nicht lediglich als Vertreter eines bestimmten Herrschers, als welche sie in allererster Linie agierten, zu inszenieren, sondern gleichzeitig synekdochisch eines bestimmten *ethnos*.²⁰⁹ Europäische Botschafter außereuropäischer Potentaten konnten diesem Zweck wenig dienlich sein und stießen schon vor Paul V. teils auf wenig Interesse.²¹⁰

In der Sala Regia des Quirinalspalastes stehen die einzelnen Gesandten als *pars pro toto* für bestimmte Völker ein. Diesem Zweck dient die »ethnografische« Akkuratezza ihrer Schilderung, das Gewicht, das auf die detailverliebte Wiedergabe der über Phänotyp und Gewandung distinkten äußeren Erscheinung verwendet wird, welche sich dazu instrumentalisieren ließ, den einzelnen Botschafter als Repräsentanten einer fremden Kultur auszugeben, die sich als religiös assimilierbar erwies.²¹¹ Über diese vermeintliche Exaktheit wurde ostentativ auch ein tieferes Verständnis für die kulturellen Eigenheiten der jeweiligen Zielgruppen katholischer Mission behauptet. In der überaus prominenten, in dieser Form präzedenzlosen Inszenierung der diversen Gesandten in der Sala Regia spiegelt sich ein gesteigertes Bedürfnis wi-

der, das Papsttum mit außereuropäischen Völkern und deren Hinwendung zum katholischen Glauben zu assoziieren. Unstrittig ist die bedeutende Rolle, welche dem Narrativ globaler Konversion für die Artikulation eines universalistischen päpstlichen Herrschaftsanspruchs zukam.²¹² Für die Sala Regia bleibt zunächst fraglich, ob sich dieser in rein spirituellen Termini verstehen lässt. In Rechnung gestellt werden muss auch hier die grundsätzlich bipolare, auf den Bereich des Weltlichen und des Geistlichen abzielende Ausrichtung des frühneuzeitlichen Papsttums (seines Machtpostulats). Diese nicht einseitig auflösbare Dualität schlug sich in Zeremoniell und Kunst unmittelbar nieder, in einer visuellen Kultur, die ganz bewusst zwischen den besagten Sphären oszillierte. Dies gilt auch für die öffentlichkeitswirksame Inszenierung außereuropäischer Gesandter unter Paul V. (vgl. vor allem diplomatische Zeremonien wie den *ingressus solemnis*) und die vielfältigen Formen der Dokumentation und Interpretation der Geschehnisse um die weitgereisten Besucher am päpstlichen Hofe mittels diverser Bilder. Vor dem Hintergrund eines Modells von Missionierung, welches mit der Idee einer Bekehrung »von oben« operierte, auf der Konversion und eben auch Unterwerfung eines fremden Herrschers unter den Papst beruhte,²¹³ wurde nicht nur Ansprüchen auf spirituelle, sondern auch weltliche Führerschaft Ausdruck verliehen. Hier sei ein interessantes Beispiel herausgegriffen: Die Medaille, die anlässlich des Aufenthalts Ne Vundas in Rom geprägt wurde (Abb. 108), zeigt auf dem Revers über einer mit dem Datum 1608 versehenen Basis drei Figuren: links den thronenden Papst in vollem Ornat, rechts kniend den kongolesischen Botschafter und einen Kardinal. Die Szene, es handelt sich um die öffentliche Audienz, welche de facto nie stattgefunden hat, ist umgeben von der Inschrift »ET CONGU ADGNOSCIT PASTORE SUU / A MDCVIII«, die auf die Pastoralgewalt (den Pastoralprimat) des Pontifex anspielt. Auffälligerweise ist dieser allerdings mit der Tiara, seinem außerliturgischen Hoheitszeichen, dem *signum imperii* bekrönt wiedergegeben.²¹⁴

Für die Vermittlung umfassender, auch den Bereich des Weltlichen abdeckender päpstlicher Herrschaftsansprüche bot sich der Rekurs auf die imperiale Tradition des kaiserzeitlichen Rom an, welche im Pontifikat Pauls V. in Zusammenhang mit den außereuropäischen



Abb. 108: Anonym, Anlässlich des Besuchs Ne Vundas in Rom geprägte Bronzemedaille, 1608, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. Md.Pont.PaulusV.14. Foto © [2023] Biblioteca Apostolica Vaticana.

Botschaftern verschiedentlich aufgegriffen wurde: Als etwa die Gesandten Masamunes unter Trompetenklängen und einer »buonissima musica d'instromenti« die Rampe des Kapitols –Erinnerungsort schlechthin des klassischen Roms²¹⁵ und finale Destination des *ingressus solemnis* – bestiegen, flankiert von »Signori, e Gentilhuomini« schien es Amati, »che fosse uno di quei trionfanti antichi«²¹⁶. Die Urkunde, die Hasekura anlässlich der Verleihung der Ehrenstadtbürgerschaft überreicht wurde, zierte u. a. Trophäen *all'antica* und die Allegorie einer »Roma triumphans«. Paul V. übergab den japanischen Delegierten auch ein Porträt seiner Person für ihren Herrn, womit der Papst es den römischen Imperatoren, welche ihr Bildnis in die fernen Provinzen zu senden pflegten, gleich tat.²¹⁷ Wengleich das antike Erbe in Zusammenhang mit den in Rom eintreffenden außer-europäischen Gesandten und – wie gezeigt werden wird – noch im Verlauf des Entwurfsprozess der Fresken der Sala Regia bemüht wurde, entbehrt deren Endredaktion (die Gesandtenporträts) eines entsprechend eindeutigen Verweises. Die folgenden Ausführungen trachten danach, mögliche Gründe für diesen Umstand zu benennen und das über die Botschafter vermittelte Bild des päpstlichen Rom näher zu umreißen.

Unsere Überlegungen nehmen vom antiken Rom-Mythos ihren Ausgang: Zeigte sich Livius zufolge schon Romulus überzeugt, die von ihm gegründete Stadt sei nach göttlichem Willen zur Herrin der Welt, zum *caput orbis terrarum* bestimmt,²¹⁸ so war dieser Vorstellung bekanntermaßen ein außergewöhnlich langes und reiches Nachleben beschieden. In einer überaus produktiven Auseinandersetzung bot das antike Erbe, mittels *interpretatio christiana* freilich längst mit neuen Inhalten angereichert, für das frühneuzeitliche Papsttum ein ergiebiges Reservoir von Argumentationsmustern für Primats- und Führungsansprüche. Die Beziehung zur antiken Tradition erwies sich dabei als von einem prinzipiell dialektischen Charakter bestimmt, gekennzeichnet durch das simultane Behaupten von Kontinuität und eines unwiederbringlichen Bruches mit der heidnischen Vergangenheit, über deren grandiose Ruinen sich das Christentum erhoben, deren Erbe es angetreten, aber von Grund auf erneuert hatte.²¹⁹ In den Porträts der Gesandten der Sala Regia des Quirinalspalastes manifestiert sich ein päpstlicher Anspruch auf Weltherrschaft. Repräsentanten der unterschiedlichsten Völker der Erde haben sich in der Residenz auf dem Monte Cavallo eingefunden, Rom, das päpstliche Rom, gibt sich einmal mehr als *caput mundi* zu verstehen. Für diese althergebrachte Vorstellung erwies sich vor allem ein konkretes Bild als ausschlaggebend, jenes des prachtvollen Triumphzuges, in der Rückschau erschien die komplexe historische Realität der antiken Stadt als ein einziges grandioses Triumphepos.²²⁰ Das Bemühen, an die vermeintlich glorreiche Vergangenheit anzuschließen, erklärt den außerordentlichen Erfolg der Triumphikonografie, an die multiple Aussagen geknüpft werden konnten, in nachantiker Zeit, nicht nur, aber vor allem in Rom, wo »the theme of triumph was more important, not only because the ancient triumphs of Rome's imperial glory had actually taken place here, but also because triumph was fundamental to the meaning and purpose of the city«²²¹.

Der Triumph bildete einen integralen Bestandteil eines über Kunst und Zeremoniell vermittelten Bildes von Rom, welches die gottgegebene Sendung der Stadt betont wissen wollte, die als Erbin der antiken Kapitale und Jerusalems den Mittelpunkt eines Imperiums darstellte, das letztendlich kosmisch in seinen Dimensionen



Abb. 109: Giovan Battista de' Cavalieri, Roma triumphans (Reproduktion des Freskenfrieses des Collegio Capranica, Rom), Kupferstich, 1581, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. F.C. 49912, Vol. 40 H 6. Foto © Herrmann-Fiore 2011, S. 45 (Abb. 3).

war.²²² Der vielschichtige, dem historischen Wandel unterworfenen Prozess der Auseinandersetzung von Kirche und Papsttum mit der großen, wenngleich keinesfalls unproblematischen Hinterlassenschaft der Antike, gekennzeichnet von den unterschiedlichsten Formen der Adaption, Reinterpretation und Neubewertung, kann in diesem Rahmen nicht gebührend nachgezeichnet werden. Wir wenden uns an dieser Stelle einem konkreten Beispiel zu, dem von Polidoro und Maturino um 1520 geschaffenen Fassadendekor des Collegio Capranica. In unserem Zusammenhang verdienen die Malereien insofern Interesse, weil sie Vorstellungen Ausdruck verliehen, welche auch in der Sala Regia des Quirinalspalastes einen Niederschlag gefunden haben, wobei sie – so Herrmann-Fiore – unmittelbar auf der *Roma triumphans* Flavio Biondos, des engen Freundes von Kardinal Domenico Capranica, Begründer des nach ihm benannten Priesterkollegs, fußen.²²³ In der breit angelegten Studie hatte der Pionier der modernen Archäologie staatliche Institutionen, Religion, Formen des Kultes, Gebräuche und Sitten der alten Römer eingehend untersucht, jene Elemente, die er als Basis des *imperium romanum* und des Triumphs des antiken Rom veranschlagte.²²⁴ Die Attraktivität von Biondos Text beruhte nicht zuletzt darauf, dass sein Autor die Vormachtstellung Roms in der Welt, welches eher geliebt statt gefürchtet wurde und dem sich die Völker freiwillig unterwarfen, nicht so sehr militärischer Überlegenheit, sondern vor allem herausragenden

kulturellen Errungenschaften zuschrieb.²²⁵ Wesentlich erscheint die Anschlussfähigkeit des zeitgenössischen an das antike Rom, um die es Biondo besonders gelegen war. In der auf das Aufzeigen von Kontinuität ausgerichteten Geschichtsauffassung des Gelehrten wird ein Antagonismus zwischen dem paganen und dem christlichen Rom grundsätzlich in Abrede gestellt. Schon vor der Ankunft Petri hätten prophetische Zeichen auf die wahre Bestimmung der Stadt als Kapitale der Christenheit hingedeutet, als Erbin des antiken Rom und seiner Triumphtradition fungiert diese nunmehr als unbestrittenes Zentrum der *Ecclesia triumphans*.²²⁶ Das Werk Biondos, welches 1473 das erste Mal im Druck erschien, sollte sich als durchschlagender publizistischer Erfolg erweisen. Allein von der italienischen Übersetzung (*Roma trionfante*) erschienen vier verschiedene Editionen im 16. Jahrhundert, das Gedankengut des weitverbreiteten Buchs sollte sich tief ins kollektive Bewusstsein einbrennen.²²⁷

Die Vorstellungen, denen Biondo in seiner *Roma triumphans* Ausdruck verliehen hatte, haben – in unterschiedlichen Brechungen – zahlreiche Visualisierungen erfahren. In der Ewigen Stadt waren sie nicht zuletzt über ein Medium von höchster Öffentlichkeitswirksamkeit unmittelbar präsent, freskierte Fassaden, von denen im frühen 16. Jahrhundert etwa 45 allein von Polidoro und Maturino realisiert worden waren, darunter eben jene des Collegio Capranica.²²⁸ Der malerische Dekor

des Kollegs beinhaltete einen Fries, der Vasari zufolge Folgendes wiedergab: »[...] una Roma vestita e per la Fede figurata, col calice e con l'ostia in mano, aver prigione tutte le nazioni del mondo, e concorrere tutti i popoli a portarle i tributi; e i Turchi all'ultima fine distrutti, saettare l'arca di Macometto, conchiudendo finalmente col detto della Scrittura, che sarà un ovile ed un pastore.«²²⁹ Ein Stich von Giovan Battista de' Cavalieri aus dem Jahr 1581 (Abb. 109) gibt diesen zur Gänze wieder: Eine von einer Victoria, welche sich durch Kelch und Hostie in der rechten Hand als Personifikation des Glaubens zu verstehen gibt, bekrönte, über Trophäen thronende Allegorie Roms gießt Wasser in ein kostbares Behältnis und schickt sich an, einen König und eine Königin des Orients zu taufen, die ihr kniend mit ihrem Gefolge ihre Kronen darbieten. Der Festzug wird u. a. von einer Person mit Turban auf einer Art Kamel (das von Biondo beschriebene »camelopardalo«²³⁰) musikalisch untermalt, beinhaltet diverse fremde Völker, die sich Rom unterwerfen, sowie mythologische Fabelwesen, einen Faun und einen Kentauren, und sogar einen zerknirscht dreinblickenden Dämon. Rechts feuern konvertierte Türken Pfeile auf eine Allegorie des gefallenen Islam ab, welche sich aus den Ruinen Mekkas, dem aus seinem Grab stürzenden Propheten Mohammed und dem Koran nahe den Flammen zusammensetzt. Unter dem Fries gibt de' Cavalieri zwei Passagen aus dem Buch Jesaja (Kapitel 26 und 41) wieder, die nicht zwangsläufig dem originalen Fassadendekor angehört haben müssen.²³¹ Bekrönt wird er hingegen von den Worten, auf die Vasari referiert: »FIET UNUM OVILE ET UNUS PASTOR IOANN X.«, sie waren mit Sicherheit Bestandteil des ursprünglichen Freskenschmucks des Collegio Capranica. Dass die eigentlich Christus geltenden Worte des Johannesevangeliums (Joh. 10,16) auf die päpstliche Autorität gemünzt wurden, wird anhand einer weiteren, in Dijon befindlichen Kopie eines Teils des Frieses evident, auf welchem die Allegorie der Roma zwei Schlüssel in der linken Hand hält.²³² Das passend zur Funktion des Priesterseminars um die Idee der »Propaganda Fide« kreisende Freskenprogramm, das auch auf die zeitgenössische politische Situation (Türkenthematik) Bezug nahm, gab der Vorstellung einer willentlichen Unterwerfung der Völker unter das Rom des Papstes, dessen Primat der Pastoralgewalt über die Inschrift(en) bekräf-

tigt wurde, Ausdruck.²³³ Der Fries präsentierte sich in der streng bildparallelen Ausrichtung der von in regelmäßigen Abständen platzierten Bäumen rhythmisierten Komposition ganz bewusst *all'antica* durchgestaltet und nahm deutliche Anleihen bei der antiken Triumphikonografie. Über formale wie inhaltliche Bezüge wurden hier die Bande betont, welche das zeitgenössische christliche mit dem alten heidnischen Rom verknüpfen. Mit dem Rekurs auf den römisch-antiken Triumphzug bedienten die Fresken einen symbolischen Archetyp militärischen Ursprungs,²³⁴ besonders geeignet, das Bild einer kämpferischen Kirche (*Ecclesia militans*) zu vermitteln. Als Veranschaulichung der Idee einer freiwilligen Konversion und Unterwerfung der Völker unter das im Zeichen des Glaubens obsiegende Rom ließen sich die Malereien indes offenbar nur bedingt lesen. Instruktiv mutet die Deutung Vasaris an, der eine Roma figuriert wissen wollte, welche die Nationen der Welt in Gefangenschaft hält (»una Roma [...] aver prigione tutte le nazioni del mondo«).

Wenngleich ganz ähnlichen ideologischen Vorstellungen Ausdruck gebend, erschiene eine derartige Deutung für die Bildnisse der Gesandten in der Sala Regia dezidiert verfehlt. Wenn wir hier gleichfalls einen Triumph des päpstlichen Rom veranschaulicht sehen wollen, so fehlen diesem jene militärischen Implikationen, die unweigerlich an den römisch-antiken Triumphzug geknüpft waren. Ließe sich der Verzicht eines Aufgreifens des antiken Erbes (konkret in Form der Triumphikonografie altrömischer Prägung) als bewusstes Optieren für ein spezifisches Bild des päpstlichen Rom verstehen, welches einem vorrangig auf den Bereich des Spirituellen gerichteten päpstlichen Amts- und Herrschaftsverständnis entspricht? Ganz wesentlich erscheint die Feststellung, dass sich die Fresken der Sala Regia dezidiert als Ergebnis eines durch das Durchspielen mehrerer Varianten gekennzeichneten Findungsprozesses darstellen. Für einen Entwurf der Malereien lässt sich ein Rekurs auf die imperiale Tradition des antiken Rom konstatieren: Der bereits angesprochene *arazzo finto* des großen Blattes Lanfrancos (s. Abb. 61), das der zweiten Planungsphase angehört, zeigt den im Freien angesiedelten Empfang orientalischer Botschafter durch Paul V., wobei die Huldigungsszene unzweifelhaft das Modell des antiken Triumphzugs aufgreift. Die vordersten Teilnehmer des

bildparallel ausgerichteten Aufmarsches von Gesandten vollziehen die Proskynese vor dem auf einem Podest thronenden und von einem Baldachin überfangenen Papst, links lässt sich eine Schar von mit Fanfaren und Lanzen ausgerüsteten Reitern ausmachen, welche Erinnerungen an die waffenklirrenden Legionen des Römischen Reiches wachruft. Für sie mögen antike Reliefs mit Triumphdarstellungen Pate gestanden haben, eventuell in gar höherem Maße die zahllosen, zunehmend spezialisierten antiquarischen Studien über Gebräuche und Sachkultur der Antike, die vor allem im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts erschienen sind.²³⁵ Die illustrierte Abhandlung *De militia romana libri quinque* (1596) des Justus Lipsius etwa wartet mit einer Darstellung von Militärmusikanten auf (Abb. 110),²³⁶ welche in der auffälligen Kombination von geraden und gebogenen Blasinstrumenten die Gruppe der Reiter wesentlich mitangeregt haben könnte. Der *arazzo finto* des Entwurfs Lanfrancos recurriert auf die imperiale Vergangenheit Roms als Präfiguration eines umfassenden, auch den Bereich des Weltlichen betreffenden päpstlichen Machtanspruchs, bezeichnenderweise ist der Pontifex auch hier mit der Tiara, dem *signum imperii*, bekrönt wiedergegeben. Die Endredaktion der Malereien der Sala Regia des Quirinalspalastes vermittelt ein divergentes Bild vom Triumph des päpstlichen Rom, dem antiken Erbe war dabei offenbar keine wesentliche Rolle zugeordnet.

Wenn wir nach möglichen Gründen für den Umstand fragen, warum ein expliziter Verweis auf die heidnisch-antike Vergangenheit Roms im herausragenden Ambiente des Apostolischen Palastes auf dem Monte Cavallo letztendlich offenbar als nicht opportun gewertet wurde,²³⁷ führt uns dies unweigerlich zu dem durch die Reformation und die darauf folgende Reaktion der katholischen Kirche bedingten Wandel des Papsttums, der nicht zuletzt die Repräsentationspolitik und die Bestimmung der Rolle Roms in der Welt betraf. Die nicht einseitig auflösbare Doppelnatur des frühneuzeitlichen Papstes als Souverän eines italienischen Staates (Kirchenstaat) und spirituelles Oberhaupt der Christenheit barg bekanntermaßen reichlich Konfliktstoff in sich.²³⁸ An dem janusköpfigen Wesen des Papsttums hatte sich die fundamentale Kritik Luthers an der mit der wahren Kirche Christi kontrastierten päpstlichen Kirche des Antichristen entzündet, welche kategorisch



Abb. 110: Militärmusikanten bei Lipsius, *De militia romana libri quinque*, 1596, S. 317. Foto © Wrede 2007, S. 272 (Abb. 1).

jegliche Verstrickung des Pontifex (und des Klerus) in weltliche Belange delegitimierte.²³⁹ In der Reaktion auf die Herausforderung der Reformation bewies das Papsttum eine erstaunliche Flexibilität in der Fähigkeit, seine multiplen Identitäten und deren Verhältnis zueinander den neuen Gegebenheiten anzupassen.²⁴⁰ Wenn die doppelte Ausrichtung päpstlicher Herrschaft grundsätzlich nicht zur Diskussion stand, ja nicht stehen konnte (Akzentverschiebungen freilich vorbehalten), so galt dies allerdings nicht für das vermittelte Bild vom Papstamt. Der ausgesprochen weltlichen Macht- und Prunkrepräsentanz der Päpste der Hochrenaissance, welche die Herleitung pontifikalischer Herrschaft aus spirituellen Grundlagen kaum bzw. nicht mehr erkennen ließ, bildete den Gegenstand heftiger Kritik der Protestanten,²⁴¹ ihr wurde ab der Mitte des 16. Jahrhunderts, besonders aber in dessen zweiter Hälfte bewusst entgegengearbeitet.²⁴² Das vermehrt anzutreffende Bild des Pontifex als spiritueller Herrscher, dessen über den Bereich des Geistlichen hinausreichende Machtbefugnisse ihm allenfalls treuhänderisch zum Wohle seiner unmittelbar Untergebenen überantwortet sind,²⁴³ bedeutete einen nicht unerheblichen Wandel der päpstlichen Repräsentationspolitik.

Es greift freilich zu kurz, wollte man die Bedeutung der Reformation (und des anglikanischen Schismas) für das Papsttum lediglich in einem Wechsel der Strategien der Selbstdarstellung veranschlagen, ohne dass der päpstliche Machtanspruch nicht auch Modifikationen erfahren hätte. Wie Prodi betont, konnte das Papsttum die durch die Glaubensspaltung hervorgerufene Krise nur über den Verzicht einer jeglichen Konkurrenz mit

den frühmodernen Staaten Europas auf weltlich-politischer Ebene bewältigen.²⁴⁴ Das vordringliche Bemühen des Papsttums nach dem Tridentinum zielte auf die Herausbildung einer universalen geistlichen, nicht territorialen Souveränität parallel zur weltlichen Macht ab, die sich auf den überstaatlichen und übernationalen »Körper« Kirche gründete.²⁴⁵ Als bedeutsam nimmt sich der Versuch des Papsttums aus, umfassende Geltung in einem spirituellen Primat zu veranschlagen, die herausragende Stellung Roms in der Welt als Neues Jerusalem, exklusives Zentrum christlicher Erlösung, zu deren Erlangung der Nachfolger Petri und *vicarius Christi* allein die Instrumente besitzt, zu verteidigen.²⁴⁶ Dem steigenden Machtanspruch der Päpste über die Kirche stand allerdings in Europa der Konfessionskampf gegenüber (und im katholisch verbliebenen Teil der Wille nach nationaler Autonomie).²⁴⁷ Die Gewinnung von Seelen in weit entfernten Ländern als Zeichen von Gottes Zorn und Gnade gleichermaßen entschädigte hingegen ein Stück weit für die Verluste auf dem alten Kontinent, an lediglich einer Front im Weltkampf des nachtridentinischen Katholizismus.²⁴⁸ Die Erfolge der Mission verliehen den universalistischen Ambitionen des Papsttums entschiedenen Auftrieb.²⁴⁹

Die Bestrebungen der Päpste, Kontrolle über das weltweite Unternehmen zu erlangen, hatten freilich nicht unerhebliche Widerstände zu überwinden. Die Mission wurde in erster Linie von den Bettelorden und den Jesuiten betrieben, unter dem vom Papsttum verliehenen Patronat der spanischen und portugiesischen Krone. Gegenüber den Kolonialmächten mit ihren quasi eigenkirchlichen Rechten in den von ihnen eroberten Gebieten nahmen sich konkrete Eingriffsmöglichkeiten bescheiden aus. Umso vehementer erscheint der Versuch, die Autorität des römischen Pontifex in Missionsangelegenheiten zu behaupten, basierend auf dem Primat Petri und der pastoralen Mission, die dem Apostelfürsten (und seinen Nachfolgern) von Christus anvertraut worden war.²⁵⁰

Vor dem hier skizzierten Hintergrund lässt sich das über die Gesandtenporträts der Sala Regia des Quirinalspalastes gezeichnete Bild Roms in einem breiteren Kontext verorten. Wenngleich insbesondere das Borghese-Pontifikat für die erneute Hinwendung zu einem höfisch-mondänen Herrschaftsstil der Kurie nach dem Tridentinum einsteht, behielt die substantielle, ja fun-

damentale Unterscheidung zwischen sakral-spirituellem und weltlicher Repräsentation, welche Luther und die Reformation geltend gemacht hatte,²⁵¹ für das Papsttum doch ihre Gültigkeit. Sie bedingte eine Scheidung der beiden Sphären (wenngleich dies nur begrenzt möglich war). So übernahm der Kardinalnepot im Wesentlichen die Aufgaben weltlicher Repräsentation, damit eine Entlastungsfunktion für seinen Onkel ausfüllend, was die Inszenierung des Pontifex als Inhaber eines vorrangig geistlichen Amtes und *padre comune* ermöglichte.²⁵² Die imposante, von Manilli als Hesperidengarten²⁵³ bezeichnete Villa Borghese auf dem Pincio (Abb. 111) beinhaltete bekanntermaßen eine herausragende Antikensammlung, der Meisterwerke der Moderne gegenübergestellt waren.²⁵⁴ Das Programm, welches sich auf Park, Fassaden, Portikus und Inneres der Villa erstreckte, kann schwerlich als systematisch bezeichnet werden, wohl aber lassen sich thematische Schwerpunkte herausfiltern.²⁵⁵ Auffallend sind die mannigfaltigen Bezüge auf die imperiale Tradition des antiken Rom. Statuen römischer Kaiser schmückten – um auch hier nur einzelne Beispiele herauszugreifen – das Äußere des Baus, im *salone* fanden sich zahlreiche Büsten derselben – ergänzt um Hannibal und Scipio Africanus – wieder.²⁵⁶ Der primäre Zweck der Skulpturen von heidnischen Göttern, Heroen, Imperatoren kann in ihrer Funktion als Instrumente der Panegyrik, des Herrscherlobes, das dem Eigentümer der Villa und seiner Familie galt, veranschlagt werden.²⁵⁷ Als Leitmotive lassen sich die Affirmation der von den Borghese vehement in Anspruch genommenen *romanitas* sowie die Proklamation eines neuen Goldenen Zeitalters, bestimmt durch Frieden, allgemeinen Wohlstand, Tugendhaftigkeit und kulturelle Blüte, nennen.²⁵⁸ Dem Kardinalnepoten fiel also die Aufgabe der weltlichen Repräsentation der Familie zu,²⁵⁹ was die Propagierung des Pontifex als spiritueller Herrscher im offiziellen Rahmen erlaubte.

In der Scheidung unterschiedlicher Kompetenzen wird man einen Grund für die Absenz von Bezügen auf das antike Erbe in der Sala Regia des Quirinalspalastes erblicken können. Dieses wurde stattdessen an anderer Stelle, in der Villa des Kardinalnepoten, die durchaus als Zweig, Ableger der päpstlichen Residenzen, aber eben räumlich strikt abgesondert, verstanden werden kann,²⁶⁰ in großer Dichte aufgegriffen.

Die (Neu-)Bestimmung der Rolle des nachkonziliaren Papsttums in der Welt zog nicht zuletzt auch eine Neuauslotung des Verhältnisses zur antiken Vergangenheit nach sich. Heidnisches und zeitgenössisches christliches Rom konnten sich dabei bisweilen in einem schwer veröhnlichen Antagonismus gegenüberstehen. Der Bruch betraf ganz wesentlich die jeweilige Herrschaftsgrundlage: auf der einen Seite das durch seine Grausamkeit gekennzeichnete alte und überwundene, auf der anderen das im Zeichen der christlichen Liebe triumphierende zeitgenössische Rom. Dass derartige Auffassungen auch von Paul V. geteilt wurden, mag an jenen ihm gewidmeten Publikationen abzulesen sein, über die er – da zu seinen Lebzeiten erschienen – Kontrolle ausüben konnte. Bedeutsam erscheint die Vehemenz, mit der in dem 1612 erschienenen *Antiquae Urbis Splendor* des Giacomo Lauro (Jacobus Laurus) betont wird, dass der Triumph des modernen Rom auf der Politik des Friedens und der christlichen Liebe beruhe und eben nicht – wie in der Antike – auf militärischer Kraft.²⁶¹ Spielten Bezüge auf die imperiale Tradition Roms für die frühneuzeitliche päpstliche Ikonografie eine wichtige Rolle,²⁶² insbesondere auch für die Borghese, die sich – vor allem in der Villa des Kardinalnepoten – als legitime Erben der römischen Kaiser darzustellen trachteten, so fehlen entsprechende Verweise in der Sala Regia des Quirinalspalastes. Der Grund hierfür kann m. E. in der spezifischen Natur des Triumphs des päpstlichen Rom, welcher in dem Saal propagiert wird, veranschlagt werden. Welches Bild Roms vermittelt werden soll, war dabei – wie angesprochen – nicht von Anfang an entschieden, das Erbe der Antike stand im Verlauf des Entwurfsprozesses auf dem Prüfstand, um letztendlich nicht bedient zu werden. Es geht vielleicht nicht zu weit, in dem durch Wechselsprünge gekennzeichneten Prozess der Lösungsfindung auch den Reflex eines Ringens um die Definition des zu transportierenden päpstlichen Machtanspruchs zu erblicken, kreisend um die Frage, inwieweit die über den Kirchenstaat hinausreichenden Befugnisse des Pontifex nur *in spiritualibus* oder eben auch *in temporalibus* zu veranschlagen sind. Dieses Problem prägte den zeitgenössischen Diskurs ganz wesentlich.²⁶³ Hochtrabenden Präntentionen zum Trotz ließ sich der Anspruch der Päpste, eine Weltmacht zu sein, im 17. Jahrhundert nur noch religiös-spirituell rechtfertigen. Das Problem, wie



Abb. 111, Anonym, Villa Borghese, Hauptfassade gegen Süden, Gemälde, um 1626, Valence, Musée des Beaux Arts. Foto © Strunck 2007, S. 330 (Abb. 5).

die universale Geltung Roms behauptet werden konnte, stellte sich – wir sind darauf eingegangen – gerade auch in Hinblick auf die Mission.²⁶⁴ Bedeutsam nimmt sich der Versuch aus, die uneingeschränkte Autorität des Papstes in einem spirituellen Primat (Pastoralprimat) zu veranschlagen, über das von Christus an Petrus ergangene Mandat (»Pasce oves meas«) zu begründen. Als aufschlussreich erweist sich in diesem Zusammenhang die 1613 in Antwerpen erschienene Schrift *De procuranda salute omnium gentium* [...] ²⁶⁵ des spanischen Karmeliten Tomás de Jesús, welcher von Paul V. nach Rom beordert worden war, um die Organisation der Missionskampagne im Kongo und in Äthiopien zu übernehmen.²⁶⁶ Das Werk, eine Art Heldenepos der Missionstätigkeit des tridentinischen Katholizismus, veranschlagt Rom als direktives Zentrum des globalen Unterfangens, das der Papst mit uneingeschränkter Autorität leitet. Als oberstem Hirten der Kirche fällt dem römischen Pontifex die Aufgabe zu, nicht nur die bereits bekannten und vereinigten Schafe zu hüten, sondern auch jene versprengten und führungslosen. Der Auftrag zur Wahrung und Verbreitung des Glaubens findet seine Erfüllung in dem Passus des Johannesevangeliums »fiet unum ovile & unus pastor«, welcher schon die Fresken des Collegio Capranica bekrönt hatte:

Nemini dubium est, modo Catholicae sapiat, Sancti Evangelii Ecclesiaeque Christi per totum orbem pro-

pagationem, ad Romani summique Pontificis auctoritatem spectare. Id enim et auctoritas tam scripturae, quam Patrum, et ratio ipsa, ac demum innumera summorum Pontificum exemplaria testantur. Imprimis enim cum Dominus Ioan. ult. illis verbis *Pasce oves meas*, Petro eiusque successoribus ovile dominicum commiserit, ut Patres omnes fatentur, non solum illi oves iam congregatas illius loci aut temporis pascere, sed omnes tam illius quam futuri temporis dispersas ac dissipatas (quin potius nondum oves) quaerere ut oves fiant, atque ut intra septa Evangelii cum reliquo grege pascantur evocare commisit, de quibus sane Christus Ioan 10 affirmavit. *Alias oves habeo quae non sunt ex hoc ovili, qua oportet me adducere, et vocem meam audient, & fiet unum ovile & unus pastor.*²⁶⁷

Die Worte des Johannesevangeliums greift auch die bereits erwähnte *Relatione della solenne entrata* [...] auf, welche 1615 in Rom erschienen ist. Der Text beschreibt in euphorischen Tönen den Triumph des katholischen Glaubens, spricht von den Effekten der unerschöpflichen Barmherzigkeit Gottes, die bis in die entlegensten Winkel der Erde die Konversion fremder Völker bewirkt, sodass der brennende Wunsch des Christen, »di vedere [...] ridotto il mondo tutto in un solo ovile, & obediante ad un solo Pastore«, zunehmend seine Erfüllung zu finden scheint. Ausdrücklich wird betont, dass das Pontifikat Pauls V. dieser besonderen Gnade würdig ist und sich von den vorangegangenen Zeiten insofern abhebt, als dass man mit den fernen Ländern nicht mehr bloß indirekten Kontakt über Briefe unterhält (unterschlagen werden Präzedenzfälle wie die japanische Delegation von 1585), sondern Botschafter in persona nach Rom kommen, um dem Papst, dem »sommo Pastore, e Vicario di Christo Signor nostro«, die Obedienz ihrer Herren zu vergewissern.²⁶⁸

»Ridutto il mondo tutto in un solo ovile, & obediante ad un solo Pastore«, die ganze Welt unter der Ägide des päpstlichen Oberhirten geeint, ließe sich das Bildprogramm der Sala Regia des Quirinalspalastes (die Gesandten) in diesem Sinne auffassen? Auch wenn das Treiben der Gesandten in dem Saal (s. Abb. 88–91) insgesamt einen wenig geordneten Eindruck macht, kann – wie verschiedene ihrer Blicke und Gesten verdeutlichen – kaum ein Zweifel daran bestehen, dass diese

einem Geschehen beiwohnen, welches sich unter ihnen abspielt, sprich dem tatsächlich stattfindenden oder aber auch lediglich imaginierten päpstlichen Zeremoniell. In diesem Sinne will auch Passeri die Fresken verstanden wissen:

[...] Agostino [Tassi] [...] nell'apertura di quelle loggie nelle quali finse aria, fece affacciarvi alcune figure d'abiti strani e pellegrini come di Persiani, Arabi, e Greci, e anche Religiosi d'abiti diversi, come spettatori delle azioni Ponteficie solite da farsi in quella Sala. Sopra le balaustrate di quelle Loggie rapresentò alcuni arazzi gettati come è solito nelle funzioni grandi per ornamento della festa²⁶⁹.

Für die Rekonstruktion der Wahrnehmung des historischen Betrachters des Dekors der Sala Regia ist die wiedergegebene Deutung sehr aufschlussreich. Sie unterstreicht, dass das Wissen um die Identität der dargestellten Botschafter selbst für den vergleichsweise zeitnahen Rezipienten nicht einfach vorzusetzen ist, zugleich allerdings, dass die Malereien auch ohne dieses »funktionierten«, eine prägnante Botschaft zu transportieren vermochten. Die Gesandten konnten in einem allgemeinen Sinne als Repräsentanten unterschiedlicher Völker der Welt aufgefasst werden, die nicht irgendeinem Geschehen, sondern Akten des päpstlichen Zeremoniells beiwohnen (den »azioni Ponteficie«), wie nicht zuletzt über den Festdekor der kostbaren Teppiche nahegelegt wird. Freilich ist damit noch nicht gesagt, welche Art von Triumph in der Sala Regia zelebriert, was für ein Machtanspruch über die Botschafter transportiert wird. Der spezifische Präsentationsmodus der Gesandten (die durch ihn bedingte fehlende Einbindung der Figuren in einen historisch-narrativen Kontext) zeitigte jedenfalls ein inhaltlich besonderes offenes Ergebnis, zweifelsohne zugänglich für eine Vielzahl unterschiedlicher Zuschreibungen. Es sprechen allerdings gute Gründe dafür, in dem Bildprogramm des Saales in erster Linie die Inszenierung eines Triumphs des Glaubens und die Propagierung eines auf den Bereich des Spirituellen abzielenden Machtpostulats zu erblicken.

In den Studien zur Sala Regia wurde dem Umstand nicht die verdiente Aufmerksamkeit geschenkt, dass mit der Substitution der Darstellung des Hl. Geistes

im Zentrum der Kassettendecke durch das Wappen der Savoyer (s. Abb. 83–85) dem Saal ein entscheidendes inhaltliches Moment abhanden kam.²⁷⁰ Die Versammlung der Botschafter, Repräsentanten der unterschiedlichsten Völker der Welt, über denen mittig das Symbol der Taube schwebte, bediente m. E. ein bestens bekanntes Bildformular: das Pfingstwunder, Begebenheit der Ausgießung des Hl. Geistes und Archetyp weltweiter Mission.²⁷¹ Entfaltet wurde ein Narrativ globaler Bekehrung, inszeniert ein weltumspannender Triumph des Glaubens. Wenn den Botschaftern des Öfteren Europäer beiseite gestellt sind, die in manchen Fällen erklärend auf sie einwirken, wie ganz offenkundig etwa im Falle der japanischen Delegation (s. Abb. 100) mit dem prominent in Szene gesetzten Sotelo oder auch des äthiopischen Gesandten (s. Abb. 105), dann wird man hier nicht zuletzt den fundamentalen Nexus zwischen Konversion und Konversation zum Ausdruck gebracht wissen dürfen.²⁷² Ihr volles Sinnpotential setzen die Fresken der Sala Regia nur vor dem Hintergrund der zu ergänzenden Präsenz der ursprünglichen Figuration des Hl. Geistes und der in dem Saal sich vollziehenden »azioni Ponteficie« frei. Die Sala Regia des Quirinalpalastes erschien als derjenige Ort, an dem die Repräsentanten der unterschiedlichsten Völker der Welt im Zeichen des Hl. Geistes und unter der Ägide des römischen Pontifex versammelt sind. Mittels der Kunst hatte hier seine Erfüllung gefunden, was in der *Relatione della solenne entrata* [...] unter Aufgriff der uns bereits bestens bekannten Worte des Johannesevangeliums als frommer Wunsch formuliert ist: »Ridutto il mondo tutto in un solo ovile, & obediente ad un solo Pastore«. Der Verzicht eines noch im Entwurfsprozess bemühten Aufgreifens der imperialen Tradition des antiken Rom mit ihren unweigerlichen militärischen Konnotationen zugunsten der Versammlung der Botschafter im Zeichen des Hl. Geistes wird hier als bewusstes Optieren für ein bestimmtes Bild des päpstlichen Rom gewertet, welches friedlich im Zeichen des Glaubens triumphiert, primär als Veranschaulichung eines Herrschaftsanspruchs *in spiritualibus* (wie er in den genannten zeitgenössischen Schriften propagiert wird): Geeint im Hinblick auf das Problem der Erlösung haben sich die Völker der Erde in der Sala Regia unter der Ägide des päpstlichen Oberhirten versammelt. Die inhaltliche Ausrichtung der Fres-

ken dürfte dabei durchaus die persönliche Sicht Pauls V. in Bezug auf Fragen der Mission widerspiegeln. Wie ein Botschafter Phillip III. berichtete, maß der Papst diesen hohe Bedeutung zu, meinte, sie gehörten zu dem von ihm bekleideten Amte und beträfen die Sorge fürs Seelenheil und die Verbreitung des katholischen Glaubens.²⁷³ Der feierliche Grundtenor der Fresken der Sala Regia des Quirinalpalastes (jenem der *Relatione della solenne entrata* [...] durchaus verwandt) kann als Ausdruck einer Kirche gelesen werden, die nach dem Konzil von Trient eine nicht bloß defensive Strategie im Umgang mit den Neugläubigen entwickelt hatte.²⁷⁴ Unter massivem Einsatz von Propaganda wurde das Bild einer *Ecclesia triumphans* vermittelt, welche sich mit der im Ausmaße unerwarteten Verbreitung des Glaubens in von konfessionellen Grabenkämpfen unbefleckten Territorien im Kampf um die Seelen wieder im Aufwind wähnte.

7.4.1.3 Die Illusion im Dienst der Vermittlung der Inhalte

Der spezifische Darstellungsmodus der Gesandten als augenscheinlich realiter anwesende Zuschauer des Geschehens in der Sala Regia (s. Abb. 88–91) erlaubte, dass die Porträts der Botschafter für die eingeweihten Rezipienten als eine Art Monument des Borghese-Pontifikats und darüber hinausgehend – unabhängig vom Wissen um historische Konnotationen – auch im Sinne der Veranschaulichung eines universalistischen päpstlichen Herrschaftsanspruchs gelesen werden konnten. Die Art und Weise der Präsentation der Botschafter, präzedenzlos in dieser Form,²⁷⁵ bedeutete nicht zuletzt den Einsatz einer bestimmten wirkungsästhetischen Strategie im Dienst der Vermittlung der zu transportierenden Inhalte. Der spektakuläre Kunstgriff der fiktiven Erweiterung des Realraumes über die Scheinarchitektur, welche die Gesandten besetzen, womit der Eindruck ihrer unmittelbaren Präsenz fingiert wird, war sicherlich geeignet, im Betrachter Erstaunen und Bewunderung auszulösen. Gerade in der Potenz zum Sinnestrug, zur visuellen Verführung veranschlagt Lomazzo in seinem intensiv rezipierten Traktat (1584) die Exzellenz des Künstlers: »Ma l'eccelesza dell'artefice è dimostrar le viste finte e mentite per reali e vere.«²⁷⁶ In diesem Sinne entsprechen die Malereien der Sala Regia einer Admiratio-Ästhetik, die

im Dienst der Erzeugung von *meraviglia* steht.²⁷⁷ Die Einsicht in die Rhetorikgebundenheit des Kunstbegriffs der Frühen Neuzeit hilft, die zugrunde liegenden Absichten der angewandten Bildstrategie besser zu fassen.²⁷⁸ Oberstes Ziel der Rhetorik und somit auch der barocken Malerei stellte die *persuasio* dar, in ihrem Dienst steht auch die Illusion als Mittel zum Zweck und keinesfalls selbstreferentielles Spiel. Die Überzeugung/Überredung des Rezipienten kann, wie Paleotti, auf den wir bereits kurz zu sprechen kamen, in seinem *Discorso intorno alle Immagini sacre e profane* ausführlich dargelegt hatte, auf dem Wege des *docere*, *delectare* und *movere* erreicht werden.²⁷⁹ Ästhetische Illusion bildet ein Zusammenspiel von Wahrnehmung und Bewusstsein, im Sinne einer bimodalen Rezeption laufen die Täuschung der Sinne und deren Auflösung durch den Verstand parallel ab.²⁸⁰ In diesem Wechselspiel liegt auch die Quelle des Vergnügens begründet, welches der Rezipient, der sich grundsätzlich über den ontologischen Charakter des Dargestellten im Klaren ist, d. h. dessen Zeichencharakter durchschaut, erfahren kann: Er lässt sich auf den Trug ein und vermag – wohl wissend, dass es sich um einen solchen handelt – dessen kunstvollen Charakter zu genießen. Die Fresken der Sala Regia des Quirinalspalastes sind geeignet, die Wirkung des *delectare* in diesem Sinne auszuüben, auch jene der *admiratio* mit ihren weitreichenden anagogischen Effekten, spricht dem Verlangen, das, was in Erstaunen versetzt, tiefer zu ergründen.²⁸¹ Das ästhetische Vergnügen an der Illusion stellt keinen Selbstzweck dar, im Vordergrund steht die Vermittlung der Inhalte. Der Perspektive kommt dabei eine wesentliche Aufgabe zu, sie sorgt für eine unmittelbare Ansprache des Rezipienten, zieht dessen Aufmerksamkeit auf sich und lenkt sie schließlich auf die Bedeutungsdimension.²⁸²

Im Falle der Botschafter der Sala Regia des Quirinalspalastes ist dafür Sorge getragen, dass der Betrachter sich in ein ganz konkretes Verhältnis zum Dargestellten zu setzen vermag: Die perspektive Konstruktion der Logen berücksichtigt seinen Standort am Boden, der Maßstab der Figuren, welche körperhaft durchgebildet sind und in einer nachvollziehbaren Beziehung zum umgebenden Raum stehen, erlaubt eine sinnvolle Inbezugsetzung mit seiner eigenen Größe. Damit ist der grundsätzlichen Forderung des *verosimile* Genüge getan, der Rezipient kann das Gezeigte als (aktuelle) Wirklichkeit auffassen,

ohne über dessen Artifizialität grundsätzlich getäuscht zu werden.²⁸³ Der teils deutlich divergierende Figurenmaßstab der Botschafter in den Logen, der einer nicht gänzlich gelungenen Absprache zwischen den verschiedenen, in großer Hast arbeitenden Werkstätten geschuldet ist, mag sich etwas kontraproduktiv ausnehmen, in der Summe mutet die effektvolle Inszenierung überzeugend an. Evident ist der enge Zusammenhang zwischen ästhetischer Illusion und affektiver Ansprache, dem Betrachter wird das Dargestellte als greifbares Gegenüber vor Augen gestellt.

Der Besucher der Sala Regia des Quirinalspalastes sieht sich unmittelbar mit den Repräsentanten der unterschiedlichsten Erdteile konfrontiert, die ganze Welt hat sich in der Residenz des römischen Pontifex eingefunden, einem universalistischen päpstlichen Machtanspruch wird im Sinne eines unmittelbar visuell erfahrbaren *fait accompli* Ausdruck gegeben. Die Porträts der Botschafter trachten weniger nach argumentativer, denn nach emotionaler Überzeugung: Was sie nicht bewerkstelligen, ist eine textbasierte Begründung päpstlicher Autorität. Diese, ihrem Anspruch nach eine denkbar hohe, sublime, übernatürliche, wird vielmehr (in ihren Resultaten) als sinnlich erlebbare Wirklichkeit präsentiert. Die hohe Überzeugungskraft der angewandten Bildstrategie liegt darin begründet, dass sich die effektvolle Inszenierung unschwer in Vorstellungen universalen Geltung Roms, grenzenloser päpstlicher Macht zurückübersetzen ließ, ohne diese selbst mühsam argumentativ-diskursiv absichern zu müssen.

7.4.1.4 Die Botschafter und das Zeremoniell

Die Präsenz der aus aller Herren Länder stammenden Botschafter in der Sala Regia des Quirinalspalastes erweist sich nur vor dem Hintergrund des päpstlichen Zeremoniells als sinnhaft. Hoch über dem kostbaren Boden des weitläufigen Saales fungieren sie in ihren Logen als Zuschauer der faktisch stattfindenden oder auch lediglich imaginierten »azioni Ponteficie«. Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, ob und inwiefern die Gesandten über ihr Handeln, ihre Gesten und Blicke Rückschlüsse über das Zeremoniell geben, bestimmte Funktionen des Raumes verdeutlichen bzw. behaupten.

Zunächst ist festzuhalten, dass die verschiedenen Botschafter in der Summe einen wenig fokussierten Eindruck abgeben, ein echter Brennpunkt des allgemeinen Interesses scheint nicht zu existieren. Diejenigen, welche aus den Logen hinausblicken, lassen ihre Augen in die unterschiedlichsten Richtungen schweifen, während andere das sich unter ihnen abspielende Geschehen schlichtweg ignorieren und ins Gespräch vertieft sind. Das teils recht ungebührlich anmutende Gebaren der Gesandten, das in der letzten Loge rechts auf der Südwand (s. Abb. 107) in einem eruptiven Ausbruch von Gewalt gar die Intervention eines Gardisten provoziert hat, passt nicht so recht zu der geläufigen Vorstellung vom weihevollen, in geordneten Bahnen verlaufenden päpstlichen Zeremoniell. De facto ist aber gerade in der Lebensnähe der Schilderung des Verhaltens der Botschafter ein besonders interessanter Zug des malerischen Dekors der Sala Regia zu erblicken. Anlässlich der ersten Messe in der Cappella Paolina des Quirinalspalastes am 2. Februar 1617, am Festtag der Darbringung Christi, segnete und verteilte der Papst wie bei besagtem Anlass Usus Kerzen. Im entsprechenden Notat Mucanzios heißt es: »[...] et distributio processit stans ordinate usque ad Parafrenarios inclusive, sed non sine aliquo tumultu, et confusione postea, cum omnes accedere [an den Papst] vellent, nec milities armati possent illos retinere, ut semper in similibus solet evenire.«²⁸⁴ Der Passus gewährt Einblick in den oftmals etwas chaotischen Ablauf des päpstlichen Zeremoniells, wo Abweichungen vom Protokoll nicht selten waren und welches durchaus den Charakter eines Volksfestes annehmen konnte.²⁸⁵

Das Relief der *Krönung Clemens' VIII.* von der Hand Pietro Berninis am Grab des Aldobrandini-Papstes in Santa Maria Maggiore (Abb. 112) zeigt im Vordergrund drei lebhaft miteinander diskutierende Männer, einen davon in Rüstung, die offensichtlich keine Notiz von dem bedeutungsschweren Akt im Hintergrund nehmen und durch ihre lautstarke Konversation Missfallen erregen. Das um 1612–1614 für die Grabkapelle Pauls V. geschaffene Werk, welches gleichfalls einen authentischen Reflex der Gepflogenheiten beim päpstlichen Zeremoniell bietet, scheint mit den als Halbfiguren hinter dem zur Brüstung umgedeuteten Rahmen auftauchenden, geschwätzigten Herren für die Darstellung der Botschafter der Sala Regia der Residenz auf dem Monte



Abb. 112: Pietro Bernini, Krönung Clemens' VIII., Marmorrelief, 1612–1614, Rom, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina, Grab Clemens' VIII. Foto © Ferrari/Papaldo 1999, S. 248.

Cavallo Pate gestanden zu haben. Eine erste Version des Reliefs wurde vom Papst zurückgewiesen und auf den Quirinal verfrachtet, dort mag es die an der Ausmalung des großen Saals beteiligten Maler aus nächster Nähe angeleitet haben.²⁸⁶

Aus dem wenig zielgerichteten Treiben der Gesandten scheinen sich zunächst nur schwer Rückschlüsse auf den konkreten Verlauf bestimmter Begebenheiten des päpstlichen Zeremoniells gewinnen zu lassen. Ob der gewaltigen Dimensionen der Sala Regia sind überdies die Destinationen (die Richtungsvektoren sozusagen) der Handlungen, Blicke und Gesten der Botschafter meist nicht mit letzter Präzision zu bestimmen, was insbesondere dann gilt, wenn diese in vergleichsweise große Ferne weisen. Konkret lässt sich das Tun der zwei Gesandten im Vordergrund der ersten Loge links auf der Nordwand einem fokalen Punkt zuordnen (Abb. 113). Während sich der eine der beiden mit Turbanen bekleideten Männer weit über deren Brüstung nach vorne und zu seiner rechten Seite hin neigt, hat sein Kompagnon



Abb. 113: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Detail der Nordwand. Foto © Segretariato Generale della Repubblica.

diese in halsbrecherischer Manier sogar bestiegen, um es ihm gleich tun zu können (s. auch Abb. 97).²⁸⁷ Die prononcierte Anstrengung der Gesandten, sich aus der Loge hinauszulehnen, findet in dem Bemühen, das zu erblicken, was sich quasi unmittelbar unter ihnen abspielt, eine einleuchtende Erklärung. Die Aufmerksamkeit der beiden Männer richtet sich auf die erste Tür links der Nordwand, rechts neben dem Eingang zur Cappella Paolina. Dieser gilt auch das Interesse Ne Vundas in der unmittelbar benachbarten Loge (s. auch Abb. 98). Hier weist eine der den kongolesischen Botschafter flankierenden Personen auf das merkwürdige Treiben der beiden Gesandten nebenan hin, während Ne Vunda selbst den Blick mit dem Ausdruck freudiger Überraschung auf besagtes Portal gerichtet hat, wobei er – dies deuten die Drehung seines Körpers und der Zeigegestus seiner rechten Hand an – unmittelbar zuvor noch ein anderes

Ziel anvisiert hatte. Die genannten Figuren nehmen jene Tür in den Blick, durch welche die Partizipanten eines bestimmten, faktisch sich vollziehenden oder auch lediglich vorzustellenden zeremoniellen Geschehens den Saal betreten.

Vor dem Hintergrund der während des Pontifikats Pauls V. de facto erfolgten Nutzung der Sala Regia des Quirinalspalastes mutet die Fokussierung der Botschafter auf das Portal erklärungsbedürftig an. Wie bereits dargelegt, wurde der weitläufige Saal unter dem Borghese-Papst im Kontext von Messen als *anticamera*, selten auch als Schauplatz von Prozessionen bzw. im Rahmen von Kardinalspromotionen genutzt. In diesen Zusammenhängen spielte das prächtige Doppelportal der Cappella Paolina gewiss eine Rolle, nicht aber jenes, welchem das Interesse der beiden besagten Gesandten und Ne Vundas gilt.²⁸⁸ Vor dem Hintergrund der Zeremonie eines

Botschafterempfangs stellt sich die Situation allerdings anders dar. Ein derartiges Ereignis hat in der Sala Regia des Quirinalspalastes unter Paul V. und seinen unmittelbaren Nachfolgern allerdings schlichtweg nicht stattgefunden, da sich der entsprechende Raum der älteren päpstlichen Residenz beim Petersdom hinsichtlich besagter Funktion zumindest vorerst als konkurrenzlos erwies. Ein Autor wie Cancellieri, der aus großer zeitlicher Distanz schreibt, erweist sich in diesem Zusammenhang als wenig hilfreich: Der Gelehrte kommt auf päpstliche Audienzen zu sprechen, die in der Sala Regia des Quirinalspalastes stattfanden, und bestimmt die Tür, durch welche die Gesandten den Saal betraten: »[...] in capo alla seconda branca [der großen Stiege des Palastes], si trova la Porta grande, per cui si è fissato l'ingresso [...] per ammettere all'udienza gli Ambasciatori, ed altri Ministri; come si faceva al Vaticano alla Porta, che dalla Scala del Maresciallo introduceva alla Sala Regia.«²⁸⁹ Cancellieri weist auf die Analogie der zeremoniellen Abläufe in den beiden päpstlichen Residenzen hin, zeichnet von diesen allerdings ein fragwürdiges Bild.²⁹⁰ Wenngleich die Sala Regia des Quirinalspalastes unter Paul V. (und seinen unmittelbaren Nachfolgern) de facto nicht für Gesandtenempfang diente, war für den Saal und seinen Dekor ein entsprechendes Geschehen in Analogie zu Funktionsabläufen im Vatikan gedanklich durchgespielt worden, mit konkreten, greifbaren Resultaten. Wie die einschlägigen Notate Alaleones bzw. Mucanzios zeigen, betraten die Botschafter die Sala Regia der Residenz beim Petersdom für eine Audienz keineswegs unmittelbar nach dem Besteigen der zu ihr führenden Stiege, der Scala Regia, sondern harrten zunächst in einem angrenzenden Raum aus, bis die Zeit für ihren Auftritt im Rahmen des Konsistoriums gekommen war. Der kaiserliche Gesandte, welchen der Borghese-Papst am 8. Januar 1613 empfing, begab sich mit Gefolge von seinem Palast zum Vatikan »et descendit in fine scalarum Aulae Regiae [...] et ivit ad cameras Illustrissimis Domini Cardinalis Vicarii prope Aulam Regiam et ibi expectavit tempus veniendi in consistorium«²⁹¹. Der Botschafter des französischen Königs, welchem Paul V. am 6. Oktober 1615 Audienz gewährte, geduldete sich gleichfalls »in cameris Illustrissimi Domini Vicarii S. D. N. Papae apud Aulam Regiam«²⁹², bevor er dem Papst gegenüberzutreten durfte. Die Räumlichkeiten des Kardinalvikars dienten den

Gesandten also als Warteraum vor ihrem Empfang in der Sala Regia. Im Notat zur Audienz Paolo Savellis beschreibt Alaleone, wie der Botschafter, nachdem er den Vatikanpalast betreten hatte, »descendit in fine scalarum Aulae Regiae et ascendit superius ad cameras contiguas lodiae publicae benedictionis quae sunt Illustrissimi Domini Cardinalis Millini Vicarii S. D. N. Papae, et ibidem expectavit«²⁹³. Aus den genannten Quellen lässt sich die Lage der Zimmer des Kardinalvikars präzise ableiten: Sie grenzten an die Sala Regia und die Benediktionsloggia des Petersdoms an, fungierten zwischen besagten baulichen Einheiten als verbindendes Element. Damit ist auch klar, durch welche Tür die Gesandten den wichtigsten Thron- und Empfangssaal der Residenz beim Petersdom betraten: durch jene, die sich rechts an der Ostwand befindet.²⁹⁴

Die Analogie zwischen Vatikan- und Quirinalspalast hinsichtlich der Konzeption zeremonieller Abläufe vorausgesetzt, gewinnen wir eine interessante Perspektive für das auffällige Gebaren der besagten Botschafter. Viel spricht dafür, dass die erste Tür links der Nordwand der Sala Regia der jüngeren Residenz, rechts neben dem Eingang zur Cappella Paolina gelegen (s. Abb. 113) und am weitesten von der Ostwand, dem einzig denkbaren Ort für den Papstthron, entfernt, als jene bestimmt war, welche die Botschafter im Falle einer Bespielung des Saales für eine päpstliche Audienz zum Betreten desselben genutzt hätten. Das Portal bietet sich auch deshalb als Ausgangspunkt der Zeremonie eines Gesandtenempfangs an, als sich dergestalt ihr Ablauf als vollkommen kongruent mit der durch die Moses-Historien vorgegebenen Leserichtung der Fresken präsentieren würde. Die Aktion des Durchschreitens des Raumes seitens der Botschafter von besagter Tür zur Ostwand, dem Ort des Thrones, und der Bilderzyklus entfalten sich analog im Raum. Mit der Fokussierung auf die Tür rechts neben der Palastkapelle, die eben nur vor der Folie einer päpstlichen Audienz sinnhaft ist, nehmen die Fresken Bezug auf die Zeremonie eines Gesandtenempfangs. Verdeutlicht wird eine Funktion des Saales, welche ihm auszufüllen offenbar zunächst nicht vorbehalten war. An dem Entwurfsprozess der Wandmalereien ist die früh – vor der baulichen Vollendung – getroffene Entscheidung, von der Anlehnung an die vatikanische Sala Regia Abschied zu nehmen, mit dieser nicht in Konkurrenz zu

treten, abzulesen. Für den mit den Abläufen eines Botschafterempfangs durch den Papst vertrauten Betrachter wird über die Fokussierung auf das Portal rechts neben der Cappella Paolina, bewerkstelligt über das auffällige Gebaren einzelner Botschafter, der Raum dennoch als Audienzsaal, ja über die behauptete Analogie der zereemoniellen Abläufe zwischen Vatikan- und Quirinalspalast letztendlich als Sala Regia (als Äquivalent des vatikanischen Vorbildes) ausgegeben. Insofern wird über die Gesandten ein hoher Anspruch postuliert, der so allerdings zumindest vorerst nicht eingelöst werden konnte.

7.4.2 DIE MOSES-BILDER UND DIE TUGEND-ALLEGORIEN

Wird über die Bildnisse der Botschafter in der Sala Regia des Quirinalspalastes ein eindrucksvolles Bild weltumspannender päpstlicher Herrschaft gegeben, so doch keine wirkliche Begründung derselben. Über die Porträts der Gesandten wird zunächst einmal universale Geltung behauptet, dem hohen Maß an Suggestionskraft, welches sich ihrem spezifischen Präsentationsmodus verdankt, entspricht auf der anderen Seite ein Fehlen argumentativ-diskursiver Herleitung, »rationaler« Absicherung. Die Moses-Bilder (s. Abb. 87–91) liefern hingegen eine textbasierte Begründung päpstlicher Autorität. Die alttestamentarischen Begebenheiten, einmalige Ereignisse, sind in Form von *quadri riportati* wiedergegeben, ihr Bildstatus ist betont, die mediale Brechung bietet dem Betrachter einen distanzierten Zugang zum Gezeigten an, der ein verstandesmäßiges Durchdringen favorisiert.²⁹⁵ Die Historien sind insofern von großer Bedeutung, als über die behauptete Analogie zwischen Moses und dem römischen Pontifex wesentliche Aussagen über das institutionelle Selbstverständnis des Papsttums getroffen werden.²⁹⁶

7.4.2.1 *Moses als typus papae*

Die Figur Moses, welcher in der päpstlichen Ikonografie bekanntermaßen ein hoher Stellenwert zukam, konnte diesen erst ab einem bestimmten historischen Zeitpunkt für sich beanspruchen. Der alttestamentarische Prophet spielte eine gewisse Rolle in den frühchristlichen Bildzyklen von Alt-St. Peter, San Paolo fuori le Mura und

Santa Maria Maggiore, allerdings nur in einem größeren erzählerischen Zusammenhang und keinesfalls besonders exponiert.²⁹⁷ In der italienischen Monumentalmalerei des Mittelalters und der beginnenden Renaissance tauchte die Person Moses selten auf, wobei insbesondere narrative Szenen, welche ihren Platz lediglich im Kontext breit angelegter Zyklen des Alten Testaments fanden, äußerst rar waren.²⁹⁸

Wie bereits dargelegt, fungierte das Papsttum in seiner langen Geschichte sowohl als religiöse als auch politische Institution und bewahrte sich diese Doppelnatur, indem es seine multiplen Identitäten und deren Verhältnis zueinander konstant an neue Gegebenheiten anpasste, ummodellerte und neu definierte. Als spiritueller und weltlicher Führer agierte der Papst seit dem frühen Mittelalter, erst im 15. Jahrhundert allerdings begann der Prozess der Konsolidierung seiner Herrschaft über den Kirchenstaat und der Transformation Roms in einen der großen monarchischen Höfe Europas. Mit den Pontifikaten Eugens IV. (1431–1447) und Nikolaus' V. (1447–1455) lässt sich eine deutliche Akzentverschiebung vom priesterlichen zum weltlichen Aspekt päpstlicher Macht feststellen.²⁹⁹ In diesem Zusammenhang konnte Moses Aktualität erlangen, war in dem von Gott berufenen Führer, Gesetzgeber und obersten Priester des auserwählten Volkes doch die Figur des Papstkönigs vorgebildet. Mit den in den frühen 1480er Jahren entstandenen Wandfresken der Sixtinischen Kapelle behauptete der alttestamentarische Prophet erstmals einen wirklich prominenten Platz in der päpstlichen Ikonografie, um in der Folge wiederholt – man denke etwa an das Juliusgrabmal Michelangelos, das Casino Pius' IV., die Mostra der Acqua Felice – gewichtig in Szene gesetzt zu werden.

Anhand der Sixtina (Abb. 114), des zereemoniellen Sanktuariums der päpstlichen Residenz beim Petersdom, des visuellen Symbols von Kirche und Papsttum, lassen sich die verschiedenen Bedeutungen, Zuschreibungen, welche von päpstlicher Seite an die Person Moses geknüpft werden konnten, aufzeigen. In seiner grundlegenden Monografie über die Kapelle wollte Ernst Steinmann die parallel geführten Szenen aus dem Leben Christi und Moses' an den Wänden der Kapelle im Sinne der *Concordatio Veteris et Novi Testamenti* verstanden wissen. In der typologischen Struktur erblickte er den Einfluss franziskanischen Denkens, was er als Indiz

für ein Mitwirken des gelehrten Sixtus IV. an der Konzeption des Programms wertete, wobei der Papst über die Fresken nicht zuletzt herausragende Momente des eigenen Pontifikats erinnern wissen wollte.³⁰⁰ Ettliger betonte hingegen, dass die malerische Dekoration der Sixtina vor allem als eine Legitimation des Papsttums, welche die von Gott verliehene Autorität und den daraus resultierenden Führungsanspruch betont, zu verstehen sei, die zwar persönliche Aspekte aufweise, aber in einen größeren kirchenpolitischen Kontext gestellt werden müsse.³⁰¹ Auch wenn Sixtus IV. in seinem Traktat *De Sanguine Christi* von Moses als »noster Christus« gesprochen hat, dienen die Fresken keineswegs einfach nur der Illustration dieses theologischen Gemeinplatzes. Im Sinne der althergebrachten, konventionellen Moses-Christus-Typologie, die eher implizit als explizit Bedeutung für den malerischen Dekor beanspruchen kann, ist eine Korrespondenz zwischen den einzelnen Szenen des alt- und neutestamentarischen Zyklus oftmals nicht auszumachen. Wesentlicher als die Veranschaulichung der Einheit der universellen christlichen Geschichte sind die multiplen Funktionen von Christus und Moses als oberste Herrscher, Gesetzgeber und Priester, welche über die Fresken herausgestellt werden, um die monarchische Konstitution der Kirche und den Primat des Papstes *in spiritualibus et temporalibus* zu rechtfertigen. Die Bedeutung von Moses als *typus Christi* wird insofern von jener als *typus papae* überlagert:

No longer was Moses simply the liberator of the Jews and the founder of Judaism as well as an important *typus Christi*. To all those who concerned themselves with defining the functions of the Pope as absolute head of the Church and supreme ruler he was what we may call a *typus papae*. It is precisely for this reason that we find him figuring so prominently on the walls of the papal palace chapel, but in no other work of art of the same period.[...] The pictures Sixtus IV had commissioned are not only a biblical narrative telling in symbolic language of man's salvation through Jesus Christ, they are at the same time an historical and political manifesto.³⁰²

In den Moses-Szenen wird der institutionelle Charakter des Alten Bundes hervorgehoben (die Synagoge als



Abb. 114: Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Cappella Sistina. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

Präfiguration der Kirche), Moses, der den Primat in den Funktionen *regnum, summum sacerdotium, legislatio* behauptete, als Urbild des Papstes ausgegeben.³⁰³

Die Annahme liegt nahe, dass die Moses-Bilder der Sala Regia des Quirinalspalastes eine ähnliche Stoßrichtung aufweisen, den alttestamentarischen Führer des auserwählten Volkes in legitimatorischer Absicht als *typus papae* inszenieren.³⁰⁴ Moses-Christus-Typologien mögen dabei eine gewisse Rolle spielen, allerdings zielt der Zyklus nicht auf das Aufzeigen des Sinnkontinuum zwischen Altem und Neuem Testament (es findet keine dementsprechende Gegenüberstellung von Bildern statt), sondern präsentiert Moses als Archetyp des Papstes. Gemäß der So-wie-Argumentationsstruktur der Tondi der Sala Regia wird der alttestamentarische Prophet mit dem römischen Pontifex parallelisiert, in den Bildern stellt der eine schlichtweg den anderen dar. Es spricht für die ideologische Kontinuität des Papsttums



Abb. 115: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Nordwand, Fresken, Auffindung des Mosesknaben, flankiert von den Allegorien der Magnanimità und Eternità civile. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

der Renaissance und jenem der Gegenreformation und des Barock, dass Moses eine ungebrochene Aktualität behaupten konnte, für

la continuità e la persistenza di un papato che non si limita a confermare il suo primato sulla Chiesa universale ma trasmette un messaggio più complesso e composito in cui l'elemento regale assume anche fisicamente un'identificazione che non appare riducibile nei termini precedenti del vicariato petrino o della donazione co-

stantiniana anche se questi fondamenti continuano a essere sempre richiamati³⁰⁵.

Die Attraktivität der Figur Moses lag ganz wesentlich in der umfassenden Vollmacht des als *typus papae* aufgefassten Führers des auserwählten Volkes begründet, die sowohl die religiöse als auch die politische Sphäre inkludierte. Über den alttestamentarischen Propheten konnte das Papsttum einen machtideologischen Mehrwert generieren, welcher in dieser Form nicht ohne Weiteres

aus dem von Christus an Petrus ergangenen Mandat noch etwa aus der legendären Konstantinischen Schenkung ableitbar war.

7.4.2.2 Facetten päpstlicher Herrschaft

Über den als *typus papae* aufgefassten Moses wird in der Sala Regia des Quirinalspalastes eine weitreichende Definition des Papsttums gegeben. Die die Tondi flankierenden Tugendpersonifikationen lassen sich dabei als erweiterter Kommentar zu den alttestamentarischen Begebenheiten verstehen. Die Moses-Bilder der Sala Regia bringen die Konzeption eines idealen Papsttums zum Ausdruck, greifen damit ein Thema auf, welches auch in einer umfangreichen zeitgenössischen Traktatistik einen breiten Niederschlag gefunden hat.³⁰⁶

Der Zyklus hebt an der Nordwand des weitläufigen Saales mit der *Auffindung des Mosesknaben* von der Hand Spadarinos an (Abb. 115). Die Begebenheit war auch in der Sixtinischen Kapelle durch Perugino zur Darstellung gebracht worden, musste allerdings wie ihr Gegenstück, die *Geburt Christi*, dem *Jüngsten Gericht* Michelangelos weichen.³⁰⁷ In den vatikanischen Loggien, welche von Raffael und seiner Werkstatt dekoriert wurden, fand die alttestamentarische Historie gleichfalls ihren Platz (Abb. 116).³⁰⁸ In einer weiten Flusslandschaft ist die mit einer gezackten Krone ausgezeichnete Tochter des Pharaos mit sechs Begleiterinnen wiedergegeben, wobei zwei auf die Knie gesunken sind, um das Körbchen mit dem Findelkind aus den Fluten des Nils zu bergen. An dieser Darstellung orientierte sich Spadarino ganz offenkundig, wobei sein Bild das Gewicht auf die handelnden Personen legt und mit minimalen Angaben zum Ort des Geschehens auskommt. Der Künstler gab die bekrönte Königstochter gleichfalls mit sechs Begleiterinnen wieder, von denen zwei mit der Einholung des Korbes mit dem Mosesknaben beschäftigt sind. Die emotionale Anteilnahme der Frauen an dem Geschehen ist durchaus vergleichbar zum Ausdruck gebracht, insbesondere bei derjenigen Person, die sich in einer Geste der Empathie die Hände vor die Brust legt. Erzählt wird die wunderbare Geschichte der Errettung des Retters Israels durch die Tochter des Pharaos (Ex. 2,1–10),³⁰⁹ welche sich dem grausamen Befehl ihres Vaters, alle männlichen Neugeborenen der Israeliten zu töten, widersetzt. In der



Abb. 116: Giulio Romano, Auffindung des Mosesknaben, Fresko, um 1516–1519, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Loggien. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

unwahrscheinlichen Begebenheit wird das Wirken der Vorsehung als Triebfeder der Heilsgeschichte evident, welche deren Verlauf über einzelne auserwählte Personen, die ihr als Werkzeuge dienen, lenkt.³¹⁰ Damit hat sich die Interpretation des Bildes freilich keineswegs erschöpft. Weitreichende Bedeutungen können vor allem an die das Fresko dominierende Gestalt der Tochter des Pharaos geknüpft werden. Die Bedeutung der vornehmen Prinzessin, welche Moses, den *typus Christi* findet und ihm eine Heimat gibt, liegt – so Ettliger – darin begründet, dass sie den allegorischen Kommentaren zum Alten Testament zufolge die *Ecclesia ex Gentibus* repräsentiert.³¹¹ Gewichtiger nimmt sich m. E. der Umstand aus, dass die Königstochter auch als Schutzherrin der Kirche gedeutet wurde, in diesem Sinne konnte sie als nachahmenswertes *exemplum*, als positiver weltlicher (Herrscher-)Typus fungieren. Die Tugendallegorie der *Magnanimità*, mit einer gleichförmigen Krone wie die Beschützerin des kleinen Moses und einem ähnlich mitfühlenden Gesichtsausdruck versehen, liest sich als konkreter Kommentar zu ihrer von Großmut geleiteten Tat.³¹² Zur rechten Seite des Bildes mit der *Auffindung des Mosesknaben* findet sich die Personifikation der *Eternità civile* wieder: »Per la detta figura con parola eternità, non si deve intendere dell'eternità di sopra reale: ma di una certa duratione civile lunghissima, che nasce dal bon governo«³¹³. Sie ist etwas schwieriger mit der Moses-Szene zu verknüpfen, ließe sich aber durchaus



Abb. 117: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Nordwand, Fresken, Moses und die Töchter des Jethro, flankiert von den Allegorien der Gloria und Nobiltà. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

mit der ägyptischen Königstochter als positivem weltlichen (Herrscher-)Typus in Verbindung bringen, aus der *Magnanimità*, welche ihr Handeln anleitet, ist die *Eternità civile* ableitbar.

Moses und die Töchter des Jethro bildet das Thema des nächsten Bildes des Moses-Zyklus, das – ebenfalls an der Nordwand der Sala Regia befindlich – von der Hand Fra

Paolo Novellis stammt (Abb. 117). Nach seiner Flucht aus Ägypten verschlägt es Moses nach Midian, wo er den Töchtern des Priesters Jethro zu Hilfe kommt. Hirten hatten die Frauen, welche bei einem Brunnen ihre Schafe tränken wollten, vertrieben, Moses springt zu deren Verteidigung ein, übernimmt anschließend die schwere Arbeit des Wasserschöpfens und versorgt ihr



Abb. 118: Sandro Botticelli, Prüfungen des Moses, Fresko, 1481–1482, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Cappella Sistina.
Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

Vieh (Ex. 2,15–17). Die Begebenheit, die chronologisch der Berufung des Moses vorausgeht, war abermals in der Sixtinischen Kapelle dargestellt worden. In dem Fresko Botticellis der *Prüfungen des Moses* ist sie in zwei Episoden (Verjagung der Schäfer und Tränken der Tiere) geschildert (Abb. 118). Novelli vereint in seinem Fresko beide Vorgänge in einem Bild. Zentral erblicken wir den energischen Hilfesteller, der in einer Szene, welcher eine gewisse unfreiwillige Komik anhaftet, die Hirten vertreibt, im Vordergrund können drei der Töchter Jethros und ihre Schafe beim Brunnen ausgemacht werden. In der Sixtina bildet das Wandbild der *Versuchungen Christi* (Botticelli) das Gegenstück zu jenem der *Prüfungen des Moses*, die thematische Konsonanz beider Erzählungen wird über die *tituli*, den Begriff *TEMPTATIO*, verstanden im doppelten Sinne von Versuchung und Prüfung, herausgestellt.³¹⁴ Der wesentliche Inhalt der beiden Fresken ist jeweils der Beweis der moralischen Integrität ihrer Protagonisten. Moses offenbart seine Charakterstärke und Gottesfurcht, gewinnt dadurch das Vertrauen

Jahwes, um in der Folge mit dem Auftrag, die Israeliten ins Gelobte Land zu führen, bedacht zu werden. In diesem Sinne dürfen wir wohl auch das Bild Novellis deuten, als Ausweis der Tugendhaftigkeit Moses, welche ihm – in der Folge – große Ehren zuteilwerden lässt. Die Allegorien *Gloria* und *Nobiltà*³¹⁵ lassen sich dergestalt stimmig mit dem Fresko verbinden: Die eine kommentiert die Aktion des Moses, seinen selbstlosen, noblen Einsatz für die Hilfebedürftigen, die zweite bezeichnet das Resultat des ethisch motivierten Handelns. In diesem Sinne leitet das Bild zwanglos zum nächsten Tondo des Zyklus über, zur wichtigsten Episode des Aufenthaltes Moses' in Midian, seiner göttlichen Berufung. Die Figur der *Nobiltà* scheint denn auch ihren Blick auf die Ostwand der Sala Regia, auf das Bild der Auftragserteilung Jahwes an Moses gerichtet zu haben. Moses empfiehlt sich im Tondo Spadarinos durch seine moralische Exzellenz für höchste, ruhmreiche Aufgaben. Wesentlich erscheint der über das Fresko, welches im größeren narratologischen Zusammenhang des Bilderzyklus verortet werden muss,

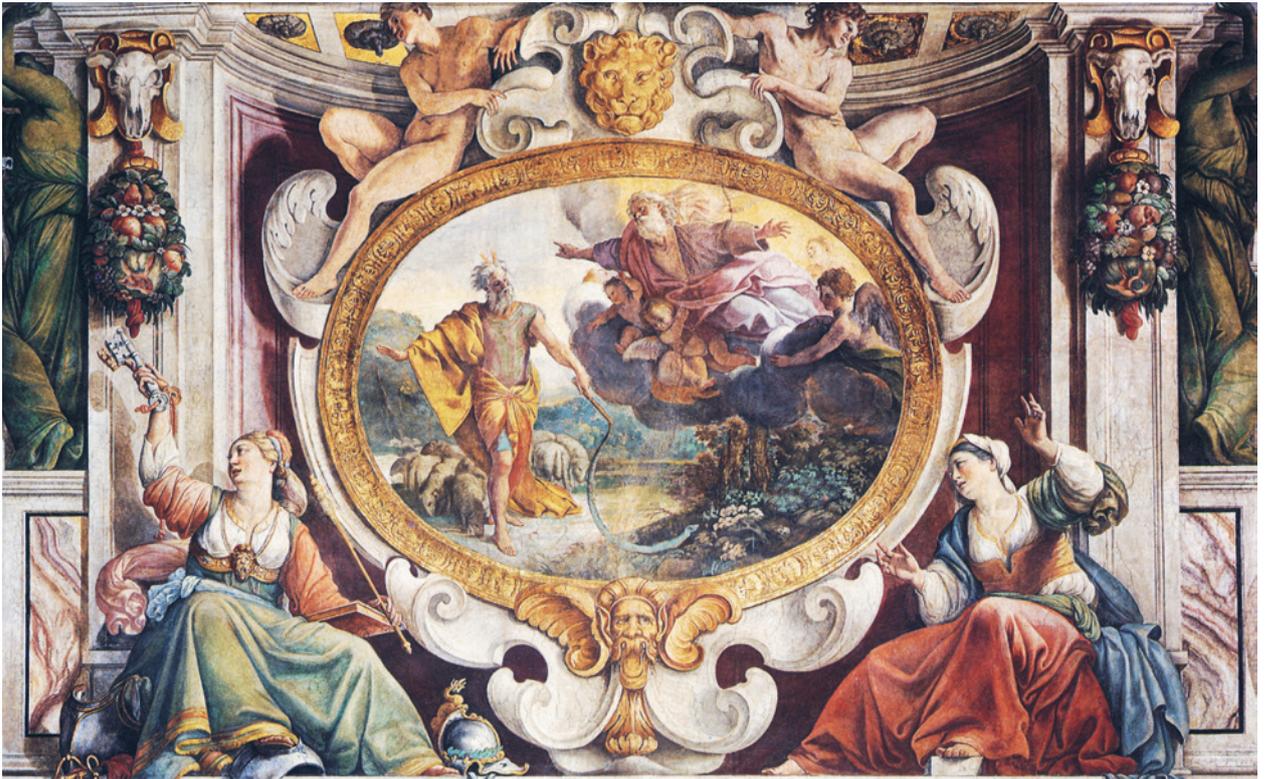


Abb. 119: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Ostwand, Fresken, Verwandlung des Stabs des Moses in eine Schlange, flankiert von den Allegorien der Autorità und Longanimità. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



Abb. 120: Raffael und Mitarbeiter, Moses vor dem brennenden Busch, Fresko, um 1511–1514, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Stanza di Eliodoro, Gewölbe. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

herausgestellte Zusammenhang zwischen Tugendhaftigkeit und Führungsanspruch.³¹⁶ Als zölibatäre Wahlmonarchie konnte das Papsttum Herrschaft nicht über die Dynastie, die Erbfolge legitimieren. Die Befähigung zur Machtausübung war damit in hohem Maße an die individuelle Eignung (aufgrund moralischer Vorzüglichkeit) geknüpft, auch wenn diese allein päpstliche Autorität, die an eine religiös-transzendente Instanz gebunden war, natürlich nicht hinreichend begründen konnte.³¹⁷

Die nächste Episode des Moses-Zyklus ist unzweifelhaft als dessen Schlüsselbild anzusprechen, die Begebenheit der *Verwandlung des Stabs des Moses in eine Schlange* von der Hand Lanfrancos (Abb. 119) befindet sich an denkbar exponierter Stelle, an der Ostwand, sprich an der Thronwand der Sala Regia, und bringt die zentrale Aussage des Zyklus auf den Punkt. Den erzählerischen Zusammenhang bildet die Berufung Moses (Ex. 3,1–4,17): Während er die Schafe seines Schwiegervaters Jethro hütet, erreicht Moses – ohne es zu wissen – den Gottesberg Horeb (Sinai), wo sich ihm Jahwe in Gestalt eines brennenden Dornbusches offenbart und ihn anweist, das Volk Israels ins Gelobte Land zu führen. Die Zweifel, die Moses an der Eignung seiner Person für den ihm zugedachten Auftrag hat, sucht Gott durch das Stabwunder zu zerstreuen. Die Szene hat fundamentale Bedeutung, da sie das Amt des Führers des auserwählten Volkes, seine Autorität als unmittelbar von Gott, welcher Moses zum Beweis seiner Sendung mit Zeichenmacht ausstattet, gegeben ausweist. Das querovale Tondo Lanfrancos wartet mit ikonografischen Besonderheiten auf, die Beachtung verdienen: Im Gegensatz zum Bild *Prüfungen des Moses* Botticellis in der Sixtina (s. Abb. 118) und den Darstellungen *Moses vor dem brennenden Busch* in den Stanzen (Abb. 120) und den Loggien (Abb. 121) des Vatikans, tritt uns ein alter, ergrauter Moses entgegen, mit jenem leuchtenden Gesicht, von welchem die Bibel im Zusammenhang mit der später erfolgten Begegnung mit Gott am Berge Sinai, wo er die Gesetzstafeln empfängt, berichtet (Ex. 34,29–35). In der Durchbildung der Strahlen hat dabei die eigentümliche Tradition des gehörnten Moses Berücksichtigung gefunden. Die auffälligen Abweichungen von der Textvorlage wie der offenkundige Anachronismus des ergreisten, mit strahlendem Antlitz versehenen Moses dienen dazu, eine Aussage von höchster Einprägsamkeit zu formulieren:



Abb. 121: Guillaume de Marcillat, Moses vor dem brennenden Busch, Fresko, um 1516–1519, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Loggien. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.



Abb. 122: Giovanfrancesco Penni, Gott erscheint Isaak, Fresko, um 1516–1519, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Loggien. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

Bedient wird der gängige ikonografische Typus des Propheten Moses. Auch bei der Darstellung Gottvaters sind Diskrepanzen zum biblischen Bericht unschwer auszumachen. Er erscheint nicht im brennenden Dornbusch wie in der Sixtina oder den vatikanischen Stanzen und Loggien, sondern rauscht vielmehr in einer Engelsglo-riole heran, um Moses mit gebieterischer Geste seinen Auftrag zu erteilen.

Das Werk Lanfrancos nimmt bewusst Anleihen bei autoritativen Werken päpstlicher Auftragskunst. In der



Abb. 123: Michelangelo, Erschaffung Adams, Fresko, 1508–1512, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Cappella Sistina, Gewölbe. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

Darstellung Gottvaters sind Gemeinsamkeiten mit den Fresken *Moses vor dem brennenden Busch* in den Stanzen, *Gott erscheint Isaak* in den Loggien (Abb. 122) und der *Erschaffung Adams* in der Sixtinischen Kapelle (Abb. 123), welche Typus und Gestus der Figur betreffen, augenfällig. Mit dem Bezug auf das berühmte Werk Michelangelos ist geistreich auch der Zusammenhang zwischen Berufung und Erschaffung sinnfällig gemacht: Mit der Erteilung des göttlichen Auftrags kreiert Gottvater einen neuen Menschen, aus dem Schafhirten Moses wird der Führer des auserwählten Volkes. Die wesentliche Aussage des Bildes lässt sich wie folgt beschreiben: Die Autorität, die Sendung des Moses ist unmittelbar von Gott gegeben, hier liegt die entscheidende Parallele zum Nachfolger Petri. Diese bedeutungsvolle Gleichsetzung wird in dem Fresko Lanfrancos über einen gewichtigen Referenzpunkt herausgearbeitet: Bezug genommen wird auf Raffaels *Schlüsselübergabe/Pasce oves meas* (Abb. 124), auf den Karton für einen jener Bildteppiche, welche die Brüsseler Werkstatt des Pieter van Aelst für die Sixtinische Kapelle schuf.³¹⁸ Der Vergleich des Werk Raffaels und des Wandbildes der Sala Regia zeigt auffällige Gemeinsamkeiten der Figuren von Christus und Moses, die u. a. in der Haltung, in den leicht erhobenen, vom Körper gespreizten Armen und dem Kontrapost mit dem ins Profil gedrehten Fuß des Spielbeins bestehen. Wie detailbeflissen das Werk Raffaels in dem Schlüsselbild des Moses-Zyklus der Sala Regia zitiert wird, zeigt sich an bestimmten Einzelheiten, die auf ein sehr bewusstes Kalkül, eine durchdachte Bildstrategie schließen lassen. Im Gegensatz zu seinem unter einem schweren Gewand-

bausch verhüllten Konterpart ist der entblößte linke Arm Moses' machtvoll durchgedrückt, der Zeigefinger der linken Hand ausgestreckt wiedergegeben. Was bei dem Christus des Kartons Raffaels als Zeigegestus motiviert ist, verliert im Fresko Lanfrancos etwas an Sinnhaftigkeit, die Art und Weise, wie Moses seinen Stab, der gerade die wundervolle Wandlung zur Schlange durchläuft, in der Hand hält, hat durchaus etwas Gekünsteltes an sich. Erstaunliche Übereinstimmung lässt sich weiters bezüglich der Herden festmachen, welche in beiden Werken auftauchen, das weidende Schaf zur linken Seite Christi mit seiner markanten Rückenkontur und jenes dahinter im strengen Profil werden im Bild Lanfrancos sehr direkt übernommen. Der Sinn des eindeutigen Verweises auf das Werk Raffaels liegt auf der Hand: Die Aussage des Freskos wird mit Nachdruck auf das Papsttum hingemünzt. Es wird mit jenem berühmten Bild, das die beiden für die Legitimation des Primats des Papstes wichtigsten Bibelstellen, Matthäus 16,18–19 und Johannes 21,15–17, in einer Darstellung simultan wiedergibt, *Schlüsselübergabe* und *Pasce oves meas* gekonnt kombiniert (dem aufmerksamen Betrachter wird nicht entgangen sein, dass Petrus zwei große Schlüssel in den Armen hält),³¹⁹ regelrecht überblendet. Unzweifelhaft bildet die päpstliche Autorität das entscheidende Thema des an der Thronwand der Sala Regia befindlichen Moses-Bildes. Der alttestamentarische Prophet fungiert als Urbild des Papstes, in legitimatorischer Absicht wird damit auch ein gewichtiger Altersnachweis der Institution Papsttum erbracht, der Beweis geliefert, dass der Historie ein ewiger und unänderlicher Heilsplan zugrunde liegt, in welchem dem einzelnen von Gott Erwählten, der als sein Mittler bzw. Stellvertreter waltet, eine Schlüsselrolle zukommt.³²⁰ In dem sehr zeitnah zum Freskenschmuck der Sala Regia entstandenen, 1613 datierten Traktat *De Romano Pontefice* aus der Feder eines gewissen Giovanni Superanzio, welchem eine Widmung an den Kardinalnepoten Pauls V., Scipione Borghese, vorangestellt ist,³²¹ dient ein eigenes ausführliches Kapitel der Erörterung dieses gewichtigen Punktes: »Christum ac Deum specialiori modo sibi in terris vicarium deligere.«³²² In diesem Zusammenhang wird neben anderen biblischen Gestalten auch Moses ins Feld geführt, nachdem der Autor auf Joseph, einen weiteren *typus Christi* bzw. *typus Petri*,³²³



Abb. 124: Raffael, Schlüsselübergabe/Pasce oves meas, Wasserfarbe auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 1514–1516, London, Victoria & Albert Museum. Foto © De Vecchi 2002, S. 199 (Abb. 195).

zu sprechen gekommen ist, heißt es: »Non minorem hac providentiam testatam reliquit Deus, cum sibi Moyse accersito dixit: Veni, mittam te, ut educas populum meum de Aegypto«³²⁴. Der Papst ist wie Joseph, Moses und andere Berufene Stellvertreter Gottes, daraus resultiert seine singuläre Autorität. Das Prinzip dieser besonderen Mittlerschaft ist keinem historischen Wandel unterworfen. Älter als das Papsttum, ist es auch in diesem verkörpert, wenngleich in einem anderen, neuen Gewand sozusagen. Der Papstprimat wird dergestalt als integraler Bestandteil der Heilsgeschichte veranschlagt und in diesem Sinne gerechtfertigt. Wenn Autorität nicht aus der dynastischen Traditionsbildung heraus legitimiert wird, sondern durch eine historisch-theologische Begründung des Amtes als solches, ist dieser Verweis auf die Kontinuität, die Beständigkeit der Substanz essentiell. In der Sala Regia des Quirinalspalastes findet die herrschaftsverklärende Darstellung der Macht des Papstes in dem Fresko Lanfrancos ihren Höhepunkt: Über die Analogie mit Mose wird auf die religiös-transzendente Instanz Bezug genommen, welcher das Papsttum seine

exponierte Stellung verdankt, ohne deren explizite Nennung die Propagierung päpstlicher Autorität eigentlich undenkbar ist.³²⁵ Dass deren Demonstration über die alttestamentarische Historie intendiert ist, wird über die Tugendfigur der *Autorità* unmittelbar neben dem Tondo evident gemacht, die zwei gekreuzte Schlüssel, das althergebrachte Symbol für die Petrus und seinen Nachfolgern von Christus übertragene spirituelle Macht, in der Rechten hält, während ihr Zepter die weltliche Herrschaft bezeichnet.³²⁶ Ihr gegenüber findet sich die Allegorie der *Longanimità* wieder.³²⁷ Die (gottgegebene) Autorität zeichnet den Papst aus, aber auch die Langmütigkeit im Umgang mit der ihm schutzbefohlenen Herde, in der – auch das macht der Moses-Zyklus der Sala Regia deutlich – öfters Unrast herrscht, welche die wahre, von Gott gegebene Würde immer wieder verkennt und nicht über den unerschütterlichen Glauben verfügt, den ihr Haupt, den Geweihten des Herrn, charakterisiert.³²⁸

Das nächste Tondo des Moses-Zyklus von der Hand Alessandro Turchis an der Südwand der Sala Regia stellt die *Mannalese* (Ex. 16,1–36) dar (Abb. 125). Ver-



Abb. 125: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Südwand, Fresken, Mannalese, flankiert von den Allegorien der Providenza und Abondanza. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

knüpfen lässt sich das Bild der Speisung Israels in der Wüste mit der politisch-sakralen Pflicht des Pontifex, die Verpflegung seiner Untergebenen, für die sich die Forderung nach *Abondanza* als zentral erwies, gerade auch in schwierigen Zeiten zu gewährleisten. Die Getreideversorgung darf als das zentrale sozialpolitische Thema der Neuzeit gelten. Vor dem Hintergrund einer stark ausgeprägten Anspruchshaltung und einer tief ver-

wurzelten karitativen Tradition besaß sie in Rom noch größeres Gewicht als im Rest Europas und bildete das entscheidende Kriterium der Popularität eines Papstes bei den Massen, zu Lebzeiten wie auch im kollektiven Gedächtnis.³²⁹ Die Allegorien zu Seiten der *Mannalese*, *Providenza* und *Abondanza*, lassen sich stimmig mit dem Thema der Getreide- und Brotversorgung verknüpfen: Der glückliche Zustand des Überflusses wird auf voraus-

schauendes päpstliches Handeln, auf eine weitsichtige *annona*-Politik zurückgeführt. Fraglich bleibt zunächst, ob damit die alleinige Aussage des Bildes erfasst ist. In der kanonischen typologischen Deutung, welche sich im konkreten Fall auf ein Christuswort (Joh. 6,30–33) stützen konnte, wies das dargestellte Ereignis auf das Abendmahl, die Eucharistie voraus, wobei das gottgegebene, segenspendende Brot den gemeinsamen Nenner bildete.³³⁰ Eine derartige Auslegung scheint für das Fresko – wie autoritativ besagte exegetische Tradition auch sein mochte – keinesfalls vorrangig, wird sie doch weder von dem Bild selbst noch den begleitenden Tugendpersonifikationen *Providenza* und *Abondanza* wirklich gestützt. In der von Bronzino ausgemalten Cappella di Eleonora im Palazzo Vecchio in Florenz (Abb. 126) finden sich mehrere Episoden der Geschichte des Zugs der Israeliten ins Gelobte Land figuriert, darunter die *Eherne Schlange*, das *Quellwunder* und die *Mannalese*, welche allesamt im Sinne typologischer Verweise auf den Kreuzestod Christi und die Eucharistie zu lesen sind. Im Gesamtkontext der Kapelle verortet, erscheint eine derartige Deutung der mosaïschen Wunder zwingend,³³¹ löst sich doch in der Altartafel der *Beweinung Christi*, wo diverse Engel Kelch, Schleier und *arma Christi* präsentieren und so die eucharistische Bedeutung des Christusleibes herausstellen, die alttestamentarische Vorausschau in christlicher Heilsgewalt ein.³³² Im Bild der *Mannalese* Bronzinos (Abb. 127) regnet das Manna von oben herab, betont wird der himmlische Ursprung der rettenden Nahrung. Das Sammeln der göttlichen Gabe läuft in weihevollen, quasi rituellen Bahnen ab, wird von keinerlei Misstönen gestört. Anders bei dem Fresko Alessandro Turchis in der Sala Regia des Quirinalspalastes: Neid, Zwist und Habgier begleiten das Auflesen und Horten des Manna, auf dessen Herkunft nicht eigens verwiesen wird. Gut sichtbar ist dies an den beiden Zweiergruppen im Vordergrund, zu Seiten der das Bild dominierenden Gestalt des in Orange gewandeten Mannes, welcher eine große Menge Manna unter beträchtlichen Anstrengungen stemmt. Sie sind dem Fresko Bronzinos paraphrasierend entlehnt worden,³³³ allerdings hat sich das Einverständnis zwischen den Akteuren des Wandbildes der Cappella di Eleonora ins Gegenteil verkehrt. Diese Züge passen nicht so recht zu einer eucharistischen Deutung des Tondos, die – wie an-

gesprochen – auch von dem begleitenden allegorischen Apparat nicht untermauert wird. Hier sei vorsichtig eine weitere Sinnebene des Bildes ins Spiel gebracht, welche das zentrale Thema der segensreichen päpstlichen Versorgungspolitik ergänzt. Die Unstimmigkeiten, die das Sammeln des Manna begleiten, verdeutlichen, dass das Volk der Israeliten, dessen Zelte wir in der Ferne ausmachen können, der Anleitung bedarf. Rechts im Hintergrund erblicken wir diejenigen, dem diese Aufgabe zukommt: Moses mit strahlenumkränzten Haupt fungiert als Dolmetscher, welcher die Weisungen des Herrn weitergibt und über ihre Einhaltung wacht, seinen Stab in der Rechten, dirigiert er das Geschehen. Moses tritt als Mittler zwischen Gott und seinem Volk auf, auf dieser Funktion ist sein Führungsanspruch gegründet. Der Protest der von den Strapazen ihrer Wanderschaft gezeichneten Israeliten gegen die von Jahwe selbst inthronisierten Leitfiguren Moses und Aaron bedeutet nichts weniger als ein Aufbegehren gegen den Allerhöchsten selbst: »Nicht uns galt euer Murren, sondern dem Herrn« (Ex. 16,8). Auffälligerweise kommt Aaron, der im biblischen Bericht eine wichtige Rolle spielt, im Fresko Turchis eine lediglich marginale Rolle zu. Erkennbar an seiner hohepriesterlichen Kopfbedeckung wird er von Moses fast gänzlich verdeckt und lässt keine Anzeichen einer aktiven Partizipation am Geschehen erkennen. Dieser Zug passt vortrefflich zu einem Zyklus, welcher darauf abzielt, den alleinigen Primat des Papstes zu proklamieren. In der biblischen Erzählung gewährt Jahwe seinem Volk jeweils das für den augenblicklichen Bedarf erforderliche Quantum an Nahrung, so viel, wie für den einzelnen Tag benötigt wird. Wer davon – aus ängstlicher Vorsorge – etwas aufspart, dem verdirbt sein ungebührlicher Vorrat. Gegeben wird also nicht im Überfluss, sondern nur für den Moment. Der Manna-Episode kommt nicht zuletzt deshalb große Bedeutung zu, da sie das Sabbatgebot thematisiert: Am Vortag des geheiligten Ruhetages, an dem keine Nahrung zu finden ist, gewährt Gott vorausblickend die zweifache Tagesration, welche nicht verdirbt und gehortet werden kann. Die Tugendallegorien *Providenza* und *Abondanza* können wohl auch in diesem Sinne verstanden werden: Zum Zweck der Einhaltung der Sabbatruhe, deren Einführung nichts weniger als die Etablierung der über die Wüstenzeit für Israel geltenden gottgewollten Ordnung



Abb. 126: Florenz, Palazzo Vecchio, Cappella di Eleonora, Altarwand (Altarbild: Bronzino, *Beweinung Christi*, Öl auf Holz, 1553 vollendet). Foto © Kliemann/Rohlmann 2004, S. 345 (Taf. 151).



Abb. 127: Bronzino, *Mannalese*, Fresko, 1541–1545, Florenz, Palazzo Vecchio, Cappella di Eleonora. Foto © Kliemann/Rohlmann 2004, S. 349 (Taf. 155).

bedeutet,³³⁴ gewährt Jahwe Manna im Überfluss, das es vorausschauend aufzusparen gilt. Das Fresko Turchis gibt Moses als den geweihten Mittler/Stellvertreter des Herrn aus, welcher über die Einhaltung der gottgegebenen Gebote wacht.

Das nächste Bild des Moses-Zyklus, die *Eberne Schlange* von der Hand Lanfrancos, befindet sich gleichfalls an der Südwand der Sala Regia (Abb. 128). In Num. 21,4–9 wird geschildert, wie die Israeliten auf ihrer entbehreungsreichen Wanderschaft zum wiederholten Male der Mut verlässt und sie gegen Gott und seinen Mittler aufbegehren. Diesmal fällt die Antwort Jahwes wenig gnädig aus, er schickt Schlangen, deren Bisse zahlreiche Opfer fordern. Das Volk bekennt seine Schuld und bittet Moses, einzuschreiten und Fürsprache bei Gott einzulegen. Mit der Errichtung der ehernen Schlange, deren Anblick Heilung bewirkt, tritt schließlich die Wende ein. Deutlich wird im biblischen Bericht wiederum die Vermittlerrolle Moses'. Auf seine Intervention hin lässt Jahwe sich erbarmen, ihm offenbart

er den Weg zur Errettung. Im Fresko Lanfrancos weist er mit der Rechten auf das Heilszeichen, welches – wie an der Reaktion der es verehrenden Menschen deutlich wird – seine Wirkung nicht verfehlt, während der prominent im Vordergrund wiedergegebene flüchtende Jüngling offenbar erst seinen Schleier lupfen muss, um seines segenspendenden Effektes gewahr zu werden, von dem die bereits Dahingeschiedenen freilich nicht mehr profitieren können. Das Strafgericht, das die Verfehlungen gegen den Herrn und seinen Mittler mit sich bringt, und die durch die Fürsprache von Letzterem ermöglichte Gnade für das reuige Volk bilden das Thema des Bildes. Wiederum fungiert Moses als entscheidende Schnittstelle zwischen Gott und Mensch, er vermittelt das Heil. Hier bietet sich eine Parallele zum Papst zwanglos an, der seinen alttestamentarischen Vorläufer an wirkmächtiger *intercessio* bei Gott freilich noch übertrifft.³³⁵ Typologisch wurde das von Moses errichtete Heilszeichen, welches Errettung von Sünde und Tod bringt, als Hinweis auf das erlösende Opfer Christi am



Abb. 128: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Südwand, Fresken, Eherne Schlange, flankiert von den Allegorien der Semplicità und Salute. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



Abb. 129: Bronzino, Eherne Schlange, Fresko, 1541–1545, Florenz, Palazzo Vecchio, Cappella di Eleonora. Foto © Kliemann/Rohlmann 2004, S. 346 (Taf. 152 unten).

Kreuz gedeutet.³³⁶ Dieser Auslegung kam ebenfalls gesteigerte Autorität zu, als sie sich auf ein Christuswort stützen konnte (Joh. 3,14–15). Ist ein eucharistischer Bedeutungsgehalt für das Fresko der *Mannalese* als nachrangig zu veranschlagen, so stellt sich die Situation hier anders dar. Im Fresko der *Ehernen Schlange* in der Cappella di Eleonora (Abb. 129) ist der Stab zur Aufrichtung der Schlange mit einem Querbalken versehen, weist die Form eines Kreuzes auf. Die erretteten Israeliten verehren das Heilszeichen, ja beten es regelrecht an, wie über verschiedene Gesten wie den vor der Brust gekreuzten Armen, den erhobenen (Orantenhaltung) oder gefalteten Händen ersichtlich wird. In besagten Zügen kommt das Fresko Lanfrancos mit jenem Bronzinos überein. Die spezifische Durchbildung des Stabes und der betont ehrfürchtige, adorierende Umgang, der mit dem Heilszeichen praktiziert wird, stützen eine eucharistische Lesart,³³⁷ welche die erhöhte Schlange mit Christus parallelisiert, dessen Selbstopfer sich auf dem Altar in Gestalt von Brot und Wein wiederholt. Das

Fresko der Sala Regia unterstreicht die Vermittlerfunktion des als *typus papae* aufgefassten Moses, der in dem entsprechenden Bild in der Privatkapelle der Eleonora gar nicht auftaucht. In dem Tondo Lanfrancos wird der Weg zur Errettung thematisiert, wobei dieser notwendigerweise über den geweihten Mittler des Herrn, über den in Moses präfigurierten Papst, den *vicarius Christi*, den obersten Priester, welcher die Heilmittel der Kirche verwaltet und ihre regenerative Kraft garantiert, führt.³³⁸ Mit der hier vorgebrachten Deutung des Bildes Lanfrancos lassen sich die begleitenden Tugendallegorien schlüssig verbinden. Die *Salute* zur Rechten kann auf das von Gott ausgehende Heil bezogen werden.³³⁹ Jene der *Simplicità* scheint sich zunächst etwas schwieriger mit dem Fresko verknüpfen zu lassen. Die Figur ließe sich im Sinne einer Anleitung, das Heil zu erlangen, lesen. Instruktiv erscheint in diesem Zusammenhang die Erklärung Ripas des Attributes der Taube, »data per inditio della vera & lodevole semplicità, con la quale si arriva cielo«³⁴⁰. Andererseits mag sie auf die prinzipielle

Einfachheit, der Erlösung habhaft zu werden, bezogen werden: In der alttestamentarischen Geschichte reicht ein Blick auf das Zeichen der Schlange, nach katholischem Verständnis ist die Wirksamkeit des Sakraments bei richtiger Vermittlung allein durch den Vollzug der äußeren Handlung (»ex opere operato«) gegeben.

Durch die nachträgliche Anbringung des Reliefs Landinis mit der *Fußwaschung Jesu* und dem darüber befindlichen Tympanon mit darauf gelagerten Engelsfiguren (s. Abb. 86) wurde das letzte Bild des Moses-Zyklus an der Westwand der Sala Regia geopfert, welches vermutlich *Moses empfängt die Gesetzestafeln* dargestellt hat. Die Szene gab den Bundesschluss Gottes mit den Israeliten wieder, Moses, dem in der Theophanie am Berg Sinai der Wille des Allerhöchsten geoffenbart wird, den er in der Folge in seiner Funktion als oberster Gesetzgeber dem erwählten Volk vermittelt. Typologisch fällt hier die Parallele mit der Gesetzesübergabe von Christus an Petrus im Neuen Bund ins Gewicht, die insbesondere in der frühchristlichen Kunst eine große Rolle spielte mit der Darstellung der »traditio legis«. ³⁴¹ Das verbindende Element ist unmittelbar evident: Moses wie auch Petrus fungieren als Empfänger und Mittler der gottgegebenen Gebote. Das verloren gegangene Bild der Sala Regia veranschaulichte die Funktion des Papstes als oberster, mit uneingeschränkter Jurisdiktionsgewalt versehener Gesetzgeber (Jurisdiktionsprimat). ³⁴² Die Allegorien, welche die Szene ursprünglich flankierten, sind mit der Anbringung des Reliefs Landinis gleichfalls verloren gegangen.

7.4.2.3 Moses: Modell für den Papstkönig

Moses, der die Funktionen oberster Volksführer, Priester und Gesetzgeber in seiner Person vereinte, wurde in der Sala Regia des Quirinalspalastes als *typus papae* inszeniert, um einen päpstlichen Herrschaftsanspruch *in spiritualibus et temporalibus* zu propagieren. Der ursprüngliche, im Nachhinein empfindlich zurechtgestutzte Moses-Zyklus bot ein Idealbild des Papstamtes, veranschaulichte wesentliche Aspekte desselben über die einzelnen Episoden (darunter den Primat des Pontifex in den Funktionen *regnum, sacerdotium, legislatio*). In der Summe erscheint vor allem die Rolle Moses' als geweihter Mittler des Herrn bedeutsam. An diese konnten

von Seiten der Päpste weitreichende Herrschaftsansprüche geknüpft werden. Die ungebrochene Attraktivität der Figur Moses beweist die Kontinuität eines Papsttums, welches nicht nur einen spirituellen Primat betont wissen wollte.

Um das Problem der Trennung und Zuordnung päpstlicher Gewalten kreiste eine im Pontifikat Pauls V. mit hoher Intensität geführte Debatte. Der bereits kurz genannte Traktat Superanzios erweist sich in dieser Hinsicht als sehr aufschlussreich, er unterstreicht hinlänglich, inwiefern päpstliche Phantasien unbegrenzter Macht noch im frühen 17. Jahrhundert fortlebten. Wir greifen nur einzelne Aspekte der umfangreichen Abhandlung heraus. Zur Wahrung der notwendigen Einheit auf Erden erwählt sich Gott einen Stellvertreter, der den übrigen Fürsten kraft seiner Exzellenz, Autorität und Majestät vorsteht und diese überragt; dies ist der Beherrscher der christlichen Welt, unter dessen Auspizien es den Christen geziemt, das Leben fromm und ehrfürchtig zu führen, dies ist Moses, welchen der Herr zum Gott für den Pharaon setzte:

[...] hanc dominus unitatem in terris pernecessariam dignoscens unum sibi vicarium in terris constituit, atque delegit, qui eo magis excellentia, auctoritate, et maiestate caeteros principes praestat, et excellit [...] hic est ille christiani orbis dominator praecipuus, sub cuius auspiciis christianos decet sancte et religiose vitam traducere. Hic est ille Moyses, de quo Deus pater totius consolationis non erubuit dicere: ego te constituam Deum Pharaonis³⁴³.

In dem ewigen Heilsplan, welcher der Historie zugrunde liegt, kommt dem einzelnen unmittelbar von Gott Berufenen³⁴⁴ eine Schlüsselrolle zu. Das Prinzip der Mittlerschaft zwischen Mensch und Gott durch den Geweihten des Herrn ist keinem geschichtlichen Wandel unterworfen, dieses verkörpert auch der Papst, der als Erfüllung alttestamentarischer Typen wie Joseph, Joshua und eben Moses zu werten ist, diese aber bei weitem übertrifft: »Petrus a filio super omnes [...] qui filii sunt, potestatem accepit, non ut Moyses in gente sua, sed in universo orbe, dicente Petro, Pasce oves meas.«³⁴⁵ Die Macht des Papstes erstreckt sich über den gesamten Erdkreis,³⁴⁶ sie umfasst den geistlichen wie weltlichen Bereich, er ist



Abb. 130: Taddeo Zuccari, Rückübertragung der Kirchengüter durch Karl d. Gr., Fresko, um 1563, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala Regia. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

der »mundi totius dominus non spiritalis tantum, sed temporarius insimul«³⁴⁷. In gewisser Hinsicht ist aller hochtrabenden Ansprüche zum Trotz auch im Traktat Superanzios eine schon länger eingeübte Kunst der Selbstbeschränkung schlagend geworden. Wenngleich die Macht des Papstes unbegrenzt ist,³⁴⁸ führen das Schwert (das »gladium materiale«) doch andere für ihn, der Kaiser, Könige und Fürsten, sie alle dienen als Exekutoren seines Willens.³⁴⁹ Proklamiert wird in der umfangreichen Abhandlung eine im Spirituellen begründete, in den Bereich des Weltlichen unmittelbar hineinreichende Autorität des Papstes.³⁵⁰ Bemerkenswert ist die Persistenz der Vorstellungen päpstlicher Allmacht, welche in vielerlei Hinsicht fast unverändert über die Jahrhunderte tradiert wurden, ungeachtet der Tatsache, dass die anmaßenden Präventionen der Päpste schon seit geraumer Zeit auf taube Ohren stießen. Im 17. Jahrhun-

dert musste die Botschaft vom umfassenden päpstlichen Primat längst überholt angemutet haben, sie entsprach (auf internationalem Level) in keiner Weise den realpolitischen Gegebenheiten.

Wem galt vor diesem Hintergrund das über die Moses-Bilder transportierte Herrschaftspostulat? Als Thron- und Audienzraum für die Botschafter der gekrönten christlichen Häupter erwies sich die Sala Regia des Vatikanpalastes³⁵¹ – wie dargelegt – zunächst als unersetzbar. Die Malereien des Saales (s. Abb. 54) wurden während der Pontifikate von Pius IV., Pius V. und Gregor XIII. realisiert.³⁵² Sie eint das Genre der *pittura mista*,³⁵³ keine getreuen Wiedergaben von historischen Begebenheiten, treffen sie über die Hinzufügung allegorischer bzw. fiktiver Elemente Aussagen von vermeintlich universaler Geltung.³⁵⁴ Der thematische Zusammenhang der Fresken ist dabei etwas lockerer, als von Böck veranschlagt, welche »die päpstliche Inanspruchnahme der »plenitudo potestatis«³⁵⁵ als Leitmotiv aller Ausstattungsphasen – wenngleich mit unterschiedlicher Akzentuierung – festlegt.³⁵⁶ Die Forderung nach päpstlicher Suprematie bestimmt in offenkundiger Weise zunächst die Fresken, die während des Pontifikats Pius' IV. ausgeführt wurden. Über historisch weit zurückliegende Begebenheiten wird das Verhältnis zwischen *imperium/ regnum* und *sacerdotium* definiert. Die Bilder diverser Schenkungen und mannigfaltiger Obediensbekundungen verleihen den Territorialforderungen der Kirche (*patrimonium Petri*) und der Vorrangstellung des Papsttums gegenüber der weltlichen Macht Ausdruck, so etwa im Fresko der *Rückübertragung der Kirchengüter durch Karl d. Gr.* (Abb. 130). Gilio lobte 1564 die bis dahin unter Pius IV. fertiggestellten Malereien der *soprapporte* (Donationen bzw. Restitutionen an die Kirche) und betonte den Vorbildcharakter der zur Darstellung gelangten gekrönten Häupter, welche exemplarisch das adäquate Verhalten eines christlichen Herrschers verdeutlichen.³⁵⁷ Mit den Pontifikaten von Pius V. und Gregor XIII. trat eine Wende in der Dekorationskampagne der Sala Regia des Vatikanpalastes ein, vermehrt wurden zeitgenössische Begebenheiten zur Darstellung gebracht und für propagandistische Zwecke dienstbar gemacht. Die um die Schlacht von Lepanto kreisende Bilderfolge zelebriert den Sieg des Papsttums und christlichen Glaubens mittels himmlischen Beistandes und lässt sich im Sinne



Abb. 131: Giorgio Vasari, Schlacht von Lepanto, Fresko, ca. 1573, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala Regia.
Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

einer Machtdemonstration der *Ecclesia militans* lesen (Abb. 131). Ähnlich geschieht dies bei den unter Gregor XIII. geschaffenen Fresken, welche den Ereignissen um die Bartholomäusnacht gelten, die gleichfalls als mit Waffengewalt errungener Triumph des Katholizismus in Szene gesetzt werden (Abb. 132). Für die sich nach dem Konzil von Trient neu formierende, von den Wirrungen der Reformation sukzessive erholende römische Kirche erwiesen sich zeitgeschichtliche Themen als opportun, das Selbstbild einer bedeutenden politischen Kraft zu zeichnen. Die Kritik eines Gelehrten wie van Buchell an einzelnen Fresken der Sala Regia des Vatikanpalastes macht auf ein grundlegendes Problem aufmerksam, vom scharfsinnigen Betrachter konnten manche der wieder-

gegebenen Episoden in ihrem tendenziösen Charakter als Propaganda entlarvt werden, einer näheren Überprüfung hielten sie mitunter nicht stand.³⁵⁸ Es waren die prinzipiell durchaus anfechtbaren Historienbilder, darunter Darstellungen von unversöhnlicher Härte,³⁵⁹ mit welchen sich die Gesandten der gekrönten christlichen Häupter auch unter Paul V. konfrontiert sahen, wenn sie dem Papst in einer Audienz gegenübertraten.

In der Sala Regia des Quirinalspalastes wird ein umfassender päpstlicher Machtanspruch *in temporalibus et spiritualibus* über den Rekurs auf die Gewissheiten der *historia sacra* begründet und abgesichert. Mit der Parallelisierung von Moses und Papst gelangte dabei ein argumentatives Modell zum Einsatz, das schon in der Sixtina



Abb. 132: Giorgio Vasari, Bartholomäusnacht, Fresko, ca. 1573, Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala Regia. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts Verwendung gefunden hatte. Die Zusammengehörigkeit von Kapelle und angrenzender Sala Regia in beiden Residenzen mitbedacht, sind die Moses-Bilder im jüngeren Palast lediglich vom einen in den anderen Raum eines analogen funktionalen Ensembles gewandert. Auch wenn die jüngere Sala Regia dem entsprechenden Saal im Vatikan seinen herausragenden Rang nicht streitig machen konnte, gab es gewichtige Gründe für die herrschaftslegitimierende Selbstdarstellung des Papsttums, stellte das hier des Öfteren versammelte Publikum (die Mitglieder der *cappella papalis*) zweifelsohne einen wichtigen Adressaten der hier vermittelten Botschaft vom umfassenden päpstlichen Primat dar. Dieses fand sich nicht nur anlässlich der wenigen Begebenheiten in der Sala Regia des Quirinalspalastes ein, bei denen der Raum explizit in den Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister als

Schauplatz des Zeremoniells genannt wird, fungierte er doch – wie ausgeführt – als *anticamera* für die Cappella Paolina, durch ihn gelangte man in die Kapelle, über ihn verließ man diese wieder. Der Personenkreis, der den Saal mit gewisser Regelmäßigkeit frequentierte, deckte sich mit jenem, der auch die wichtigste Kapelle des Vatikanpalastes anlässlich der dort stattfindenden päpstlichen Messen, welche – nach Fertigstellung der erforderlichen Räumlichkeiten – unter Paul V. vermehrt den Weg in seine bevorzugte Residenz auf dem Monte Cavallo fanden, regelmäßig aufsuchte. Den diversen Mitgliedern der *cappella papalis*, bestehend aus dem Kardinalskollegium mit Anhang, weiteren hohen Geistlichen, Kurienbeamten, Mitgliedern des päpstlichen Hofes, den *oratores* der katholischen Mächte und hochrangigen Gästen wurde im Quirinalspalast mit den Moses-Bildern im Grunde weithin Bekanntes geboten. Zweifelsohne gab Moses ein treffendes Modell für den Papstkönig ab, oberster Priester und absoluter weltlicher Souverän in Personalunion. In seiner Funktion als Regent des Kirchenstaates übte der Pontifex tatsächlich eine ganz unmittelbare Herrschaft über seine Untergebenen aus (eine *potestas directa in temporalibus*), welche auf Seelen und Körper abzielte. Auch wenn der Papst derartig weitreichende Befugnisse de facto nur »in gente sua« besaß, scheint es doch zu kurz gegriffen, wollte man die entscheidende Aussage und den betroffenen Adressatenkreis der Moses-Bilder dahingehend verengen.³⁶⁰ Die Botschaft vom unbegrenzten päpstlichen Primat wurde in der Sala Regia an ein internationales Publikum gerichtet, das ja nicht zuletzt mit den diversen *oratores* die Repräsentanten der höchsten weltlichen Macht inkludierte. Hier wurde all jenen, welche sich in der Kapelle versammelten, ihr Herr sozusagen in seiner wahren, überzeitlichen Gestalt vor Augen geführt.³⁶¹ Nicht zuletzt vor dem Hintergrund bedeutender Wandlungen des Papstbildes erscheint der über die Person Moses gegebene Verweis auf die weltliche Facette pontifikaler Herrschaft bedeutsam. Der Moses-Zyklus unterstreicht die Persistenz der Vorstellungen päpstlicher Allmacht, die trotz oder gerade wegen des anhaltenden Bedeutungsverlustes des Papsttums auf internationaler Ebene weiterhin teils ungebrochen perpetuiert wurden.

7.4.3 DIE TUGENDFIGUREN : VORAUSSETZUNGEN UND RESULTATE PÄPSTLICHER HERRSCHAFT

Die zahlreichen Tugendallegorien der Sala Regia des Quirinalspalastes (s. Abb. 86–91), dienen einem mehrfachen Zweck, ihr Gros fungiert ganz offenkundig als Kommentar der Moses-Bilder, welche sie flankieren bzw. vielleicht präziser als weitere mit diesen unmittelbar korrelierte Erzählebene. In der Summe dienen sie ferner der Verherrlichung des Auftraggebers und der auf Legitimation abzielenden, idealen Charakteristik des Papsttums. Der klaren Scheidung von *quadri riportati* und Personifikationen (über den divergenten Präsentationsmodus) ist es zu verdanken, dass für Letztere mehrere Referenzpunkte in Frage kommen, wobei sich ihre Auswahl grundsätzlich als an die Moses-Tondi rückgebunden erweist. Die Allegorien sind in zwei Gruppen geschieden, ein Teil ist in Form kreisrunder Reliefs wiedergegeben (*Fama* und *Vigilanza* an der Nord-, *Fede* und *Providenza* an der Südwand des Saales³⁶²), die Mehrzahl hingegen in fingierter Realpräsenz (Präsenzmodus).

Wir wenden uns zunächst der Frage nach dem Sinn der Anwendung unterschiedlicher Modi fiktionaler Bildlichkeit von Moses-Historien und begleitenden Tugendpersonifikationen zu. Die von schweren Rahmen gefassten *quadri riportati* (Distanzmodus) werden von Personifikationen flankiert, die – der Fiktion nach – dem Raum des Betrachters angehören, als körperhaft vorzustellen sind³⁶³ und über Bewegungspotential verfügen, kurzum als realiter anwesende Akteure, welche handelnd und kommunizierend tätig sind. Den einmaligen Begebenheiten der Moses-Tondi steht ein sich gegenwärtig vollziehendes Geschehen gegenüber. Wir folgen an dieser Stelle David Ganz, der den Sinn unterschiedlicher Präsentationstechniken am Beispiel der Fresken Domenichinos im Presbyterium von Sant'Andrea della Valle, die gerahmte Szenen der Vita des Kirchenpatrons und – jeweils in fingierter Realpräsenz wiedergegeben – die Himmelfahrt desselben und diverse Tugendallegorien zum Gegenstand haben, in der Konstitution unterschiedlicher Erzählebenen veranschlagt. Diese sind insofern miteinander korreliert, als in der Figur des historischen Andreas die Tugenden (und der selige Andreas auf den Wolken) immer schon mithandeln:

Denn das Spezifikum der heilsgeschichtlichen Erzählungen besteht ja gerade darin, dass Gott und die von ihm gestiftete Ordnung universaler Ergebnisse immer wieder in den ungeordneten Bereich der Ereignisse hineinregieren. Heilsgeschichtliches Handeln findet nicht allein auf der Ebene menschlicher Individuen, sondern auch auf der Ebene transzendenter Universalien statt.³⁶⁴

Das heilsgeschichtliche Strukturmodell kann auch für die Fresken der Sala Regia des Quirinalspalastes Geltung beanspruchen.

Wir wollen die durch die Tugendpersonifikationen veranschaulichte überhistorische Ordnung auch in einem etwas spezifischeren Sinne verstanden wissen: Die Allegorien bezeichnen zugrunde liegende Werte und wesentliche Eigenschaften des über die Moses-Historien vorgestellten Papsttums. Den punktuellen, abgeschlossenen, unwiederbringlichen Begebenheiten der *quadri riportati* ist sozusagen ihr überzeitliches Substrat flankierend beigelegt. Der Zweck der Tugendallegorien liegt ganz wesentlich in der Legitimation von Herrschaft begründet, welcher eine ethische Grundlage unterstellt, deren heilbringende Folgen benannt werden. Gleichzeitig wird über den Zyklus ein nachahmenswertes *exemplum* moralisch einwandfreien Verhaltens/Handelns gegeben.³⁶⁵ Als zölibatäre Wahlmonarchie konnte das Papsttum Herrschaft nicht über die Dynastie, die Erbfolge rechtfertigen, weshalb sich die Tugendthematik als von gesteigertem Wert erwies. Der Akt individueller Erhebung (zur Regentschaft) wie die institutionelle Verankerung des Papsttums war – wir sind darauf zu sprechen gekommen – letztendlich nur auf religiös-transzendenter Basis zu legitimieren. In der Sala Regia ist die entscheidende Instanz in dem Fresko *Verwandlung des Stabs des Moses in eine Schlange* (s. Abb. 119) explizit veranschaulicht. Dabei stellte die göttliche Erwählung des Einzelnen keinen willkürlichen Akt dar, sondern zielte vielmehr auf den ob seiner Tugendhaftigkeit Geeigneten. Die in zahlreichen Fürstenspiegeln und Staatsutopien seit dem 15. Jahrhundert propagierte Idee des *Princeps optimus*,³⁶⁶ gekennzeichnet durch die Fülle der in seiner Person vereinigten Tugenden, besaß dergestalt auch für das Papsttum unmittelbare Relevanz, auch wenn moralische Exzellenz und Bewährung im Amte allein keine ausreichend legitimierenden Kriterien päpstlicher Herr-

schaft bilden konnten. Den Zusammenhang zwischen Tugendhaftigkeit und Befähigung zur Regentschaft unterstreicht etwa Catani in der anlässlich des pompösen Begräbnisses von Sixtus V. in Santa Maria Maggiore erschienenen Publikation *La Pompa Funerale fatta dall'Ill.mo et Rev.mo S.r Cardinale Montalto nella Trasportatione dell'Ossa di Papa Sisto il Quinto* (Rom 1591): »Questo [der Papstthron] s'era egli acquistato non con altro, che col mezo delle proprie virtù«³⁶⁷. Ähnlich argumentiert Gigli, der nach dem Ende der langen Regentschaft Pauls V. in seinem Tagebuch festhielt: »In somma era degno di regnare altrettanto tempo per le sue virtù«³⁶⁸. Herrschaft als Frucht erwiesener Tugendhaftigkeit stellt Mascardi über die lediglich ererbte und behauptet damit die Superiorität des Papsttums als Regierungsform: »[...] questo necessario privilegio hanno gli Imperi Elettivi, che si danno in premio alla virtù, dove la successione è prerogativa del sangue, il nascer Principe dipende puramente dal caso«³⁶⁹. Über die Personifikationen der Sala Regia des Quirinalspalastes wird ein Bild tugendbasierter päpstlicher Herrschaft gezeichnet und deren positive Effekte verdeutlicht. Als wesentlichen Referenzpunkt der Allegorien können die Institution Papsttum und nicht lediglich der Auftraggeber des Saales, Paul V., verstanden werden, welchen die Forschung bisher zu einseitig als solchen veranschlagt hat: »Nella decorazione della Sala Regia sono dipinti in luoghi centrali i grandi stemmi Borghese e gli animali araldici della famiglia, l'aquila e il drago, che sottolineano il riferimento delle numerose allegorie delle virtù in modo specifico al papa Borghese.«³⁷⁰ Das Vorhandensein heraldischer Elemente der Borghese dient ganz offenkundig der Verdeutlichung von Autorschaft, die Wappen, Adler und Drachen geben Paul V. als Urheber des Saales aus, ob über sie der (alleinige) Bezugspunkt der Tugendfiguren bezeichnet ist, mutet fragwürdig an. Die vorbehaltlose Apostrophierung der Allegorien als »virtù borghesiane«³⁷¹ erscheint jedenfalls nicht haltbar. Nicht dass eine Verknüpfung derselben mit dem Borghese-Papst sich nicht auch anbieten würde,³⁷² aber in der Summe gilt auch hier, dass die Propagierung von Auftraggebergröße in der Sala Regia des Quirinalspalastes nur eine Komponente eines vielstimmigen Chores darstellt, nicht notwendigerweise die entscheidende. Zur Untermauerung der panegyrischen Stoßrichtung der Malereien wurde auf thematische Parallelen zwischen

den Fresken und dem Paul V. adressierenden Herrscherlob in zeitgenössischen Schriften verwiesen.³⁷³ Amati etwa beschreibt das Pontifikat Pauls V. wie folgt:

[...] si vede illustrata la gran Città di Roma con la magnificenza, e grandezza del tempio di S. Pietro, con la richissima Cappella di S. Maria Maggiore, unica nella Republica Christiana, con la gran copia d'acqua condotta da tanta distanza à beneficio publico, con le delizie di Montecavallo; si vede regnar la pace, e la giustitia, fiorire la virtù, e l'abondanza, frutti verissimi del buon governo, di santa, e retta intentione del sommo Pontefice Romano³⁷⁴.

Damit sind nicht nur jene baulichen Unternehmungen des Papstes, deren Abbildungen in der Sala Regia des Quirinalspalastes prangen, sondern auch das Erblühen der Tugenden während seiner Regentschaft bzw. die Früchte seines »buon governo« benannt, Themen, welche in den Fresken über die diversen Personifikationen veranschaulicht sind.³⁷⁵ Auf die Heilsvorstellung vom Goldenen Zeitalter, die schon im Zusammenhang mit den Lobpreisungen an Päpste wie Julius II., Leo X., Paul III. oder Sixtus V. breite Verwendung gefunden hatte,³⁷⁶ rekurriert explizit Bzowski, der in einem frenetischen Hymnus den Borghese-Papst als »*Aurei seculi restaurator*, cuius auspiciis florebat pietas, innocentia, sanctitas, fides, doctrina, leges; & a legibus iustitia, & ab hac abundantia pacis, & a pace affluentissima bonorum omnium cum spiritualium, tum exteriorum ubertas, & ab hac felicitas Urbi, & Orbi«³⁷⁷ anspricht. Wenn wir Paul V. und seine Regentschaft als Referenzpunkte der Tugendfiguren setzen, ließen sich diese (in ihrer Gesamtheit) mit dem zweifelsohne sehr geläufigen Topos der *renovatio saeculi* verknüpfen, welcher in der politischen Ikonografie der Borghese eine tragende Rolle spielte und auch vom zeitgenössischen literarischen Herrscherlob bereitwillig aufgegriffen wurde.³⁷⁸ Unter besagter Prämisse könnten freilich auch konkretere Überschneidungen, thematische Konsonanzen spezifischer Natur zwischen Bildern und Texten ausgemacht werden. Es fällt einigermaßen leicht, für (nahezu) jede der in der Sala Regia wiedergegebenen Personifikationen eine Entsprechung in den bereits genannten panegyrischen Schriften ausfindig zu machen, in den Publikationen Chiodinis,

Guidiccioni, Bzwozki und diversen Manuskripten (*Relazione delle virtù di Papa Paolo [...] Excerpta, et tractatus de virtute Pauli V. ... De Cardinalibus a Pontefice creatis ac praecipue card. Scipione Borghesio; Pauli V. Pont. Max. Vita compendio scripta*), freilich gilt hier einzuwenden, dass dort andererseits auch etliche Tugenden Pauls V. zur Sprache kommen, welche in den Malereien des weitläufigen Saales nicht auftauchen.³⁷⁹

Für den Zyklus der Allegorien der Sala Regia des Quirinalspalastes nimmt sich der Rekurs auf die besagten Texte allein bedingt sinnvoll aus. Die Malereien lassen sich nicht nur im Sinne eines gemalten Panegyrikus verstehen, dessen einzige Finalität in der Huldigung des Auftraggebers besteht. Dieser kann nicht als alleiniger Bezugspunkt der Personifikationen veranschlagt werden, deren konkrete Auswahl doch weitestgehend durch die Moses-Bilder bestimmt ist. In einem anderen Kontext, welcher exklusiv dem ehrenden Andenken Pauls V. diente, konnte ein im Umfang vergleichbarer Zyklus an Tugendfiguren eine hochgradig divergente Zusammensetzung erfahren. Anlässlich des prunkvollen Begräbnisses des Papstes am 28. Januar 1622 veranlasste Scipione Borghese die Errichtung eines opulenten Katafalques³⁸⁰ in Santa Maria Maggiore, den sechzehn »figure di scelte virtù, molto bene appropriate alle laudi di Papa Paolo«³⁸¹ zierten (Abb. 133). Struck will über die Tugenden ein »betont antikisierendes Regierungsprogramm nach kaiserzeitlichem Vorbild«³⁸² zum Ausdruck gebracht wissen. In unserem Zusammenhang erscheint vor allem wesentlich, dass sich Überschneidungen zur wenige Jahre zuvor realisierten Folge der vermeintlichen »virtù borghesiane« der Sala Regia des Quirinalspalastes nur in wenigen vereinzelt Fällen (konkret: *Giustitia*, *Magnanimità*, *Providenza* und *Abondanza* bzw. *Annona*) feststellen lassen.³⁸³ Die »statue di molta bellezza, finte di marmo, & maggiori del naturale«³⁸⁴ von der Hand des jungen Bernini gaben den verstorbenen Papst als »vaso, & contegno di ricche virtù«³⁸⁵ aus. Die Divergenzen zwischen den Zyklen lassen sich ganz wesentlich auch über den unterschiedlichen Zusammenhang, in welchem diese jeweils zu verorten sind, erklären. Dienten die »scelte virtù« des prachtvollen Trauergerüsts dem Lob Pauls V. (»alle lodi di Papa Paolo«), so ist der Fall in der Sala Regia, deren ikonografisches Programm nicht exklusiv der Verherrlichung ihres Auftraggebers gilt, deutlich kom-

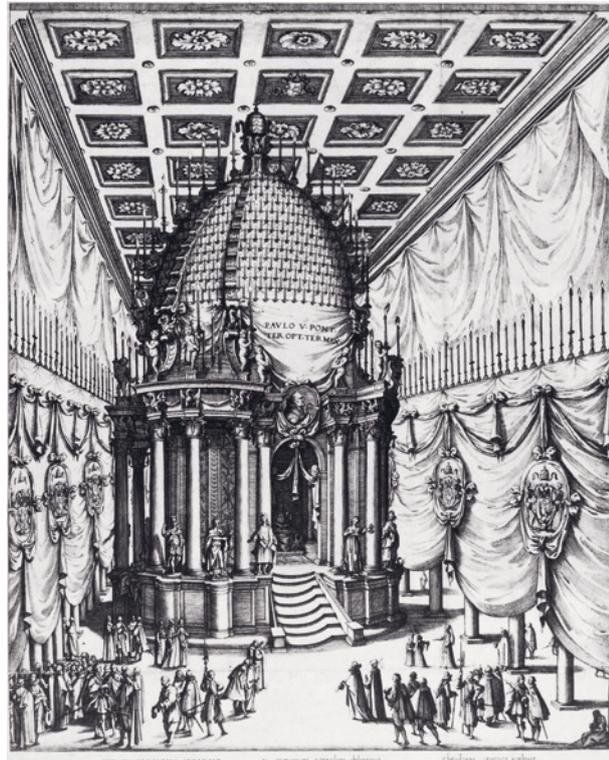


Abb. 133: Theodor Krueger, Katafalk Pauls V. in Santa Maria Maggiore (aus Guidiccioni 1623, erste Tafel). Foto © Fagiolo dell'Arco 1997, S. 237.

plizierter gelagert. Eine Verknüpfung der Tugendfiguren der Fresken im Quirinalspalast mit Paul V., repräsentiert über die Papstwappen und weitere Elemente der Borghese-Heraldik, ist – wie angesprochen – als Option durchaus gegeben. In welchem Maße diese Verbindung gezogen werden kann, variiert durchaus: Der Konnex zwischen den Personifikationen und Moses-Bildern ist im Falle der die *quadri riportati* unmittelbar flankierenden Tugenden (s. Abb. 87–91) zweifelsohne besonders eng, ungeachtet der klaren Scheidung über den Präsentationsmodus. Anders ist der Fall bei den Kardinaltugenden der Schmalwände (s. Abb. 86, 87) gelagert: Die Zusammengehörigkeit der kanonischen Vierergruppe ist über die einheitliche Rahmung der Muschelnischen sinnfällig gemacht, wobei die Figuren den ihnen zugewiesenen engen Raum machtvoll sprengen, was den Eindruck ihrer unmittelbaren Präsenz verstärkt. Wenn diese Figuren eindeutiger mit dem päpstlichen Auftraggeber verknüpft werden können, liegt dies nicht nur an der größeren räumlichen Distanz zu den Moses-Historien,



Abb. 134: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Ostwand, Fresken, Allegorie der Temperanza. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.

sondern auch an den isoliert wiedergegebenen Wappentieren der Borghese, die in Form großer Tondi die hohen vorkragenden Sockel schmücken, über welchen sich diese erheben (Abb. 134). Die Kardinaltugenden als »virtù borghesiane« anzusprechen, erscheint keineswegs abwegig, betont werden muss allerdings, dass sie sich durchaus auch mit dem Moses-Zyklus verbinden lassen, ihre Platzierung an den Schmalwänden, wo dessen Schlüsselbilder prang(t)en, erscheint alles andere als arbiträr. Stimmigerweise fanden sich *Giustizia* und *Prudenza* zu Seiten des verloren gegangenen Tondos *Moses empfängt die Gesetzestafeln* wieder, das Moses als Mittler der gottgegebenen Gesetze ausgab, während *Temperanza* und *Fortezza* mit der *Verwandlung des Stabs des Moses in eine Schlange* in die Nachbarschaft jenes Bild gesetzt sind, das den alttestamentarischen Propheten in seiner

Rolle als von Gott inthronisierten Volksführer vorstellt. Die Kardinaltugenden, die sich in erster Linie auf das diesseitige Leben, die individuelle Moral beziehen,³⁸⁶ erscheinen hier als wesentliche Eigenschaften Moses' als Regent und Gesetzgeber (als Tugenden des idealen Herrschers, als welche sie schon Platon verstanden wissen wollte,³⁸⁷ bzw. – im Falle der *Giustizia* – auch als Resultat der von ihm bewirkten Ordnung des Gemeinwesens).

Vom Rest der Tugendfiguren durch den Präsentationsmodus unterschieden, scheint die Gruppe der in Form fingierter Reliefs wiedergegebenen Allegorien (*Fama* und *Vigilanza* an der Nord-, *Fede* und *Providenza* an der Südwand) kein wirklicher innerer Zusammenhang zu einen (s. Abb. 88–91). Verknüpfungen mit den Moses-Bildern erscheinen prinzipiell möglich, wenngleich nicht unbedingt zwingend.

Die Personifikationen der Sala Regia sind in einen mehrfachen Bezugsrahmen gestellt, sie fungieren als Kommentar der Moses-Bilder, können gleichzeitig – mit wechselnder Intensität – auf den Auftraggeber wie auf die Institution Papsttum bezogen werden. Unter ihnen befinden sich Tugenden, welche im Paul V. adressierenden literarischen Herrscherlob eine prominente Rolle spielen, wobei evident erscheint, in welchem hohem Maße die vermeintlich individuelle Charakteristik Pauls V. und seines Pontifikats in den Texten (wie auch in der Sala Regia) von kollektiven Mustern, einem vorgeprägten Ideal bestimmt ist. Die Kardinaltugenden, die in der Ethik vor allem über das Werk Platons seit jeher einen prominenten Platz behaupteten,³⁸⁸ werden etwa in Chiodinis *La nobiltà Borghesia romana ...* (wie auch die theologischen Tugenden) wiederholt zur Charakteristik der Borghese herangezogen.³⁸⁹ In den genannten Manuskripten und den Publikationen Guidiccionis und Bzowskis tauchen sie gleichfalls vereinzelt oder in der Summe (mit unterschiedlicher Gewichtung) auf.³⁹⁰ Auch einige der die Moses-Bilder unmittelbar flankierenden Tugenden [87–91] spielen im zeitgenössischen literarischen Herrscherlob eine wichtige Rolle, um auch hier nur einzelne Beispiele herauszugreifen: *Magnanimità*, *Nobiltà*, *Abondanza* und *Providenza*.³⁹¹ Mit der Konstatierung derartiger thematischer Konsonanzen zwischen Bildern und Texten ist – aus bereits genannten Gründen – wenig gewonnen. Wenngleich sich die Tugendfiguren auch auf Paul V. und seine Regentschaft beziehen lassen, ja die zahlreichen,

prominent inszenierten Elemente der Borghese-Heraldik eine solche Verknüpfung durchaus nahelegen mögen, besteht ihr Zweck nicht bloß in der Apotheose des Auftraggebers. Eine derartig einseitige inhaltliche Ausrichtung der Fresken im Dienst individueller Erhöhung und Ruhmessicherung musste sich für eine Sala Regia einer regelrechten päpstlichen Residenz, eines Apostolischen Palastes eigentlich von vornherein verbieten, hätte diese doch einen Verstoß gegen das Dekorurn des Ortes bedeutet.³⁹² Das Gros der zahlreichen Tugendfiguren steht zunächst einmal in unmittelbarem Zusammenhang mit den *quadri riportati*, welche über die Analogie Moses – Papst dem institutionellen Selbstverständnis des Papsttums Ausdruck verleihen. Sie können als überzeitliches Substrat der einmaligen Begebenheiten verstanden werden, als Veranschaulichung zugrunde liegender Werte und positiver Effekte päpstlicher Herrschaft.

Wie aussagekräftig ist in dieser Hinsicht die spezifische Zusammensetzung der Folge an Tugendallegorien? Zur Charakteristik des frühneuzeitlichen Papstes, dieses janusköpfigen Herrschers *sui generis*, welcher die Rollen des absoluten Souveräns des Kirchenstaates und spirituellen Oberhauptes der Christenheit in seiner Person vereinigte, konnte prinzipiell ein ausnehmend breiter Fundus an Tugenden herhalten.³⁹³ Es mag den multiplen Identitäten des Papsttums und ihrem dem Wandel offenen Verhältnis zueinander geschuldet sein, dass sich – soweit wir sehen – nie ein fixer Kanon von Tugenden etabliert hat, der den Pontifex als Amtsperson zwingend definiert hätte, wenngleich bestimmte Grundnormen christlicher Herrscherethik wie etwa *justitia* und *caritas* eine herausragende Rezeption erfahren haben.³⁹⁴ Der Umstand, dass die Auswahl der Tugendpersonifikationen in der Sala Regia des Quirinalspalastes zum größten Teil von den Moses-Bildern bestimmt ist, lässt die Frage, ob sich in ihr eine bestimmte Auffassung des Papsttums widerspiegelt, tendenziell wenig zielführend erscheinen. Einzelne Tugenden sind antiken Ursprungs wie etwa die *Providenza*, die zuerst als ein Attribut des Kaisers Augustus Verwendung fand und sich im Sinne der vorausschauenden Fürsorge des Staatenlenkers als wichtige kaiserliche Tugend etablieren sollte.³⁹⁵ Demgegenüber stehen andere, welche dezidiert christlich konnotiert sind, die *Longanimità* etwa rechnet Paulus in seinem Brief an die Galater unter die Früchte des Geistes.³⁹⁶ Auffälliger-

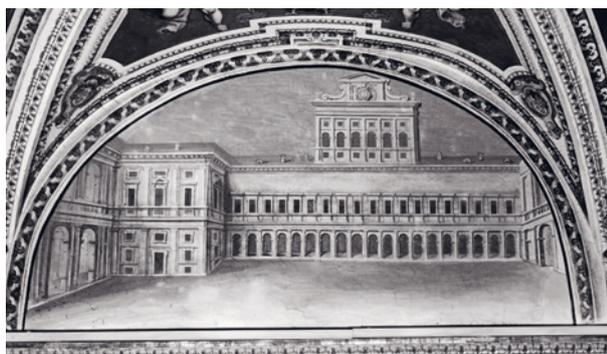


Abb. 135: Vatikan, Palazzo Apostolico Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Sale Paoline, Quirinalspalast, Fresko, um 1610/1611. Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati.

weise ist nur eine der wichtigen theologischen Tugenden (*Fede*) dargestellt, auf die Wiedergabe des kanonischen Dreigespanns wurde verzichtet. Geschlossen sind hingegen die Kardinaltugenden zur Abbildung gelangt, ihre prominente Inszenierung (räumlich etwas abgesetzt von den Moses-Historien) ließe sich durchaus im Sinne einer Hervorhebung des weltlichen Aspekts päpstlicher Herrschaft verstehen. Wesentlicher als die spezifische Zusammensetzung des Zyklus erscheint in der Summe das propagierte Bild allgemeiner Tugendhaftigkeit (ein tugendhaftes »image«), das sich mit dem Auftraggeber, vor allem aber mit der Institution Papsttum, welche über die Moses-Historien repräsentiert wird, verknüpfen lässt. Der auf Vergegenwärtigung abzielende illusionistische Kunstgriff, die Allegorien im Raum des Rezipienten anzusiedeln, zielt auch hier auf die möglichst unmittelbare Ansprache ab. Die Erzählebene, die über die der Fiktion nach realiter anwesenden, aktorial ausgestalteten Figuren, welche über ein Handlungs- und Kommunikationspotential verfügen, lässt sich auch in folgendem Sinne verstehen: In der Residenz des römischen Pontifex haben die Tugenden ihre ideale Heimstatt gefunden.

7.4.4 DIE KARTUSCHEN MIT DEN BAULICHEN UNTERNEHMUNGEN (*fabbriche*) PAULS V.

An den Längswänden der Sala Regia des Quirinalspalastes (s. Abb. 88–91) sind in aufwendigen Kartuschen die wichtigsten baulichen Unternehmungen Pauls V. in Form von fingierten, mit einer grünen Patina versehenen

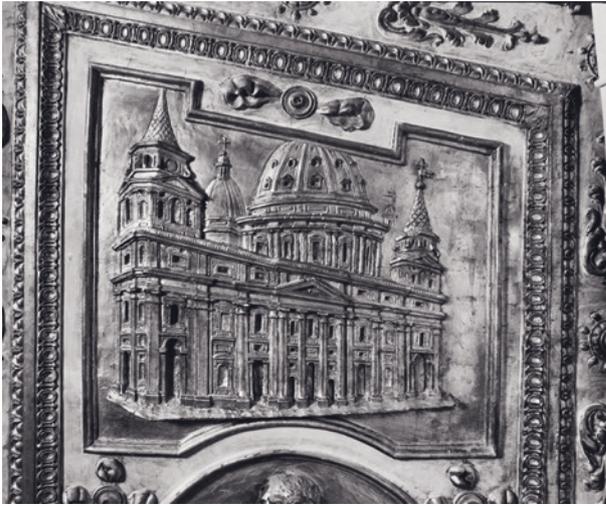


Abb. 136: Martino Ferrabosco, St. Peter, Stuckrelief, 1616, Rom, Palazzo del Quirinale, Cappella Paolina. Foto © MiC – Vittoriano e Palazzo Venezia.

Bronzereliefs zur Darstellung gelangt, an der Nordseite des Saales die Peterskirche und der Quirinalspalast, gegenüber die Acqua Paola und die Cappella Paolina von Santa Maria Maggiore. Das umfangreiche Bauprogramm Pauls V. bildete einen sehr wesentlichen Bestandteil seines Pontifikats und verlieh seiner Macht einen ganz unmittelbaren Ausdruck. Es fungierte als wichtiges Thema visueller päpstlicher Propaganda, wie zahlreiche Medaillen, Kupferstiche, die Fresken der Sala di Urbano VIII. im Palazzo Nuovo des Vatikanischen Palastes, der Sala Paoline in der Vatikanbibliothek (Abb. 135), der Sala delle Fabbriche di Paolo V. (s. Abb. 77) und der Sala Regia im Quirinalspalast sowie die Stuckdekoration der Cappella Paolina (Abb. 136) ebendort und nicht zuletzt das Grabmal des Papstes (Abb. 137) verdeutlichen.³⁹⁷ In den Paul V. gewidmeten panegyrischen Schriften steht die Architekturpatronage des Papstes konstant im Mittelpunkt teils recht ausführlicher Erörterungen.³⁹⁸

Mit der Vollendung des Petersdoms, den umfangreichen Arbeiten an der liberianischen Basilika, der Transformation des Palastes auf dem Monte Cavallo in eine regelrechte päpstliche Residenz, der Errichtung der Acqua Paola mit ihrer großen Mostra, der Verwirklichung zahlreicher weiterer Brunnen, Straßen, Festungsbauten und Häfen (nicht nur in Rom, sondern auch im Kirchenstaat) hat Paul V. die Bauprogramme der meisten seiner Vorgänger übertroffen. Dabei ließ sich der Papst von einem



Abb. 137: Ambrogio Buonvicino, Paul V. hilft bei der Errichtung der Festung von Ferrara, Marmorrelief, 1613–1615, Rom, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina, Grab Pauls V. Foto © Ferrari/Papaldo 1999, S. 251.

illustren Vorbild anleiten, Sixtus V., der in seinem kurzen Pontifikat über extensive Architekturpatronage, urbanistische und infrastrukturelle Maßnahmen das Antlitz der Ewigen Stadt nachhaltig verändert hat.³⁹⁹ Der Rom-Plan Matthäus Greuters von 1618 (Abb. 138), welcher in ausführlichen Legenden neben den Beiträgen des Peretti-Papstes insbesondere jene der Borghese zur Verschönerung der Stadt hervorhebt und einige von ihnen über fein gearbeitete Illustrationen visualisiert, verdeutlicht ein paar der programmatischen Leitmotive der Baukampagne Pauls V. So heißt es in der Widmung: »Questa famosissima Città, meritamente detta Capo del Mondo



Abb. 138: Matthäus Greuter, Rom-Plan, Kupferstich, 1618, Rom, Biblioteca Nazionale Centrale, Inv. P_G_6a. Foto © Herrmann-Fiore 1994, S. 362–363 (Abb. 190).

trovandosi hoggidi più che mai abbellita», zur Motivation der detailreichen Abbildungen: »per porre avanti gli occhi del Mondo tutto quasi una nuova, et moderna Roma, laquale si come pare che sia in un certo modo rinata sotto il felicissimo Pontificato di Papa Paolo V«. Beschworen wird die Wiedergeburt eines neuen, in nie dagewesenem Glanze erstrahlenden Roms unter der glücklichen Regentschaft Pauls V., ein Thema, das einen überaus prominenten Platz in der zeitgenössischen panegyrischen Literatur behauptete, welche die um den Kardinalnepoten Scipione Borghese versammelten Dichter und weitere Günstlinge der Papstfamilie produzierten.⁴⁰⁰ Auf dem Greuter-Plan wird die Liste der Päpste von Petrus ausgehend mit jener der römischen Kaiser von Caesar aufwärts gegenübergestellt und der maßstabgebende Referenzpunkt für das besagte neue Rom verdeutlicht: Es ist die antike Stadt, welche die Messlatte für die moderne Kapitale der Christenheit abgibt.⁴⁰¹

So eindrucksvoll sich das Resultat der urbanistischen Kampagne Pauls V., die tatsächlich zu einem guten Teil auf eine Steigerung der Funktionalität und Lebensqualität Roms und des Kirchenstaates abzielte,

auch präsentiert haben mag, die *literati* des Borghese-Zirkels zeichneten freilich ein noch erhabeneres Bild der durch die baulichen Aktivitäten des Papstes erlangten Segnungen. Dabei konnten sie sich durchaus auch auf das Faktische berufen, dieses aber mit Vorstellungen verknüpfen, die dem Bereich des Mythologischen entstammen. Im Folgenden sollen lediglich ein paar wesentliche Motive kurz umrissen werden, welche die panegyrische Literatur der Zeit prägten. Das Thema des Goldenen Zeitalters, als welches – wie bereits dargelegt – das Pontifikat Pauls V. ausgegeben wurde, findet sich in den einschlägigen Schriften kontinuierlich mit der ambitionierten Baukampagne Pauls V. verknüpft wieder, wobei die Verbindung essentiell ist, die *renovatio Romae* liegt nämlich der *renovatio saeculi* zugrunde. Guidiccioni prius in seiner anlässlich des Begräbnisses Pauls V. in Santa Maria Maggiore gehaltenen *oratio* das Verdienst des Pontifex, der gesamten Stadt Rom ihren antiken Glanz zurückgegeben zu haben.⁴⁰² In diesem Zusammenhang spielte ein illustres Vorbild eine tragende Rolle, auf das sowohl Adler als auch Apollo als Herrschaftssymbole des Papstes (wie auch seines Nepoten) hinwie-

sen. Paul V. wurde mit Kaiser Augustus, welcher sich dem Zeugnis Suetons nach zu Recht rühmen konnte, Rom von einer Stadt aus Ziegeln in eine aus Marmor umgewandelt zu haben, parallelisiert.⁴⁰³ Die prinzipielle Motivation der umfangreichen Baukampagne des Papstes veranschlagte seine ihm geneigten Biografen in der Sorge fürs Gemeinwohl, so berichtet Costaguti, der *maggiordomo* des Papstes: »A quelli che erano atti a lavorare dava il modo di guadagnare con le fabbriche, che ha fatto principalmente per trattenimento de poveri della città, che in conseguenza hanno causato bellezza ad essa città, commoda a Pontefici et honore al Signore Idio at alla sua santissima Madre.«⁴⁰⁴ Das Thema der Verschönerung Roms durch Bauten, welche hinsichtlich ihrer Größe, Schönheit und Erhabenheit mit dem Pontifikat Pauls V. selbst wetteifern,⁴⁰⁵ wird auch von Bzowski mit der *caritas* des Papstes verknüpft, ganz als *padre comune* handelnd, habe Paul seine Baukampagne nicht lanciert, um neue Steuern erheben zu können oder das Volk beschäftigt zu halten, sondern um den Massen ein Auskommen zu ermöglichen. Aus besagtem Impuls heraus entstand fast beiläufig eine neue Stadt aus Marmor, womit wieder das Beispiel des Augustus bedient wird.⁴⁰⁶ Der wiederholte Verweis auf den ersten römischen Kaiser in den Paul V. gewidmeten Schriften gewinnt nicht zuletzt hinsichtlich der Bemühungen des Papstes und seines Kardinalnepoten, das Bild des modernen Rom *all'antica* zu gestalten, an Gewicht. Die Fassaden der gefeierten Villa auf dem Pincio, des Quirinalspalastes und anderer Bauten der Borghese-Regentschaft mit ihren weiß getünchten, strahlenden Fassaden ließen das Paulinische Rom als marmorne Stadt erscheinen.⁴⁰⁷ Bewusst wurde ein Pontifikatsstil gepflegt, den eine zeitgenössische Quelle mit Hinblick auf die Residenz auf dem Monte Cavallo schon früh mit einem Modell *all'imperiale* in Zusammenhang setzte. Die diesbezüglichen Anstrengungen müssen auch mit einem weiteren, für die Borghese sakrosankten Thema in Zusammenhang gesehen werden: der vermeintlichen *romanitas* der eigentlich aus Siena stammenden Familie. Es ist freilich nicht nur das Thema der Wiederbelebung bzw. Fortführung der antiken, sondern auch einer spezifisch päpstlichen Tradition, welches mit dem Bauprogramm Pauls V. verknüpft wurde. Als Bezugspunkte fungierten einerseits die römischen Kaiser, insbesondere Augustus, dessen

Beispiel in mehrerer Hinsicht für den Borghese-Papst maßgebend gewesen zu sein scheint (man denke etwa an die von Oktavian erstmalig eingerichtete Institution der *Annona*), andererseits auch illustre Vorgänger auf dem Stuhle Petri, die sich als große Bauherren behauptet hatten, allen voran Sixtus V.⁴⁰⁸ Die umfangreiche Architekturpatronage Pauls V. wurde einerseits mit einem neuen Augusteischen Zeitalter, andererseits simultan mit einer Renaissance der frühen Kirche und dem Erstarren des Katholizismus nach den durch die Reformation bedingten Wirrungen in Bezug gesetzt.⁴⁰⁹ In letztgenanntem Zusammenhang sind die umfangreichen Bemühungen zur Instandsetzung von frühchristlichen Monumenten, etwa San Gregorio al Celio und San Sebastiano, und die Errichtung von kirchlichen Bauten von Bedeutung. Guidiccioni lobt Paul V. als Restaurator des christlichen Rom,⁴¹⁰ welcher ob seiner Patronage im Dienst des Glaubens seine Magnifizenz beweist: »[...] in extruendis sacris Aedibus magnificentia dignè dicturum profiteatur.«⁴¹¹ Der Verweis auf die Magnifizenz, die als herausragende Herrschertugend vor allem mit der Förderung der Künste und der Errichtung prächtiger Bauten verknüpft wurde, ist ein geläufiger Topos der Paul V. gewidmeten literarischen Lobpreisungen.⁴¹² Die umfangreiche Architekturpatronage auf dem kirchlichen Sektor (und darüber hinaus) wird dabei als ganz im Dienst des Glaubens stehend ausgegeben, »non ad pompam exteriorem, neque ad ostentationem puerilem, sed vel ad conciliandam rebus divinis maiestatem, vel ad excitandam venerationem, devotionemque«⁴¹³ habe der Papst gehandelt und dabei ein gültiges Exempel für das ihm naheifernde Kirchenvolk abgegeben, mit dem Resultat, dass es in Rom nie prächtiger um den christlichen Kultus bestellt war, »ut nunquam res Ecclesiastica Urbana ditior, splendidior, cultiorque fuerit«⁴¹⁴. In diesem Sinne fungieren die Bauten des Papstes, darunter auch der Palast auf dem Monte Cavallo, als *Exempla einer magnificentia religiosa*.⁴¹⁵

An die umfangreiche Architekturpatronage Pauls V., welche einen kaum zu überschätzenden Bestandteil seines Pontifikats bildete, konnten weitreichende Vorstellungen geknüpft werden: Sie wurde als Katalysator eines neuen Goldenen Zeitalters, das sich simultan als Wiederherstellung der antiken wie christlichen Größe Roms verstehen ließ, ausgegeben, verdeutlichte die Ma-



Abb. 139: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Nordwand, Fresken, Kartusche mit St. Peter. Foto © Struck 2017, S. 235.

jestät und Magnifizienz des Papstes, seine Sorge für das Gemeinwohl (*caritas*) und die Förderung des Glaubens. Einige der wesentlichen Motive fasst der Verfasser der *Relazione delle virtù di Papa Paolo* [...] wie folgt zusammen:

Con questa radice di vera Giustitia, non è gran cosa veder' dilatata una conseguenza di pace domestica, et esterna, sicome una perfetta abbondanza goduta ancone' i tempi, che il resto d'Italia pativa. Di qui nasce la magnificenza delle Fabriche, con cui si sostentano le migliaia de' i poverelli, la città s'adorna di case, d'aquedotti et di strade, verificandosi pure il vanto d'Augusto à i di nostri, che Roma di lateritia è divenuta marmorea⁴¹⁶.

In der Herrscherikonografie der Borghese behauptete das Thema der *fabbriche* einen hohen Stellenwert. Dies belegen auch die Fresken der Sala Regia des Quirinalspalastes, auch wenn die Bauten Pauls V. hier nur eine Nebenrolle spielen (in den Entwürfszeichnungen sind sie interessanterweise noch gar nicht zu fassen). Der Zyklus der *fabbriche* fokussiert auf die herausragenden Momente der Architekturpatronage des Papstes im öffentlichen Sektor, jene Unternehmungen, welchen auch Bzowski breiten Platz einräumt.⁴¹⁷ St. Peter, Quirinalspalast, Acqua Paola und Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore⁴¹⁸ verweisen dabei in erster Linie auf das große Vorbild Sixtus V. und lassen die Baupolitik des Borghese-Papstes als konsequente Fortführung derjenigen seines »restaurator urbis« genannten Vorgängers erscheinen, dem Paul V. –Bzowski zufolge – bezeichnen-



Abb. 140: Vatikan, St. Peter, Fassade. Foto © Kunstgeschichtliches Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

palast, Acqua Paola und Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore⁴¹⁸ verweisen dabei in erster Linie auf das große Vorbild Sixtus V. und lassen die Baupolitik des Borghese-Papstes als konsequente Fortführung derjenigen seines »restaurator urbis« genannten Vorgängers erscheinen, dem Paul V. –Bzowski zufolge – bezeichnen-

derweise durch »magnanimitate, magnificentia, & felicitate temporum«⁴¹⁹ verbunden war.

Bekanntermaßen hatte Sixtus V. den Neubau von St. Peter mit der Vollendung der gewaltigen Kuppel nach langer Stagnation entscheidend vorangebracht. Mit ähnlicher Entschlossenheit trieb Paul V. die Komplettierung der Kirche voran, ließ – begleitet von heftigen Kontroversen – die noch vorhandenen Reste der konstantinischen Basilika niederlegen und fügte dem bestehenden Zentralbaufragment Langhaus und Fassade an.⁴²⁰ Die Kartusche der Sala Regia zeigt einen Petersdom (Abb. 139), der vom heutigen Erscheinungsbild (Abb. 140) abweicht: Im Fresko lässt die Schaufront der Kirche, welche durch ein großes, den Giebel sprengendes Papstwappen als Errungenschaft Pauls V. ausgegeben wird, auf der unverdeckten nördlichen Seite den Unterbau für einen der geplanten Glockentürme vermissen. Während das südliche Turmjoch erst in den Jahren 1618–21 errichtet wurde, konnte das nördliche Pendant bereits 1613–1617 hochgezogen werden.⁴²¹ Das Projekt der Glockentürme wurde erst lange nach dem Tode Pauls V., spät im Pontifikat Urbans VIII., in Angriff genommen, wobei ihm letztendlich kein Glück beschieden war.⁴²² Mit dem Unterschlagen des bereits realisierten (bzw. weitgehend realisierten) Turmjoches bestimmt ein anachronistischer Zug die Darstellung des Petersdomes.⁴²³ Direkt über der äußeren nördlichen Fassadenachse, die von einer torbogenartigen Durchfahrt durchbrochen wird, ist die Cupoletta des nordöstlichen Nebenkuppelraumes sichtbar, die dergestalt als Glockenturm erscheint. Die Frage, inwiefern sich dieser eigentümliche Zug der Nachlässigkeit des Malers oder einem absichtsvollen Vorgehen verdankt, ist nicht zu entscheiden. Für den flüchtigen Blick wirkt es auf jeden Fall so, als ob mit dem vermeintlichen Glockenturm lediglich Geplantes als bereits realisiert ausgegeben wird, während tatsächlich bereits bzw. weitgehend Gebautes (das nördliche Turmjoch) nicht zur Darstellung gelangt. In Bezug auf die Attikagegestaltung zeigt das Fresko hingegen Ähnlichkeit mit dem bereits vollendeten Zustand der Fassade von St. Peter.⁴²⁴ Die beiden allegorischen Figuren, welche auf einem großen Block vor der Freitreppe der Kirche sitzend ins Gespräch vertieft sind, wobei die rechte ihrem Gegenüber mit Zeigegestus einen Sachverhalt zu erklären scheint, lassen sich aufgrund fehlender Attribute nicht ohne Weiteres identifizieren.⁴²⁵

Mit der Errichtung des gewaltigen Langhauses und der Fassade drückte Paul V. St. Peter seinen eigenen Stempel auf und schrieb sich damit in die Tradition der den Bau entscheidend prägenden Päpste ein. Wie entschlossen Paul V. seinen gewichtigen Beitrag betont wissen wollte, zeigen unmissverständlich das große Wappen und die Inschrift an der Fassade, welche die *romanitas* des Pontifex hervorhebt. Dabei zielten die Bemühungen des Papstes – so versichern es die ihm geneigten Literaten – nicht auf individuelle Erhöhung ab. Sie ließen sich vor allem mit dem Motiv der Förderung des Glaubens verknüpfen, wobei der Papst mit St. Peter auch ein Exempel für die Kardinäle im Umgang mit ihren Titelkirchen und die Christen allgemein in ihrer Sorge für die Heiligtümer Roms setzen habe wollen: »Cardinalibus, qui titulares suas, Christifidelibus, qui reliquas Urbis, vel instaurarent, vel amplificarent, vel ornarent exemplo praeire voluit«⁴²⁶.

Erscheint die bauliche Vollendung von St. Peter als konsequente Fortführung der Politik der großen Bauherren auf dem Stuhle Petri, insbesondere von Sixtus V., so gilt dies auch für den Quirinalspalast, der an der Nordwand der Sala Regia zur Darstellung gelangt ist (Abb. 141). Wiederum befinden sich zwei allegorische Gestalten, die eine mit Lorbeerkranz bekrönt, prominent im Fresko platziert.⁴²⁷ Hervorgehoben werden vor allem die Beiträge Pauls V., konkret der Südflügel des Palastes, welcher die großen repräsentativen Räumlichkeiten, Cappella Paolina und Sala Regia, enthält, und das Hauptportal, während die Figuren im Vordergrund den unter Sixtus V. errichteten Westflügel verdecken.⁴²⁸ Die im besagten Gebäudetrakt kulminierenden Bemühungen des Papstes, den Bau in den Rang einer regelrechten päpstlichen Residenz zu heben, gingen einher mit dem Bestreben, die Unregelmäßigkeiten an seiner südwestlichen Ecke zu begradigen, womit ihm eine repräsentative Schaufront zur Piazza del Quirinale verliehen wurde.⁴²⁹ Bzowski betont einerseits, dass der Palast, welchem der Papst eine erhabeneren und bequemeren Gestalt verliehen habe, »in augustiorem, commodioremque formam redegit«,⁴³⁰ den Anforderungen des päpstlichen Hofes genüge, andererseits mit seiner großen Kapelle (Cappella Paolina) ein prachtvolles Monument der Marienfrömmigkeit Pauls V. geschaffen wurde, das die Verehrung der Gottesmutter stimuliert und fördert.⁴³¹



Abb. 141: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Nordwand, Fresken, Kartusche mit dem Quirinalspalast. © Struck 2017, S. 236.



Abb. 142: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Südwand, Fresken, Kartusche mit der Acqua Paola. Foto © Segretariato Generale della Repubblica – Giuseppe Schiavinotto, Roma.



Abb. 143: Flaminio Ponzio, Giovanni Fontana, Mostra der Acqua Paola, 1612 vollendet. Foto © Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Fotothek.

Die Kartusche links auf der Südwand zeigt die große Mostra der Acqua Paola (Abb. 142), den triumphalen Endpunkt jenes Aquädukts, durch welchen Paul V. Wasser von Quellen in den Sabatiner Bergen, nördlich des Braccianosees, nach Rom führen ließ. Die 64 Kilometer lange Konstruktion stellte im Wesentlichen eine Restauration ihres unter Kaiser Trajan errichteten antiken Vorläufers dar, dessen Überbleibsel sich für das umfangreiche bauliche Projekt des Borghese-Papstes allerdings als unnützlich erweisen sollten. Die Arbeit an dem Aquädukt wurde 1608 begonnen, der monumentale Brunnen auf dem Gianicolo unter der Leitung von Flaminio Ponzio und Giovanni Fontana 1612 vollendet (Abb. 143).⁴³² Im Wesentlichen entspricht die Darstellung des Monuments in der Sala Regia der bereits realisierten Form.⁴³³ An der Acqua Paola lässt sich der doppelte Referenzrahmen, welcher sich für die Baukampagne Pauls V. als so wesentlich erweist, in exemplarischer Form aufzeigen. Offenkundig ist einerseits der Bezug auf die Antike, wobei mit der keineswegs irrümlichen, sondern ganz bewussten Bezeichnung des Aquäduktes als Acqua Al-



Abb. 144: Domenico Fontana u. a., Mostra der Acqua Felice, um 1587–1588. Foto © Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Fotothek.

sietina (man vergleiche die große Inschrift des Attikageschosses) ganz konkret auf das Beispiel des Augustus verwiesen wurde,⁴³⁴ andererseits die nicht minder deutliche Verortung in der Tradition der bedeutenden Bauherren auf dem Stuhle Petri und der im großen Stil betriebenen päpstlichen Stadtplanung. In letzter Hinsicht war wiederum das Beispiel von Sixtus V. ausschlaggebend, der bekanntermaßen die Acqua Felice mit ihrer großen Mostra des Moses-Brunnens (Abb. 144), welche das maßgebende Vorbild für die nachträglich durch Carlo Fontana modifizierte Fontana Paola abgab, errichten ließ.⁴³⁵ Im Gegensatz zum älteren Werk fungierte das jüngere mit seiner erhöhten Position auf dem Gianicolo allerdings als fokaler Punkt seiner Umgebung und von Weitem wahrnehmbarer Blickfang. Die größtmögliche Sichtbarkeit und Präsenz seiner Bauten bildete unzweifelhaft ein Anliegen Pauls V., der Rom ein mit seinem Namen verknüpftes modernes Gesicht verleihen wollte. Mit der Errichtung der Acqua Paola verbesserte Paul V. die Trinkwasserversorgung der Stadt nachhaltig, insbesondere für den bis dato unterentwickelten Stadtteil Trastevere,



Abb. 145: Rom, Palazzo del Quirinale, Sala Regia, Südwand, Fresken, Kartusche mit der Cappella Paolina. © Struck 2017, S. 239.

und schuf ein Schlüsselement für das Wachstum des barocken Rom.⁴³⁶ Er kam damit einer seiner wichtigsten Aufgaben, der Sorge fürs Gemeinwohl, insbesondere für die Armen, in demonstrativer Art und Weise nach: »Il condurre l'acqua e far cisterne publiche è peso del principe a spese de popoli, che ne sentono il beneficio, la necessità dell'acqua è cosa naturale et il popolo e particolarmente i poveri la possono avere solo per mezzo delli acquedotti e cisterne publiche, non havendo essi ne modo ne comodità di farne.«⁴³⁷ Paul V. betrachtete die Errichtung der Acqua Paola als eine seiner bedeutendsten Errungenschaften zum Wohle des römischen Volkes. Ihren großen Nutzen hebt auch Bzowski in gewohnt enthusiastischer Manier hervor, mit Hinblick auf die Bemühungen um die Wasserversorgung der Ewigen Stadt des mit dem Spitznamen »Fontefice massimo«⁴³⁸ bedachten Papstes heißt es: »[...] tantamque affluentiam aquarum ubique ministravit, ut inundasse urbem visus fuerit.«⁴³⁹ Die gewaltige Mostra des Aquädukts fungierte als kaum zu übersehender steinerner Beweis der Sorge des Papstes fürs Gemeinwohl, der *caritas* seinen Untergebenen gegenüber. Im Fresko der Acqua Paola in der Sala Regia hat sich eine große Menschen-



Abb. 146: Rom, Santa Maria Maggiore, Blick auf den Chor mit Cappella Sistina (links) und Cappella Paolina (rechts). Foto © Struck 2007, S. 265 (Abb. 1)

menge eingefunden, welche die breiten Massen als Empfänger der Segnungen der Bautätigkeit Pauls V. ausweist. Interessanterweise hebt Costaguti dezidiert den demografischen Nutzen des Aquädukts für Rom hervor: »È utile perchè cresce la città d'habitatori per la comodità dell'acqua e li datii publici.«⁴⁴⁰ Auch dieses Thema mag in der Menschenansammlung zur Anschauung gebracht

sein.⁴⁴¹ Innerhalb des Zyklus der *fabbriche* Pauls V. in der Sala Regia repräsentiert das Bild der Acqua Paola die wichtigste jener infrastrukturellen Maßnahmen des Papstes, die auf die Steigerung des Allgemeinwohles abzielten und ihn in der offenkundigsten Art und Weise als uneigennütigen *padre comune* ausgaben.

Die zweite Kartusche der Südwand präsentiert die Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (Abb. 145), welche Paul V. als Grab- und Familienkapelle errichten ließ. Auch diese kostspielige Unternehmung lässt sich als bewusste Nachahmung des von Sixtus V. gegebenen Beispiels verstehen, der die Cappella Sistina in der bedeutendsten Marienkirche Roms (Abb. 146) errichten ließ, deren Konstruktion Paul V. während seiner Zeit als Vikar der Basilika aus nächster Nähe Schritt für Schritt mitverfolgen konnte.⁴⁴² Während der Arbeit an seiner Grabkapelle äußerte der Peretti-Papst den Wunsch, ein Pendant zu dieser errichten zu lassen, das als monumentaler Schrein der berühmten Marienikone *Salus Populi Romani* fungieren sollte. Paul V. war es vorbehalten, das Projekt zu verwirklichen, dabei handelte er in voller Übereinstimmung mit den Intentionen von Sixtus V., ja etablierte sich einmal mehr als legitimen Erben, als Verwalter der Hinterlassenschaft seines großen Vorgängers.⁴⁴³ Dabei erwies sich Santa Maria Maggiore nicht nur aufgrund der historischen Verbindung mit früheren päpstlichen Bauherren (insbesondere, aber nicht nur Sixtus) als besonders prestigeträchtig. Letztendlich schrieb sich Paul V. in eine Tradition von Patronage ein, welche gemäß der Legende des Schneewunders von der Gottesmutter selbst ihren Ausgang nahm. Dieser und der wichtigsten ihr geweihten Kirche Roms fühlte sich der glühende Marienverehrer Paul V. zweifelsohne besonders verbunden. Noch als Vikar der Basilika stiftete Camillo Borghese zwei Gemälde Jacopo Zucchis für den mittelalterlichen Tabernakel, der die Ikone der Gottesmutter beherbergte, nach der Wahl zum Papst ließ er umfangreiche Arbeiten vor und an der Kirche auf dem Esquilin tätigen, mit der Cappella Paolina als glanzvollem Höhepunkt.⁴⁴⁴ Persönliche Frömmigkeit hat bei diesen Unternehmungen bestimmt eine Rolle gespielt, war Paul V. doch »particolarmente divoto della santissima Vergine e da lei riconosceva ogni sua grandezza e bene«⁴⁴⁵. Die umfangreichen Bauten in und um Santa Maria Maggiore dienten in ostentativer

Weise als Beleg der besonderen Devotion des Papstes der Gottesmutter gegenüber, errichtet »in honorem Dei Genitricis Mariae«⁴⁴⁶. Die Bedeutung der Bemühungen um die Kirche und der in ihr beherbergten Ikone reichen allerdings weiter. Im Kontext der kontrovers-theologischen Debatten des konfessionellen Zeitalters, der vehementen Attacken der Protestanten gegen die Marienverehrung und den Bilderkult gewann das angeblich vom Hl. Lukas gemalte Porträt der Gottesmutter (manchen Legenden zufolge zumindest teilweise ein *Acheiropoieton*) höchste Aktualität. Indem die Ikone konstant ihre wundertätigen Kräfte bewiesen hatte, untermauerte sie eindrucksvoll die Macht der Bilder und die Rolle Mariens als *Mediatrice*, bezeugte also die Legitimität des katholischen Glaubens.⁴⁴⁷ Paul V. ließ seine Grabkapelle, welche als prunkvoller Schrein für das hochverehrte, als Bezwiner des Irrglaubens aufgefasste Kultobjekt fungierte, mit einem umfassenden Gemäldezyklus ausstatten, der um die über die Häresie triumphierende Kirche unter Führung der *Immacolata* kreist.⁴⁴⁸ Die Cappella Paolina unterstrich nicht nur die intime Verbindung des Papstes zur Gottesmutter, sondern stellte gleichzeitig eine Art Ruhmes- und Siegestempel der katholischen Orthodoxie dar, welcher nicht zuletzt auch seinem Erbauer zur Ehre gereichte. Die Translation der Ikone, die als Beschützerin des römischen Volkes galt und in deren kultischer Verehrung sich die Stadtregierung aktiv engagierte, in die Borghese-Kapelle war sicherlich getrieben von dem Wunsch des Papstes, in der Nähe des heilsbringenden Objektes begraben zu sein. Indem Paul V. dem hochverehrten Bild zu einer würdevollen Heimstätte verhalf, bewies er allerdings auch seine *pietas* seiner Wahlheimat gegenüber und demonstrierte die *romanitas* seiner Person und Familie. Die Seitenkapellen der Cappella Paolina widmete der Papst den von ihm kanonisierten Heiligen Francesca Romana und Carlo Borromeo, deren Reliquien er unter den Altären platzieren ließ. Das Verlangen, eine *depositio ad sanctos* zu gewährleisten, spielte hier natürlich eine Rolle. Darüber hinaus bewies der Papst mit der Schaffung einer Kultstätte für die ungemein populären Heiligen wiederum seine *pietas*, insbesondere im Falle der gebürtigen Römerin auch seiner Heimatstadt gegenüber. Die Darstellung der Cappella Paolina in der Sala Regia bietet kein reali-

tätsnahes Abbild des Baus.⁴⁴⁹ Im Bild finden sich wiederum mehrere Personen wieder, zwei auf Steinblöcken sitzende weibliche Gestalten, über denen sich eine Säulenbasis ausmachen lässt, im Bildmittelgrund eine ins Gespräch vertiefte Gruppe. Im Kontext des Freskenzyklus verdeutlichte die Cappella Paolina nicht nur die Magnifizenz Pauls V., sondern vor allem seine *pietas*, jene urrömische Tugend, die nicht nur das Wohlverhalten gegenüber diesseitigen, sondern auch jenseitigen Verpflichtungen mit einschloss. Im konkreten Fall ließ sie sich nicht nur auf die Gottesmutter, die vom Papst kanonisierten Heiligen, Papst Clemens VIII., der ebenfalls in der Kapelle beigesetzt wurde, sondern insbesondere auch auf das römische Volk beziehen, welchem der Papst eine Heim- und Kultstätte für seine hochverehrte Ikone und die beiden bedeutenden Heiligen errichtete.

An die *fabbriche* Pauls V. wurden weitreichende Vorstellungen wie die »restauratio urbis« als Katalysator

eines neuen Goldenen Zeitalters, das sich simultan als Wiederherstellung der antiken wie christlichen Größe Roms lesen lassen konnte, geknüpft. Sie unterstrichen die Magnifizenz des päpstlichen Bauherrn, sein Bemühen um die Förderung des Glaubens, seine *pietas* und *caritas*. Letztere spielt in den einschlägigen zeitgenössischen Schriften eine herausragende Rolle. Die Sorge fürs Allgemeinwohl wird dezidiert mit den Bauten des immer auch als *padre comune* handelnden Papstes verknüpft, welche dergestalt als Ausweise seiner Fürsorge für seine Untergebenen, insbesondere die Bedürftigen fungieren.⁴⁵⁰ Insofern stehen die in der Sala Regia des Quirinalspalastes wiedergegebenen *fabbriche* nicht zuletzt für die guten Werke des Pontifex ein.⁴⁵¹ Der Zyklus der großen Bauunternehmungen Pauls V. in der Sala Regia des Quirinalspalastes unterstreicht einmal mehr die herausragende Bedeutung, die der Papst seiner umfangreichen Architekturpatronage zugemessen hat.

8. ZUSAMMENFASSUNG

Die wesentlichen Erkenntnisse verdankt vorliegende Untersuchung dem systematischen Quellenstudium, dem Bemühen, alle verfügbaren Text- und Bilddokumente zum Thema mittels einer integrierten Analyse einzubeziehen. Im Folgenden werden die konkreten Resultate kurz zusammengefasst. Das Augenmerk gilt dabei nochmals auch den konsultierten Quellen. Hier können Feststellungen getroffen werden, welche Relevanz über den chronologisch und thematisch vergleichsweise eng gefassten Rahmen der Arbeit hinaus beanspruchen können. Im Fokus steht vor allem eine bestimmte Quellengattung, die Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister der Frühen Neuzeit. Dass diese bezüglich ihres Informationsgehaltes teils sehr unterschiedlich ausfallen konnten, zeigen die Aufzeichnungen Alaleones und Mucanzios zu den unter Paul V. erfolgten Kanonisationen. Das Bemühen, sich durch Fleißarbeit nachhaltig selbst zu empfehlen und auch die ephemeren Festapparate eingehend zu beschreiben, zeichnet die entsprechenden Beiträge Mucanzios (darunter das »*liber particularis*« zur Heiligensprechung Borromeos) aus, der offenbar aus dem Schatten seines arrivierten Kollegen treten wollte. Wenngleich Alaleone die akkurate Schilderung »*de his quae ad cerimonias non pertinent*« als Regelverstoß wertete, gestattete die vermeintlich in hohem Maße normierte Quellengattung der Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister doch individuelle Gestaltungsspielräume. Nicht zuletzt dieser Umstand erklärt die Notwendigkeit einer möglichst vollständigen Erfassung besagter Schriften, deren Autoren durchaus mit unterschiedlichen Intentionen an ihr Werk gingen. Erschwert wird dieses Unterfangen durch den Umstand, dass von etlichen päpstlichen Zeremonienmeistern der

Frühen Neuzeit wenig bis nichts bekannt ist, in vielen Fällen kaum mehr als der Name.¹ Die noch zu leistende Prosopografie möglichst aller Amtsträger stellt auch für die kunsthistorische Forschung ein dringliches Desiderat dar.² Wenn die Protokollierung des Ablaufs einer bestimmten Zeremonie naturgemäß das Interesse eines jeden Zeremonienmeisters finden musste, so gilt dies nur in eingeschränktem Maße für die ephemeren Ausstattungen, die bei bestimmten Begebenheiten den Ort des jeweiligen Geschehens auszeichneten. In dieser Hinsicht haben sich für die vorliegende Arbeit gerade die Aufzeichnungen des dritten Zeremonienmeisters Mucanzio und weniger die seines ungleich prominenteren Kollegen Alaleone als entscheidend erwiesen. Der Fall verdeutlicht exemplarisch den unterschiedlichen Quellenwert einzelner Diarien.

Für die Rekonstruktion der anlassbezogenen Ausstattungen von Neu-St. Peter für die Kanonisationen Francesca Romanas und Carlo Borromeos konnten neben den Aufzeichnungen der päpstlichen Zeremonienmeister auch verschiedene Druckwerke, die *relationi* Peñas und die *Successi meravigliosi* [...] Grattarolas herangezogen werden. Die prachtvollen Festapparate sind im Spannungsfeld von Tradition und Innovation zu verorten. Die Persistenz der kodifizierten Regeln des Papstzeremoniells, die Wirkmacht der Überlieferung beweisen jeweils verwendete unumgängliche Schlüsselemente, die obligate Plattform (*palco/suggestum*) etwa, errichtet »*sicut in libro caeremoniali praescribitur*«, von einer Fläche, »*ut supra illud possit bene accomodari pro cappella*«. Sie beherbergte die wesentlichen Bestandteile des zeremoniellen Arrangements wie den von einem Baldachin überfangenen Altar, Papstthron, *sedes paramentorum*,

quadratura, Gaben- und Kredenzische. Unter den gegebenen Anforderungen waren gewisse Neuerungen möglich, die auf die Verbesserung der Sichtbarkeit der auf der prinzipiellen Bühne vollzogenen Festlichkeit für das umstehende Publikum hinausliefen³ bzw. die wirkmächtigere Inszenierung des Papstes.⁴ Zum fixen Inventar des für Heiligsprechungen installierten Dekors zählten die Wappen der involvierten Parteien, Bilder der/des Heiligen (einerseits ikonischen Charakters, vgl. insbesondere die *stendardi*, andererseits wie im Falle der Kanonisation Borromeos auch historisch-narrativen Zuschnitts, vgl. die Tondi *Tempestas*), allerlei textiler Wanddekor, darunter biblische Historien, Leuchter, Fackeln und Kerzen.

Was die Festarchitektur betraf, war (von Elementen wie der obligaten Plattform, diversen Schranken etc. abgesehen) durchaus ein großer Gestaltungsspielraum gegeben. Diesbezüglich warteten die von Paul V. begangenen Heiligsprechungen mit sehr speziellen Lösungen auf, denen entwicklungsgeschichtlich (mit Ausnahme des für die Kanonisation von 1622 errichteten Apparates) keine Nachfolge beschieden war. Über den kostbar geschmückten *fregio* bzw. das *teatro* mit den angrenzenden Zuschauertribünen wurde jeweils ein partikularer Raum innerhalb der neuen Peterskirche kreiert, dem definitiv der Charakter eines *hortus conclusus* anhaftete. Die Gründe hierfür sind wohl mannigfaltiger Natur, de facto bedurfte es einiger Zeit, bis man das Potential des Neubaus voll auszuschöpfen vermochte, gewichtig nimmt sich aus, dass an diesem nach wie vor gewerkt wurde, von der Ausstattung gerade in der Hauptachse wesentliche Elemente noch nicht realisiert worden waren. Wenn der vorhandene Rahmen sich in der Summe noch wenig ansehnlich präsentiert haben mag, so bestachen die eigens geschaffenen partikularen Räume durch überbordende Pracht. Die glanzvolle Aufmachung stellte ein unumgängliches, vom Dekorom gefordertes Attribut des göttlichen Kultes dar, das Gott, dem/der Heiligen, dem Papst, dem geweihten Ort der Peterskirche und dem bedeutungsschweren Akt selbst zu Ehren gereichte. Was über die kostbaren Festapparate nicht gelang, war die Einbindung eines möglichst großen Publikums, welchem Sinn und Bedeutung der Zeremonie, machtvolle Demonstration wesentlicher katholischer Glaubensgrundsätze und Affirmation der *potestas pontificia*, vermittelt werden konnte. Damit wurde das grundlegende

Potential der Zeremonie (allgemein des Zeremoniells) zur Ordnung der sozialen Welt, die ihren unmittelbaren Niederschlag in der Organisation des Raumes und ihre Bekräftigung in der gemeinsamen zeremoniellen Praxis fand, nicht in vollem Umfang ausgeschöpft.

Anhand des Hochaltarziboriums Neu-St. Peters lässt sich aufzeigen, dass die spezifischen Anforderungen, welche das päpstliche Zeremoniell an die anlassbezogenen Arrangements für Heiligsprechungen stellte, auch in der permanenten Ausstattung des Baus einen Niederschlag gefunden haben. Ein ganz wesentliches Merkmal der ingeniosen Schöpfung Berninis, sein hybrider Charakter, die Fusion von Ziborium und Baldachin zu einem beide Typen von Bekrönungen integrierenden Ganzen, kann auch als wohlkalkulierte Schnittmenge diverser Traditionen (jener des Ortes und jener der Kanonisationen) verstanden werden, die es in einer Synthesisleistung simultan in ihr Recht zu setzen galt.

Für das Verständnis der Funktionsorganismen von Vatikan- und Quirinalspalast erweist sich das systematische Studium der Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister als höchst aufschlussreich. Die nicht lediglich punktuelle Konsultierung einzelner Notate, sondern ihrer Summe über einen längeren Zeitraum hinweg, verdeutlicht, welche Räume der beiden päpstlichen Residenzen zu welchem Zweck und mit welcher Intensität genutzt wurden. Die Sala Regia des Quirinalspalastes erfuhr unter Paul V. und seinen unmittelbaren Nachfolgern keine Verwendung als Thron- und Audienzsaal. Der nicht unproblematische Status des Raumes spiegelt sich in den Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister unmittelbar wider. Im Gegensatz zu Alaleone verwehrt ihm Mucanzio konstant das Adjektiv »regia«, das für ihn an die Funktion eines Empfangssaales für gekrönte Häupter bzw. deren Gesandte geknüpft war. In dieser Hinsicht konnte die Sala Regia des Quirinalspalastes ihrem älteren Konterpart im Vatikan den Rang nicht ohne Weiteres streitig machen. Erst das nachtridentinische Reformpapsttum wertete den Quirinal nachhaltig auf, bestimmte ihn zum Sitz einer päpstlichen Residenz, welche vor dem Hintergrund einer veränderten Struktur der Kurie und der urbanistischen Entwicklung Roms ob ihrer günstigen Lage als ein Dreh- und Angelpunkt des politisch-institutionellen Lebens dienen sollte. Es war Paul V. vorbehalten, die ehrgeizigen Projekte seiner

Vorgänger (Gregor XIII., Sixtus V.) zu einem krönenden Abschluss zu bringen. In mehreren Etappen ließ der Papst jene weitläufigen, für zeremonielle Belange unverzichtbaren Räumlichkeiten realisieren, über die ein pontificaler Amtssitz verfügen musste. Für das weitreichende Vorhaben spielte die Errichtung einer großen Kapelle »per poter nelle feste solenni celebrarvi le messe et vespri con intervento del Sacro Collegio« von Beginn an eine wichtige Rolle. Erbaut wurde diese schließlich mit angrenzender Sala Regia, womit programmatisch das vom Vatikanpalast geprägte Vorbild aufgegriffen wurde. Kapelle und Saal bildeten ein funktionales Ensemble. Die Sala Regia erwies sich offenbar im Rahmen der in der Cappella Paolina gefeierten Messen in der Funktion einer *anticamera* als unentbehrlich, zu wenigen Anlässen wurde sie auch im Rahmen des Zeremoniells genutzt. Als Thron- und Audienzraum für den Empfang der Botschafter der gekrönten christlichen Herrscher behauptete die Sala Regia der Residenz beim Petersdom dagegen vorerst ihren exklusiven Rang. Der jüngere Saal (etwas überspitzt formuliert zumindest zunächst eine Art Pseudo-Sala Regia) trat nicht mit dem Anspruch auf, ihr diesen abzulaufen.

Mit der flachen Kassettendecke und der Begrenzung der Fresken auf einen schmalen Fries haftete der Sala Regia des Quirinalspalastes ein altertümlicher Zug an. Diese Charakteristika dienten ganz wesentlich der Verortung des Saales und des ihn beherbergenden Gebäudes im System der päpstlichen Residenzen. Einerseits wurde auf den Palazzo di San Marco, diejenige Residenz, mit der sich das Papsttum erstmals »in centro urbis« positioniert hatte, rekurriert, andererseits ein markanter, ein sprechender Kontrast zur vatikanischen Sala Regia gesetzt. Der Umstand, dass der Raum seinem Konterpart im Vatikan, wo die Selbstdarstellung des Papsttums ganz offenkundig der Institution gilt, den Rang nicht ablaufen, dessen primäre und vornehmste Funktion offenbar nicht ohne Weiteres übernehmen konnte, beinhaltete eine ansonsten so nicht gegebene Option: Die Maleereien vermochten ein Stück weit den Charakter eines gemalten Panegyrikus zu Ehren des Auftraggebers anzunehmen. Dabei lassen sich thematische Konsonanzen zwischen den Fresken und dem literarischen Herrscherlob feststellen. Dem Unterfangen der Glorifizierung des päpstlichen Auftraggebers waren allerdings klare Gren-

zen gesetzt. Zumindest vom formulierten Anspruch her von Beginn an eine Sala Regia, galt es auch im jüngeren Saal dem institutionellen Selbstverständnis des Papsttums, seinem Herrschaftspostulat Ausdruck zu verleihen. Die Ikonografie der Fresken ist in diesem doppelten Bezugfeld zu verorten. Die Propagierung von Auftraggebergröße nimmt sich dabei keineswegs so vorrangig aus, wie von der Forschung des Öfteren behauptet, ist doch das vermeintliche Objekt individueller Erhöhung nirgends in persona zur Abbildung gelangt. Die Wappen und diversen heraldischen Elemente der Borghese lesen sich auch hier, wie etwa in den Räumen des Konsistorialbereichs der vatikanischen Residenz, in erster Linie im Sinne der Verdeutlichung von Autorschaft.

So bleibt eine nachhaltige Verknüpfung der wiedergegebenen Botschafter mit jenem Papst, der sie in Rom empfangen hat, aus. Für die eingeweihten Betrachter dokumentierten die Gesandten, wiedergegeben als augenscheinlich realiter anwesend in der Sala Regia, die weitreichenden missionarischen, aber auch diplomatischen und militärischen Netzwerke, welche Paul V. knüpfen konnte. Sie verdeutlichten dem hier versammelten Publikum die außergewöhnlichen Meriten des amtierenden Pontifex, dienten der Legitimation seiner Herrschaft. Eine seine Memoria absichernde Funktion vermochten die Bildnisse der Botschafter auf längere Sicht allerdings nicht auszufüllen. Verantwortlich dafür ist die aufgrund des Präsentationsmodus nicht gegebene Einbindung der Gesandten in einen historisch-narrativen Kontext, die – darin lag der entscheidende Vorteil – ein Ergebnis von großer inhaltlicher Tragweite und Allgemeingültigkeit zeitigte. Unabhängig vom Wissen um historische Konnotationen gaben die verschiedenen Botschafter, inszeniert dezidiert als Repräsentanten der unterschiedlichsten Völker (Ethnien) der Welt, ein eindrucksvolles Bild der Universalität des Papsttums ab, überaus geeignet für den repräsentativsten Saal eines regelrechten Apostolischen Palastes. Über die betont zwanglose Vereinigung der Gesandten, geeint im Zeichen des Hl. Geistes, das ursprünglich prominent an der Decke prangte, wurde ein Narrativ globaler Konversion entfaltet, ein Triumph des päpstlichen Rom inszeniert, der in erster Linie als ein spiritueller zu verstehen ist. Diese Ausrichtung entspricht *grosso modo* dem im offiziellen Rahmen propagierten Bild vom Papstamt nach dem Tridentinum und seiner

Strategie, universale Geltung (in der Welt) über den Anspruch auf geistliche Führerschaft zu behaupten (wie dies insbesondere auch aus den zeitgenössischen Schriften zum Thema Mission hervorgeht). Die Wiedergabe der Botschafter als augenscheinlich realiter anwesende Zuschauer des Geschehens in dem Saal (der »azioni Pontificie«) gestattete schließlich auch die Verdeutlichung einer Funktion des Raumes, die ihm auszufüllen zumindest zunächst nicht vorbehalten sein sollte, diejenige eines ersten päpstlichen Empfangs- und Audienzsaales.

Ziele die spektakuläre Inszenierung der Gesandten in den illusionistischen Logen auf die unmittelbare Ansprache des Betrachters ab, so sind die Moses-Historien in ihrem Bildstatus betont. Die mediale Brechung bot dem Betrachter einen distanzierten Zugang zum Gezeigten an. Mit der Parallelisierung von Moses und Papst (Moses als *typus papae*) wurde in der Sala Regia ein alt-hergebrachtes argumentatives Modell bedient, das – wie in der Sixtina – dazu diente, den Primat des Pontifex in den Funktionen *regnum*, *sacerdotium* und *legislatio* zu verdeutlichen. Bedeutsam erscheint insbesondere die Rolle Moses' als von Gott inthronisierter Volksführer, welche den direkten weltlichen Herrschaftsanspruch des Papstes untermauerte (seine *potestas directa in temporalibus*). Mit den Mitgliedern der *cappella papalis* traf die vermittelte Botschaft vom umfassenden päpstlichen Primat auf ein internationales Publikum, das auch die *oratores* der katholischen Herrscher Europas inkludierte.

Die Tugendallegorien, welche den Historienbildern beigelegt sind, fungierten als Kommentar der Moses-Bilder, ließen sich auch im Sinne des überzeitlichen Substrats der einmaligen, unwiederbringlichen Begebenheiten verstehen. Sie verdeutlichten zugrunde liegende Werte und segensreiche Resultate päpstlicher Herrschaft. Als Referenzpunkt der zahlreichen Personifikationen ist in erster Linie das Papsttum (die Institution) zu veranschlagen, auch wenn einer Verknüpfung mit dem über die Wappen und weitere heraldische Elemente repräsentierten Auftraggeber der Sala Regia prinzipiell nichts im Wege steht und diese etwa im Falle der Kardinaltugenden durchaus nahegelegt wird.

Die Kartuschen mit den *fabbriche* untermauerten nicht nur die Magnifizenz Pauls V., sondern auch seine *pietas* und *caritas*.

In der Summe lassen sich die Fresken der Sala Regia im Sinne eines *Instrumentum regni* verstehen, welches den Adressaten herrscherliche Größe und Macht unmittelbar sinnfällig machte und auch diskursiv-argumentativ absicherte. Ein ingenieuser Zug des Programms ist darin zu veranschlagen, dass es – wohl unter Ausnutzung des eigentümlichen Status des Saales – durchaus der Legitimation und Apotheose des Auftraggebers diene, dieser Zweck sich aber in der Summe keineswegs prädominant ausnahm, sondern hinter dem weiter gefassten Anliegen, der Propagierung der singulären Autorität und Universalität des Papsttums gekonnt zurücktrat.

9. ANMERKUNGEN

I. EINLEITUNG

- 1 Vgl. Belting 1996.
- 2 Vgl. Stollberg-Rilinger 2004, S. 501–502.
- 3 Vgl. grundlegend Gadamer 1975.
- 4 Vgl. Stollberg-Rilinger 2004, S. 491, 496.
- 5 Nicht unerwähnt bleiben sollen an dieser Stelle zumindest folgende grundlegende Arbeiten zur Festkultur des frühneuzeitlichen Italien: Trexler 1980; Muir 1981.
- 6 Wiederabgedruckt ist der Aufsatz in Warburg/Bredenkamp/Diers 1998, S. 259–300, 394–441.
- 7 *Måle* 1932.
- 8 Garms 1976.
- 9 Garms 1976, S. 162.
- 10 Fagiolo dell’Arco/Corradini 1977/1978.
- 11 Fagiolo dell’Arco 1997.
- 12 Fagiolo dell’Arco 1997, S. 13.
- 13 Kat. Ausst. Rom 1997.
- 14 Kat. Ausst. Vatikanstadt 1998/1999.
- 15 Boiteux 2004; Anselmi 2005.
- 16 Casale 2011. Vgl. auch Casale 1997a; Casale 1997b; Casale 1998; Casale 2004; Casale 2012.
- 17 Vgl. Casale 2011, S. 13–28. Für eine knappe Einführung zum Thema vgl. Jones 2019.
- 18 Weißmann 2021, zu den Kanonisationen vgl. S. 30, 58–60. Für eine knappe Einführung zur Festkultur Roms vgl. etwa Schraven 2019.
- 19 Casale 2005.
- 20 Boiteux 2013.
- 21 Rasmussen 1986.
- 22 Burzer 2011, das Kapitel über die Heiligsprechung in St. Peter S. 140–151.
- 23 Für einen Überblick zur Forschungsgeschichte im deutschsprachigen Raum vgl. Bihrer 2008.
- 24 Elias 2002 (erstmalig 1969).
- 25 Vgl. Bihrer 2008, S. 258–259.
- 26 Vgl. etwa Paravicini 1997.
- 27 Weddigen/Blaauw/Kempers 2003.
- 28 Vgl. für einen Überblick Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 76–129 und jüngst Vodret 2013.
- 29 Herrmann-Fiore 1990a.
- 30 Vgl. Struck 2017. Was die Architekturpatronage Pauls V., ihre Bedeutung für die zeitgenössische Panegyrik und ihre Inszenierung mittels der Bildkünste angeht, gelangen Struck und ich zu sehr ähnlichen Ergebnissen.
- 31 Vgl. Stollberg-Rilinger 2000, S. 402–403; Stollberg-Rilinger 2004, S. 517. Zu allgemeinen Feststellungen zur Quellenlage der Festkultur im Rom des Barock vgl. Weißmann 2021, S. 12–13; zur druckgrafischen Dokumentation vgl. auch Tozzi 2002, Tozzi 2014, Kat. Ausst. Rom 2015.
- 32 Vgl. zu den Fresken Struck 2017, S. 209–210 (Kat. 3.1), 217–218 (Kat. 3.5). Zu den Sale Paoline vgl. Cardone 1997; Struck 2017, insbes. S. 209–233 (Kat. 3).
- 33 Zum Stich *Tempesta* vgl. Anselmi 2005, S. 244; Leuschner 2005, S. 306.
- 34 Vgl. zu dem betreffenden Blatt Leuschner 2005, S. 306.
- 35 Vgl. Anselmi 2005, S. 260–261. Die Informationen, wie der Festapparat in seiner finalen Durchbildung aussieht, konnte in erster Linie nur der ausführende Architekt liefern, welcher Zeichnungen als Vorlagen für die Stiche bereitstellen konnte. Ob dies allgemein gängige Praxis war, sei dahingestellt, dokumentiert ist ein solches Vorgehen etwa über Zeichnungen von Paolo Guidotti Borghese, welche als Vorlagen für die grafischen Reproduktionen des *teatro* der Kanonisation von 1622 dienten, vgl. Casale 2011, S. 76.
- 36 Die Medaillen sind abgebildet bei Struck 2017, S. 210 (Kat. 3.1.1), 218 (Kat. 3.5.1). Das Bild des Inneren von St. Peter, welches Casale als Darstellung der Kanonisation Francesca Romanas anführt, vgl. Casale 2011, S. 101, zeigt definitiv nicht die Heiligsprechung von 1608, sondern den Zustand der vatikanischen Basilika etwa eine Dekade später. Die vom selben Autor herangezogene und als »forse la prima ›di canonizzazione‹ bezeichnete Medaille, vgl. Casale 2011, S. 101, ist gleichfalls nicht anlässlich der Kanonisation Francesca Romanas entstanden, sondern setzt

- als päpstliche Jahresmedaille von 1617 die Confessio von St. Peter ins Bild, vgl. Struck 2017, S. 242 (Kat. 5.1.1).
- 37 Vgl. zu den Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister der Frühen Neuzeit Wassilowsky/Wolf 2007, S. 18–24.
- 38 Wassilowsky/Wolf 2007, S. 21.
- 39 Zu Leben und Werk Alaleones, dessen gesamtes Diarium, das umfangreichste zum Papstzeremoniell der Kirchengeschichte, 56 Jahre (1582–1638) und zehn Pontifikate umfasst, vgl. Wassilowsky/Wolf 2007, S. 25–30. Die Originale von Alaleones Diarium finden sich in der BAV. Die Bände, welches das Pontifikat Pauls V. umfassen, tragen die Signaturen Vat.lat. 12295 u. Vat.lat. 12296.
- 40 Den Eindruck hinterlässt die Widmung des Diariums, welches der »humillimus servulus« Mucanzio niemand Geringerem als Paul V. offeriert, unweigerlich, vgl. Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, I, 721, fol. 3r. Die das Pontifikat Pauls V. betreffenden Diarien Mucanzios wurden von mir über die im ASV befindlichen Bände (Fondo Borghese, I, 720–723) konsultiert. Bei den feinsäuberlichen Manuskripten handelt es sich um getreue Abschriften der Originale. Der letzte Band (723) schließt mit dem Eintrag des Kopisten zum Tode des Zeremonienmeisters am 11. Dezember 1617, vgl. fol. 319v.
- 41 Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 455r.
- 42 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 722, fol. 106r.
- 43 In seiner grundlegenden Studie zur Kanonisation Carlo Borromeos wies Rasmussen bereits auf das Buch Mucanzios hin, welches er in der Bibliothèque Nationale, Paris unter der Signatur Ms. Lat. 12.631 ausfindig gemacht hatte, vgl. Rasmussen 1986, S. 124–125. Das besagte »liber particularis« befindet sich auch im ASV unter der Signatur Congr. Riti, Processus 1681. Der Band im Vatikan, welcher von Anfang Juli 1612 datiert, umfasst etwa 500 Manuskriptseiten, er weist mehrere Schriftbilder auf, was zunächst für eine Kopie spräche, schließt allerdings mit dem *Manu-propria*-Vermerk Mucanzios, mittels dessen der Zeremonienmeister versichert, all das, was in dem Band zur Sprache kommt, eigenhändig geschrieben bzw. die Niederschrift besorgt zu haben: »Subscriptio autentica auctoris. Quae in hoc volumine reperiuntur ego Joannes Paulus Mucantius Presbyter Romanus J. V. D., Sacrarum Caerimoniarum Magister, Sedis Apostolicae Notarius, et Sacrae Congregationis Rituum Secretarius fideliter collegi, et ad perpetuam rei memoriam in hoc libro scripsi, et scribi curavi: quia ea omnia partim vidi, partim ex fida relatione audivi. Omnibus vero, quae in urbe acta sunt, ex utroque tam caerimoniarum, quam secretariatus officio praesens interfui: et in fidem veritatis manu mea propria praesens subscripsi et solito meo notariatus signo firmavi: Romae hac die prima mensis Julii. Anno a navitate Domini Nostri Jesu Christi millesimo, sexcentesimo duodecim indictione decima. Pontificatus vero Sanctissimi in Christo Patris, et Domini Nostri, Domini Pauli Papa V. anno octavo. Ita est et attestor ego supradictus Ioannes Paulus Mucantius manu propria«, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 251v. Das Schriftbild des *Manu-propria*-Vermerks ist identisch mit jenem der Beschreibung des Festapparats von St. Peter, welche ergo von der Feder Mucanzios selbst stammt.
- 44 In der vorliegenden Arbeit werden die Schriften Alaleones und Mucanzios weitgehend unverändert wiedergegeben, Interpunktion sowie Groß- und Kleinschreibung wurden im Sinne der besseren Lesbarkeit vereinheitlicht und dem modernen Gebrauch etwas angeglichen. Große Anfangsbuchstaben finden sich in der Regel am Satzanfang, bei Namen von Personen, Orten, Institutionen, Festen, Monaten sowie bei Anrede und Höflichkeitsformeln. Auf die Wiedergabe von Akzentzeichen wurde verzichtet. Als Orientierung dienen die Editionsgrundsätze bei Wassilowsky/Wolf 2007, S. 63–64.
- 45 Seit der Wiederaufnahme der Praxis der Kanonisationen durch Sixtus V. konnte Francisco Peña, welchem in der Zeitspanne von der Heiligsprechung Francesca Romanas zu jener Carlo Borromeos offenbar ein Karrieresprung in der römischen Kurie geglückt ist (vom »Auditor di Rota« hat er es zum »Decano della Sacra Rota Romana« gebracht), ein regelrechtes Monopol auf das Verfassen der einschlägigen *relationi* behaupten. Zu Peña vgl. jüngst Tutino 2014.
- 46 Peña 1608; Peña 1610; Grattarola 1614. Mit über 600 Seiten stellen die *Successi meravigliosi* den ausführlichsten Bericht über eine Kanonisation (vom Beginn des Prozesses bis ins Jahr 1613) im 17. Jahrhundert dar, vgl. Casale 2011, S. 104.
- 47 Dessen ungeachtet zeigen die *Successi meravigliosi* Grattarolas ein deutliches Naheverhältnis zum »liber particularis« Mucanzios (vgl. die Aufzeichnungen zum Festapparat).
- 48 Vgl. Casale 2011, S. 39.
- 49 Die Dokumente im Archiv des von Francesca Romana begründeten Klosters Tor de' Specchi, welches als Auftraggeber der Zeremonie der Heiligsprechung fungierte (während als Promoter/Sponsor das römische Volk, repräsentiert durch die Konservatoren, auftrat), wurden in jüngster Zeit von Casale und Boiteux ausgewertet, vgl. Casale 2005; Boiteux 2013. Eine Kostenliste der Kanonisation wurde vor geraumer Zeit von Pélissier publiziert, vgl. Pélissier 1893. Vgl. zu diversen Dokumenten, welche in Zusammenhang mit der Kanonisation Carlo Borromeos stehen, wie den Briefverkehr zwischen der Mailänder Domfabbrica und den Mailänder Agenten in Rom, Rosci 1965, S. 30; Burzer 2011, S. 140–141.
- 50 Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1.
- 51 Relazione della solenne entrata [...] 1615; Acta audientiae publicae [...] 1615; Amati 1615.
- 52 Angelis 1621, das besagte Kapitel S. 209–224.
- 53 Chiodini 1619; Guidiccioni 1623; Bzowski 1625.

- 54 Relazione delle virtù di Papa Paolo [...] 1614; Anagnino, Rom, Bibl. Casanatense, Mss. 631; Pauli V. Pont. Max. Vita compendio scripta, 1621.
- 55 Für einen Überblick über die verschiedenen Konzepte vgl. Belliger/Krieger 1998; Caduff/Pfaff-Czarnecka 1999; Wulf/Zirfas 2003; Wulf/Zirfas 2004. Für die historischen Wissenschaften haben sich vor allem folgende Arbeiten als grundlegend erwiesen: Turner 1969; Kertzer 1988; Muir 1997; Bell 1997. Ich stütze mich insbesondere auf Stollberg-Rilinger 2004.
- 56 Vgl. Stollberg-Rilinger 2004, S. 504.
- 57 Vgl. Turner 1989, S. 128. Vgl. auch Paravicini 1997, S. 14, Stollberg-Rilinger 2004, S. 504.
- 58 Vgl. zu dem weiten Feld Belliger/Krieger 1998 und die verschiedenen Definitionen vom Ritual, welche Muir in seiner wichtigen Studie unter Berufung auf Durkheim, Geertz, Kertzer, Bourdieu u. a. gibt, Muir 1997, S. 1–11.
- 59 Füssel 2009, S. 32.
- 60 Vereinzelt wird im Rahmen vorliegender Arbeit auch der Begriff »liturgisch« verwendet, wenn er im jeweiligen Zusammenhang präziser erscheint.
- 61 Stollberg-Rilinger 2004, S. 500.
- 62 Vgl. Stollberg-Rilinger 2004, S. 502–504.
- 63 Vgl. Stollberg-Rilinger 2000, S. 389–390.
- 64 Grundlegend natürlich nach wie vor die 1969 erstmalig erschienene Studie von Elias *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Vgl. zum Thema in einer epocheübergreifenden Perspektive Winterling 1997.
- 65 Vgl. Stollberg-Rilinger 2004, S. 507.
- 66 Schütte 1995, S. 431.
- 67 Burke 1988, S. 206, 213; Schütte 1995, S. 411, 431; Visceglia 2002, S. 17–51.
- 68 Für das sozialhistorische Verständnis von Architektur ist Elias' Untersuchung der höfischen Gesellschaft nach wie vor grundlegend, vgl. Elias 2002 (erstmalig 1969), S. 75–114. Wichtig auch der von Paravicini herausgegebene Symposiumsband *Zeremoniell und Raum*, Paravicini 1997. Herausgegriffen seien hier noch Kerscher 2000 u. Satzinger/Jumpers 2014.
- 69 Vgl. Schütte 1995, S. 416.
- 70 Schütte 1995, S. 422.
- 71 Vgl. Gestrich 1995.
- 72 Zum Werk Piccolominis vgl. Dykmans 1980/1982. Im ersten Band eine ausführliche Einleitung mit Biografie.
- 73 Vgl. Berns 1995, S. 160.
- 74 Lünig 1719/1720, 2, S. 199.
- 75 Aus der umfangreichen Literatur zum Papstzeremoniell sei hier auf die Arbeiten von Visceglia, Fosi und Boiteux verwiesen: Visceglia/Brice 1997; Signorotto/Visceglia 1998; Visceglia 2002; Boiteux 2004; Fosi 2007; Boiteux 2009; Boiteux 2014. Vgl. grundlegend zum Thema auch Prodi 1982; Burke 1988 und jüngst Nersinger 2010/2011.
- 76 Vgl. Prodi 1982.
- 77 Das Modell päpstlicher Herrschaft ist besonders komplex, nicht nur sind geistliche und weltliche Dimension untrennbar verwoben, jede einzelne der beiden wesentlichen Rollen des Papstes (Oberhaupt der Kirche und weltlicher Herrscher des Kirchenstaates) ist ihrerseits durch ein hohes Maß von Ambiguität und Widersprüchlichkeit gekennzeichnet: So ist der Papst einerseits universales Oberhaupt der Kirche, aber auch Bischof von Rom, andererseits absoluter Herrscher, als solcher aber vom Kirchenstaat (Kardinalskollegium) gewählt, nicht zuletzt auch Patriarch einer stolzen Familie, die während seines Pontifikates die Zügel in der Hand hält, vgl. Visceglia 2002, S. 119–120.
- 78 Vgl. Burke 1988, S. 207; Visceglia 2002, S. 119–120.
- 79 Vgl. Burke 1988, S. 213.
- 80 Vgl. Berns 1995.
- 81 Vgl. Schröder 1985, S. 27, 147.
- 82 Vgl. Burke 1988, S. 216.
- 83 Vgl. Burke 1988, S. 225.

2. DIE ZEREMONIE DER KANONISATION

- 1 Grattarola 1614, S. 2–3.
- 2 Es geht um die Zuerkennung eines gewissen Status, die Zeremonie kreiert keinesfalls erst die Heiligkeit, sie bestätigt sie.
- 3 Um einen Heiligen kanonisieren zu können, bedurfte es – wie Grattarola erläutert – vier Dinge: auf Seiten des zur Ehre der Altäre zu erhebenden Individuums »la purità della Fede Cattolica, & innocenza della vita, con la pratica lunga di tutte le virtù Christiane; in maniera che vi sia fama pubblica, & costante, che il canonizzando sia vissuto, e morto santamente«, zweitens die Wundertätigkeit, welche neben der vortrefflichen Lebensführung, welche schließlich auch vorgetäuscht werden konnte, ein weiteres, zuverlässigeres Kriterium der Heiligkeit darstellte, »la Santa Chiesa per fuggire ogni pericolo d'esser ingannata nel giudicio della canonizatione de Santi, oltre la santità della vita, ricerca ancora in loro i miracoli, fatti in vita, e dopò morte«. Drittens war es unabdinglich, »che la santità della vita, & i miracoli di chi hà da essere canonizzato, siano sufficientemente provati da testimoni degni di fede, per mezzo de processi autentici fatti con autorità Apostolica«. Schließlich benötigte es viertens die Unterstützung einer angestrebten Heiligsprechung durch einflussreiche Persönlichkeiten, »le istanze de i Principi, & de personaggi grandi, i quali instante, & instantissimamente, con ufficii multiplicati preghino, e supplichino il Papa a far la canonizatione«, Grattarola 1614, S. 3–4.

- 4 Zu dem konkreten Ablauf der Zeremonie vgl. Klauser 1974; Rasmussen 1986, S. 121–122; Anselmi 2005, S. 244; Casale 2011, S. 33–34.
- 5 Vgl. Anselmi 2005, S. 244.
- 6 Zu den verschiedenen Festapparaten für Kanonisationen ab dem späten 16. Jahrhundert vgl. die entsprechenden Beiträge in dem Corpus-Werk von Fagiolo dell’Arco 1997. Vgl. weiters Noehles 1985; Boiteux 2004, insbes. S. 343–347; Anselmi 2005; Casale 2011, S. 88–213.
- 7 Im Notat zur Heiligsprechung Francesca Romanas von der Hand Mucanzios heißt es: »Et ut melius canonizationis actus ab omnibus conspiceretur, suggestum, seu tabulatum ante faciem altaris maioris ecclesiae versus tribunam ad tantam actionem peragendam, sicut in libro caerimoniali praescribitur, erectum fuit«, Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 284r.
- 8 Vgl. zur Bildproduktion Boiteux 2004, S. 348–353.
- 9 Vgl. Boiteux 2004, S. 347–348; Casale 2011, S. 36–38.
- 10 Zur Kommunikationsstrategie und den mannigfaltigen Bedeutungsebenen der Zeremonie der Kanonisation vgl. Boiteux 2004. Vgl. auch Casale 2011, insbes. S. 34–42.
- 11 Vgl. Wetzstein 2004, S. 280.

3. KANONISATIONEN VON SIXTUS V. ZU CLEMENS VIII.

- 1 Vgl. Anselmi 2005, S. 245.
- 2 Vgl. Ippolito 2004, S. 20–21.
- 3 Vgl. Satzinger 2005, S. 59.
- 4 Vgl. Satzinger 2005, S. 67.
- 5 Vgl. Satzinger 2005, S. 67.
- 6 Vgl. Anselmi 2005, S. 247; Casale 2011, S. 89.
- 7 Vgl. Luthers Schrift *Wider den neuen Abgott und alten Teufel, der zu Meißßen soll erhoben werden*, in: Luther 1883–2009, 15, S. 183–198.
- 8 Vgl. Hsia 1998, S. 126.
- 9 Vgl. Noehles 1985, S. 101.
- 10 Vgl. Anselmi 2005, S. 247–248.
- 11 Vgl. Casale 2011, S. 88.
- 12 Im 16. Jahrhundert fanden fünf Heiligsprechungen ihren Platz. Zur Kanonisation von Diego de Alcalà vgl. vor allem Anselmi 2005, S. 245–248; Casale 2011, S. 89–93.
- 13 Neben den Diarien der Zeremonienmeister ist vor allem die *relazione* Peñas zu nennen, Peña 1588. Vgl. auch die *Relazione della canonizzazione di San Diego de Alcalà di Henares*, Rom 1588.
- 14 Vgl. zum Festapparat Fagiolo 1997, S. 175; Anselmi 2005, S. 245–248; Casale 2011, S. 89–93.
- 15 Vgl. Anselmi 2005, S. 247.
- 16 Vgl. hierzu den berühmten Plan Alt-St. Peters (mit der Projektion der Mauerumrisse Neu-St. Peters) von Tiberio Alfarano (1590), in welchem der *mursus divisorius* unter der Nummer 41 bezeichnet ist (s. Abb. 8).
- 17 Alaleone, BAV, Vat.lat. 12293, fol. 359v. Vgl. auch die Schilderung Peñas: »Prima fu fatto in detta Chiesa un bello, & grande tavolato (quale restò poi per la Chiesa di S. Pietro) alto poco manco della statura di un huomo, lungo canne XII & largo canne sei & mezza, quale era tutto coperto di panno verde di sotto, & della banda della sedia di sua Santità di panno rosato.« Peña 1588, S. 17.
- 18 Was die Dimensionen des *suggestum* angeht, erweist sich Conti als sehr zuverlässlich: Eingefügt in die linke Mittelschiffkolonnade sind auffällige Schraubensäulen wiedergegeben, die ohne Zweifel dem Ziborium des Sakramentsaltars Alt-St. Peters angehören, welches exakt die Mitte des noch existenten Hauptschiffsfragments der konstantinischen Basilika besetzte (von den verbliebenen elf Interkolumnien nahm er das sechste in Beschlag), vgl. zur Lokalisierung des Altares die Nr. 44 auf dem Plan Alfaranos (s. Abb. 8). Das *suggestum* hebt deutlich vor dem Sakramentsaltar an, ja scheint tatsächlich auf Höhe der dritten Säule des Mittelschiffs seinen Ausgang zu nehmen.
- 19 Vgl. Anselmi 2005, S. 247; Casale 2011, S. 92–93.
- 20 Alaleone, BAV, Vat.lat. 12293, fol. 354v.
- 21 Hinter den Bänken der Kardinaldiakone befanden sich jene für weitere kirchliche Würdenträger, Bischöfe und Prälaten. Die *quadratura* der Bänke war somit – wie es das Fresko Contis zeigt – zumindest abschnittsweise mehrreihig angeordnet.
- 22 Alaleone beschreibt die innere Organisation des *suggestum* wie folgt: »In capite dicti suggesti erat constructum altare pro celebratione ex ligneis, a cornu evangelii erat solium Papae cum sede eminente coopertum panno rubeo usque ad infimum gradum solii, et super sedem erat baldachinum, a cornu epistolae erat sedes parva super parvo solio cooperto panno rubeo, in cornu evangelii altaris erat credentia Papae, et in cornu epistolae credentia Sacristae. Pro Cardinalibus fuerunt posita scamna cum uno gradu tamen cum postergali, quae scamna Gregorius Papa XIII pro sua Capella Gregoriana fecit. Pro Episcopis assistentibus fuerunt accomodata sedilia in plano praesbiteris a sinistris Papae. Pro aliis Episcopis et Praelatis scamna rasa post scamna Diaconorum Cardinalium«, Alaleone, BAV, Vat.lat. 12293, fol. 359v–360r. Vgl. auch Peña 1588, S. 17–19. Vgl. zum Arrangement auf der Plattform Anselmi 2005, S. 245–246.
- 23 Peña 1588, S. 30–31. Vgl. auch Alaleone, BAV, Vat.lat. 12293, fol. 360r.
- 24 Die Inbezugsetzung funktionierte möglicherweise auch über die farblich analog gefassten Sockel: Dass jene von Papstthron und *sedes paramentorum* mit rotem Stoff überzogen waren, ist von den schriftlichen Quellen (Alaleone) verbürgt, der Altarsockel findet in diesen hingegen keine Erwähnung. Conti, der Anonymus des Stichs und Egidio

- della Riviera lassen den Altar jedenfalls auf einem Sockel ruhen, das vatikanische Wandbild gibt diesen als mit rotem Stoff gefasst wieder.
- 25 Vgl. zu dem wichtigen Blatt grundlegend Rasmussen 1983.
- 26 Die Plattform des Thrones ist eine nachträgliche Veränderung, die gleichzeitig mit der Verschiebung des Lettners Richtung Osten um 1550–1560 vorgenommen wurde, vgl. Shearman 1986, S. 30–31.
- 27 Vgl. Anselmi 2005, S. 245–247; Casale 2011, S. 92.
- 28 Piccolomini/Dykmans 1980–1982, 1, S. 120–121.
- 29 Den Bereich des Prebyteriums zeichnet Conti auf seinem Fresko (s. Abb. 2) nicht besonders aus, das *suggestum* wies ein solches offenbar auf, die Stühle für die »Episcopis assistentibus« zur Linken des Papstthrons siedelt Alaleone »in plano praesbiteris« an, vgl. Alaleone, BAV, Vat.lat. 12293, fol. 360r.
- 30 Vgl. Rasmussen 1983, S. 123.
- 31 Alaleone, BAV, Vat.lat. 12293, fol. 360r.
- 32 »In questo tavolato si saliva per alcuni gradi, & vi erano due porte custodite dalla guardia di S. Santità, una a piedi di detto palco, l'altra in cima delli gradi«, Peña 1588, S. 19. Bis in einzelne Details hatten die Vorschriften der großen Zeremonienmeister der Renaissance ihre Gültigkeit behalten: »Ascendetur ad suggestum per pontem cum duplici ostiolo a capite et in imo« heißt es – wie gehabt – bei Piccolomini.
- 33 Vgl. Alaleone, BAV, Vat.lat. 12293, fol. 360r; Peña 1588, S. 19.
- 34 Vgl. Anselmi 2005, S. 246.
- 35 Die Invasion von profanen Symbolzeichen in die sakrale Sphäre macht einmal mehr deutlich, dass eine Heiligsprechung auch ein politischer Akt war, verbunden mit einem beträchtlichen Prestigegewinn für die beteiligten Parteien. Mit der Anbringung von Wappen im Kirchenraum, jenen Markierungen von Einflussphären, hatten prominente Vertreter der katholischen Erneuerung ihre liebe Not. Paleotti widmete mehrere Kapitel seines nur wenige Jahre vor der Kanonisation Diegos erschienenen *Discorso* (1582) der Brandmarkung dieses von ihm als Missbrauch empfundenen Usus, vgl. Ganz 2003, S. 294.
- 36 Peña 1588, S. 19–20. Vgl. auch Alaleone, BAV, Vat.lat. 12293, fol. 360r.
- 37 Zu den Tapissereien Raffaels vgl. grundlegend White/Shearman 1958 und Shearman 1972.
- 38 Peña 1588, S. 17–18.
- 39 Vgl. Ganz 2003, S. 51–54.
- 40 Vgl. Weddigen 1999, S. 269.
- 41 Da dem textilen Schmuck die Aufgabe zufiel, einen abgeordneten Raum für die Zeremonie der Heiligsprechung innerhalb des verbliebenen Fragments Alt-St. Peters zu schaffen, zeichnete er nicht lediglich ein bestimmtes Segment desselben aus. Nach der Verrückung des Lettners schmückten die Bildteppiche der Sixtina ausnahmslos den Chorbereich, zuvor fand lediglich eine Tapisseree, die *Predigt zu Athen*, im Laienraum jenseits der Schranke ihren Platz, vgl. Weddigen 1999, S. 272.
- 42 Peña 1588, S. 18.
- 43 Casale 2011, S. 91.
- 44 Vgl. Casale 2011, S. 91.
- 45 Vgl. Kirwin 1981, S. 146; Ostrow 1996, S. 244–245.
- 46 Vgl. Peña 1588, S. 31.
- 47 Vgl. Casale 2011, S. 91.
- 48 Dies gilt zumindest für das Diarium Alaleones und den Bericht Peñas, jenen Quellen, welche von mir konsultiert wurden. Dass die Aufzeichnungen Francesco Mucanzios (+1592), des ersten päpstlichen Zeremonienmeisters unter Sixtus V., Aufschluss über die Ikonografie der Wandteppiche geben, erscheint wenig wahrscheinlich, müsste aber freilich überprüft werden.
- 49 Vor der linken Mittelschiffkolonnade finden sich auf dem Fresko Contis folgende Bildteppiche: *Verleugnung Petri*, *Schlüsselübergabe*, *Navicella*, vor der rechten: *Kreuztragung*, *Christus vor Pilatus*, *Christus am Ölberg*, vor der Altarwand im unteren Register: *Fußwaschung*, *Letztes Abendmahl* (an dieser Stelle hätte das *Pfingstwunder* zur Darstellung gebracht werden müssen!), *Judaskuss*, im oberen Register: *Himmelfahrt Christi*, *Auferstehung Christi*. Mit *Schlüsselübergabe* und *Navicella* gibt Conti zwei Episoden aus der Vita Petri wieder, welche zur Untermauerung des Papstprimats von herausragender Bedeutung sind.
- 50 Die Darstellungen des Stiches mit den Tapissereien Raffaels in Verbindung zu setzen, fällt alles andere als leicht.
- 51 Peña 1588, S. 19–20. Bei Alaleone lautet es gleichsam lakonisch: »Ecclesia intus erat ornata pannis auleis pulcherrimis«, Alaleone, BAV, Vat.lat. 12293, fol. 360r.
- 52 Alaleone, BAV, Vat.lat. 12293, fol. 360r; Peña 1588, S. 19.
- 53 Eine möglichst unmittelbare Einbindung der Allgemeinheit scheint bei der bescheiden anmutenden Wiederaufnahme der heftig angefeindeten Praxis der Kanonisationen nicht anvisiert worden zu sein. Interessanterweise blicken auf dem Relief der Kanonisation des Diego de Alcalà von Egidio della Riviera am Grabmal Sixtus' V. in Santa Maria Maggiore (s. Abb. 3) die Zuschauer zu Seiten des *suggestum* ganz entspannt auf das Geschehen auf diesem, definitiv eine kontrafaktische Wiedergabe, welche ein offenbar durchaus als solches empfundenes Manko der Kanonisation Diegos *ex post* korrigiert, die nicht gegebene Inklusion einer großen Zuschauerschaft.
- 54 »[...] in ecclesia veteri S. Petri«, Alaleone, BAV, Barb.lat. 2815, fol. 360v. Ich muss mich hier auf eine getreue Abschrift des Originals Alaleones stützen, da der Band Vat.lat. 12294 in der BAV zeitweilig nicht verfügbar war.
- 55 Vgl. Satzinger 2005, S. 67–66.
- 56 Von dem Apparat der Kanonisation von 1588 waren zumindest das *suggestum* und der Baldachin des Altares in der

- Peterskirche verblieben, vgl. Alaleone, BAV, Vat.lat. 12293, fol. 360r; Peña 1588, S. 31. Vgl. zur Kanonisation Hyazinths Casale 2011, S. 93–97.
- 57 Alaleone, BAV, Barb.lat. 2815, fol. 366v–367r. Ein *palmo romano* wird im Rahmen dieser Arbeit mit 22,34 cm veranschlagt, vgl. Waddy 1990, XIII.
- 58 Der Papst zelebrierte die Messe »supra altare fictitio portatili constructo in capite sugesti seu palchi ubi est porta per quam intratur in ecclesiam novam Sancti Petri«, Alaleone, BAV, Barb.lat. 2815, fol. 364v.
- 59 Alaleone, Barb.lat. 2815, fol. 367r.
- 60 Vgl. zum zeremoniellen Arrangement auf dem *suggestum* Alaleone, BAV, Barb.lat. 2815, fol. 364v.
- 61 Zur Cappella di S. Giacinto vgl. Schütze 1999.
- 62 Mit großer Akribie wird dieses von einem hohen, entrückten Standpunkt wiedergegeben. Im Vordergrund steht die didaktische Funktion des Bildes, die Individualität der einzelnen Teilnehmer tritt dementsprechend ebenso wie der genaue Darstellungsmoment in den Hintergrund, der Papst ist gleich doppelt präsent, thronend und am Altar zelebrierend.
- 63 Vgl. Schütze 1999, S. 245.
- 64 Auf dem Fresko Zuccaris ist das gesamte *suggestum*, dessen von Schweizer Gardisten bewachter Eingang vorne mittig zu erkennen ist, mitsamt dem wesentlichen darauf befindlichen Inventar dargestellt. Der Versuch der Vermittlung zwischen nahsichtiger Momentaufnahme und um Vollständigkeit bemühter, fernsichtiger Wiedergabe des zeremoniellen Arrangements erklärt die eigentümliche Gedrängtheit der Darstellung, das große Podium des Thrones etwa scheint nahezu die gesamte Fläche der Plattform (*suggestum*) zu füllen.
- 65 Über dem Altar zeigt das Fresko Zuccaris eine *Pala*, welche die Auferstehung Christi figuriert, die Tapissereien zu den Seiten zeigen links die Abgesandten des polnischen Königs, den General des Dominikanerordens und die beiden (Dominikaner-)Kardinäle Bonelli und Bernerio, die sich im Rahmen einer Audienz bei Clemens VIII. für die Heiligsprechung Hyazinths stark machen und rechts ein Konsistorium, in welchem Papst und Kardinäle über die Angelegenheit beraten. Neben den Verdiensten Clemens' VIII. werden nicht zuletzt jene Bernerios herausgestellt. Die Protagonisten der Bildteppiche, über die im Fresko Zuccaris eine weitere, klar abgegrenzte Erzählebene (vorangegangene abgeschlossene Ereignisse), welche in die Haupthandlung eingebettet ist, mit ins Spiel kommt, sind eindeutig auch als die bestimmenden Akteure der sich gerade vollziehenden Haupthandlung, der *petitio canonizationis*, kenntlich gemacht: Bernerio erscheint in Gestalt des Konsistorialadvokaten am rechten Rand des Podiums des Papstthrones, direkt unter dem Kanonisationsbanner, als eigentlicher Promoter und Anwalt der Heiligsprechung Hyazinths, vgl. Schütze 1999, S. 245–250.
- 66 Vgl. Anselmi 2005, S. 248–251; Casale 2011, S. 97–101.
- 67 Peña 1600, S. 50.
- 68 Vgl. Herz 1974; Herz 1981; Ferrari/Papaldo 1999, S. 249.
- 69 Vgl. die offenbar geraume Zeit vor der Heiligsprechung publizierte *relatione* Peñas, Peña 1600, der für die Ausstattung der Peterskirche relevante Abschnitt S. 42–57, und den ausführlicheren Bericht Giovanni Paolo Mucanzios, des Kollegens Alaleones, Mucanzio, ACP, 424, fol. 44r–53v.
- 70 Vgl. zum Schmuck der Portale Mucanzio, ACP, 424, fol. 44v–46r; Peña 1600, S. 54–55.
- 71 »[...] et sopra detta porta [Portal des *murus divisorius*] nella croce, che ne è in mezzo, dove si suol porre la coltre de martiri con le due chiavi di quà e di là furono posti diversi lumi, e lampade accese con certi razzi di oricalco risplendenti che rendevano bellissima vista.« Mucanzio, ACP, 424, fol. 46r.
- 72 Peña 1600, S. 55.
- 73 Vgl. zum Hochaltar Pinelli 2000, S. 797; Blaauw 2008, S. 235–239.
- 74 Peña 1600, S. 46–47.
- 75 Vgl. Anselmi 2005, S. 250; Casale 2011, S. 99.
- 76 Zu genaueren Literaturhinweisen zum *tegurium* vgl. Blaauw 2008, S. 230–231.
- 77 Vgl. Blaauw 2008, S. 238.
- 78 Vgl. Anselmi 2005, S. 257–259; Casale 2011, S. 150–156. Die Radierung wird des Öfteren auch Dominique Barrière zugeschrieben, vgl. etwa Kat. Ausst. Bonn/Berlin 2005/2006, S. 168–169.
- 79 Mucanzio, ACP, 424, fol. 46v–47r.
- 80 Der Passus Mucanzios ist insofern bemerkenswert, weil er das Vorhandensein eines als neu definierten marmornen Thrones in der Apsis von Neu-St. Peter zum gegebenen Zeitpunkt dokumentiert. Dessen Realisation ist zeitlich wohl im Pontifikat Clemens' VIII. zu verorten und fügt sich nahtlos in das vom Aldobrandini-Papst verfolgte Programm der Ausstattung von St. Peter ein. Bekannt sind die gewichtigen Ereignisse während der Regentschaft Clemens' VIII., welche vor allem die Vierung betrafen, in unserem Zusammenhang erweist sich die Errichtung des neuen Hochaltars, überfangen in rascher Sukzession von verschiedenen provisorischen Ziborien, von Belang, vgl. vor allem Kirwin 1981, S. 143–151, 165–167 (App. I–V). Stelle dieser – wie bereits dargelegt – ein klares Bekenntnis zur Tradition dar, so kann Selbiges auch für den Thron in der Tribuna behauptet werden. Der Passus Mucanzios legt nahe, dass die später unter Paul V. vorgenommene Reorganisation der Apsis von St. Peter keine Schöpfung *ex novo* war, sondern sich auf präexistente Elemente wie den Thron stützen konnte, der offenbar während der Regentschaft Clemens' VIII. installiert worden war.
- 81 Alaleone und Peña geben die Maße der Plattform übereinstimmend mit 120 *palmi* in der Länge und 66 in der Breite an, Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 130r; Peña 1600, S. 51, Mucanzio hingegen mit 115 und 80 *palmi*, Mucanzio, ACP, 424, fol. 50r.

- 82 Die zeremonielle Plattform, welche für die Kanonisation Carlo Borromeos am selben Ort wie bei den vorangegangenen Heiligsprechungen errichtet wurde, maß gleichfalls 120 *palmi* in der Länge, vgl. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 204r. Die Darstellungen Greuters und Maggis divergieren etwas hinsichtlich der genauen Position des Papstthrones, bei Maggi befindet er sich knapp vor der durch die rückwärtigen Wände der westlichen Kuppelpfeiler markierten Linie, bei Greuter dahinter. In diesem Punkt ist dem Werk Maggis der Vorrang hinsichtlich der Glaubwürdigkeit einzuräumen. Die Position des Papstthrons muss bei jenen Anlässen, bei welchen der Hochaltar von St. Peter genutzt wurde, relativ schnell festgelegt und in der Folge nicht mehr nennenswert verändert worden sein: Nebst den bereits genannten Stichen positionieren ihn u. a. sowohl das vermutlich von Ciampelli stammende Blatt (s. Abb. 9), die Radierung Faldas von der Kanonisation des Franz von Sales als auch ein Ölbild eines Anonymus (Rom, Museo di Roma), welches die Heiligsprechung von Pius V., Andrea Avellino, Felice da Cantalice und Caterina da Bologna (1712) zeigt, im Wesentlichen am selben Ort.
- 83 Installiert wurden in dem nach wie vor vom *murus divisorius* begrenzten Neubau von St. Peter gleichfalls ein 1300 *palmi* messender *fregio* und eine 120 *palmi* lange Plattform am gleichen Ort mit dem Papstthron als westlichem Abschluss, vgl. Peña 1608, S. 46, 48; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 281v, 284r; Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 455r.
- 84 Von der Ausstattung der Vierung waren zum gegebenen Zeitpunkt lediglich die Mosaiken der Pendentifs der gewaltigen Kuppel (s. Abb. 13, 14) vollendet worden.
- 85 Peña 1600, S. 51–52.
- 86 Alaleone BAV, Vat.lat. 12295, fol. 130r.
- 87 Vgl. zur Ausstattung des Altares Peña 1600, S. 46–48; Mucanzio, ACP, 424, fol. 51v–52v.
- 88 »Dentro questo palco a mano destra, e sinistra vi erano li banchi delli Cardinali con suoi appoggiatori coperti di tappezzeria, e dietro a quelli vi era un'altra fila di banchi più bassi nudi dove si sentorono li Vescovi con assistenti, & altri Prelati, che intervennero in quell'atto solennissimo.« Peña 1600, S. 53. Um bessere Sichtbarkeit zu gewährleisten, waren die Bänke für die Kardinäle niedriger als üblich: »[...] li banchi per li Signori Cardinali, non quelli alti che s'adoprono per le Cappelle ordinarie con doi gradili, ma altri più bassi con un gradile, acciò non impedissero la vista del popolo circostante«, Mucanzio, ACP, 424, fol. 51r.
- 89 Zur inneren Organisation der Plattform vgl. Peña 1600, S. 52–53; Mucanzio, ACP, 424, fol. 50v–51v.
- 90 Auch hier schwanken die Maßangaben in den verschiedenen Quellen wieder etwas, vgl. Anselmi Anm. 21.
- 91 Mucanzio, ACP, 424, fol. 50v. Vgl. auch Anselmi 2005, S. 249–250.
- 92 Peña 1600, S. 52.
- 93 Peña 1600, S. 47–48.
- 94 Berninis Ziborium wurde am 29. Juni 1633 feierlich enthüllt, einzelne Arbeiten an dem kolossalen Werk dauerten noch zumindest bis Juni 1635 an; vgl. Pollak 1931, 2, S. 418–421.
- 95 Vgl. dazu vor allem: Thelen 1967b; Lavin 1968; Kirwin 1981; Lavin 1984.
- 96 Vgl. Kirwin 1981, insbes. S. 150–151.
- 97 Vgl. Kirwin 1981, S. 151, 166 (App. IV).
- 98 Mucanzio, ACP, 424, fol. 50v–51r.
- 99 Mit den »due prime colonne« sind vermutlich die westlich gelegenen Säulen des 1600 errichteten Ziboriums über dem Hochaltar der Peterskirche, dessen Aussehen nicht näher bekannt ist, gemeint. Sinnhaft wäre dies insofern, da der Baldachin dergestalt auch den am Altar die Messe zelebrierenden Papst überfangen hätte, welche dieser »versus populum« vollzog, vgl. hierzu die mit M beschriftete Darstellung des Stichts Tempesta von der Kanonisation Francesca Romanas (s. Abb. 1).
- 100 Vgl. Grimaldi/Niggel 1972, S. 198–203; Lavin 1968, S. 4; Kirwin 1981, S. 143–144, 148; Blauuw 1994, S. 647–651; Schütze 1994, S. 223; Roser 2005, S. 103–116, 123–127.
- 101 Peña 1600, S. 46.
- 102 Als »tutto pieno di molte immagini del Santo, di molte armi di S. Pietro, del Papa, del Rè Catolico, della Religione de Predicatori, del Prencipato di Catalogna, e Città di Barcellona, e molti festoni parte di pittura, e parte di herbe« beschreibt ihn Peña, Peña 1600, S. 55. Vgl. auch die Beschreibung Mucanzios, der über Peña hinausgehend auch die Wappen des Kapitels von St. Peter, des römischen Volkes, des Heiligen und des Dominikanerordens in zweifacher Ausführung erwähnt, welche zusammen mit den Bildern des Heiligen zwischen Festons gelagert (»tra doi festoni, uno di sopra, e l'altro di sotto«) und von »festoni con diversi Rossoni« umgeben waren, vgl. Mucanzio, ACP, 424, fol. 46v.
- 103 Peña 1600, S. 55. Ausführlicher die Beschreibung bei Mucanzio, Mucanzio, ACP, 424, fol. 47r–48v.
- 104 Mucanzio gibt an, dass die Tapisserie mit der *Geburt Christi* ansonsten als Altarbild Verwendung fand (»che si suol porre per quadro d'Altare«), während jene mit der »gloria di Dio Padre« den bei öffentlichen Konsistorien verwendeten Baldachin des Papstes schmückte (»che si suol porre sotto il baldacchino del Papa nei Concistori publici«), vgl. Mucanzio, ACP, 424, fol. 47v.
- 105 Vgl. zu dem am *fregio* applizierten textilen Schmuck Mucanzio, ACP, 424, fol. 47r–48v, zu den Christus-Tapisserien insbes. fol. 47r–48r.
- 106 Wie bereits zitiert es im Kurienzeremoniale Piccolominis: »Ornabitur etiam ecclesia, et suspendetur per totum arma pontificis, Ecclesie, et imago canonizandi, atque

- etiam arma procurantium canonizationem.« Vgl. auch Casale 2011, S. 99.
- 107 »Nell'alto della Chiesa pendevano nove stendardi ugualmente divisi, di questa maniera; sopra l'altare di san Pietro ven'era uno molto grande; un'altro più avanti rispondeva sopra la metà del palco, dove stava S. Santità con li Cardinali: e dirimpetto à questo verso la Chiesa vecchia ne stava un'altro: & altri doi ne stavan ne doi bracci della Croce della Chiesa, dimodo che questi cinque stendardi facevano forma come Croce. Tra li bracci di questa como croce pendevano li altri quatro, ciascuno incontro alli Evangelisti, che sono di Mosaico sotto le quatro braccia della cuppola.« Peña 1600, S. 56. Vgl. auch die Schilderung bei Mucanzio, ACP, 424, fol. 49v.
- 108 Vgl. Peña 1600, S. 55–56; Mucanzio, ACP, 424, fol. 48v.
- 109 Mucanzio, ACP, 424, fol. 48r.
- 110 Gerade die Vierung präsentierte sich zum Zeitpunkt der Kanonisation Raimondos noch als weitestgehend bilderloser Raum, dem die entscheidenden Akzente einer programmatisch auf den Kirchenpatron ausgerichteten Ausstattung fehlten. 1598 wurde die Entscheidung getroffen, die gewaltige Kuppel Michelangelos mitsamt ihren Pendentifs mit Mosaiken zu dekorieren (s. Abb. 13, 14). Die Arbeiten begannen mit den Darstellungen der vier Evangelisten in den Tondi der Hängezwickeln, welche bis Ende 1600 einschließlich der die mächtigen Rundbilder flankierenden fliegenden Putti vollendet waren. Danach zog man zunächst die Dekorationskampagne für die Cappella Clementina vor, ab dem Sommer 1603 hoben die Arbeiten am Kuppelmosaik unter der Leitung von Giuseppe Cesari (il Cavalier d'Arpino) an, die sich allerdings bis 1612 hinziehen sollten, vgl. Siebenhüner 1962, S. 292–301. Zu den Mosaiken der Peterskirche vgl. ferner Federico 1983; Thoenes u. a. 2011.
- 111 »[...] havendosi (acciò potessero [die diversen Lichter] mostrar meglio la sua luce, e splendore) coperto le fenestre grandi della Chiesa, come anche quelle dell'alta cuppola.« Peña 1600, S. 57.
- 112 Vgl. zur Beleuchtung Peña 1600, S. 56–57; Mucanzio, ACP, 424, fol. 48v–49v.
- 113 Peña 1600, S. 51.
- 114 Eine erste Schranke, deren Portal von Schweizer Gardisten bewacht wurde, befand sich unmittelbar nach dem Eingang zur Kirche, sie umfasste die Breite des Mittelschiffes. Ein Betreten der Cappella Gregoriana und der Clementina wurde durch Absperrungen verunmöglicht. Eine weitere, mit Fackeln bekrönte Barriere wurde 110 *palmi* von der ersten entfernt aufgerichtet, auch ihren Durchgang bewachten Gardisten, weitere Schranken befanden sich im Bereich der Vierung: »Più avanti passando verso il medemo altare nei doi bracci della croce, che fa la Chiesa, e corrispondono all'altare di San Pietro si fecero altri doi steccati, ambidoi nella nave grande, uno alla mano destra, e l'altro alla sinistra longhi cento e tre palmi ciascuno, & alti sette como li altri [die beiden bereits erwähnten Schranken im Mittelschiff].« Peña 1600, S. 51. Zwei weitere Absperrungen hatten ihren Platz »alle spalle della Sedia di N. S. verso il capo della croce della Chiesa a i bracci di quella prima traversa, overo corsia« gefunden, Peña 1600, S. 54. Vgl. zu den zahlreichen Schranken Peña 1600, S. 50–54; Mucanzio, ACP, 424, fol. 49v–50r.
- 115 Peña 1600, S. 53.
- 116 Peña 1600, S. 53.
- 117 Mucanzio, ACP, 424, fol. 51r.
- 118 Peña 1600, S. 54–55. Vgl. auch Mucanzio, ACP, 424, fol. 52v.
- 119 Mucanzio, ACP, 424, fol. 52v.
- 120 Vgl. Anselmi 2005, S. 250; Casale 2011, S. 101.
- 121 Vgl. Anselmi 2005, S. 250; Casale 2011, S. 99.
- 122 Die Entwicklung findet auch in den commemorativen Reliefs der Heiligsprechungen von Diego de Alcalà und Raimondo di Peñafort an den Grabmälern Sixtus' V. (Cappella Sistina, Santa Maria Maggiore) und Clemens' VIII. (Cappella Paolina, Santa Maria Maggiore) einen Niederschlag (s. Abb. 3, 7). Das ältere Relief des Egidio della Riviera, welches die Kanonisation von 1588 zum Gegenstand hat, setzt die Figur des Papstes, die gleich doppelt präsent ist, nicht besonders prominent in Szene, im Wesentlichen erscheint er als ein Akteur unter vielen. Wie das vatikanische Fresko Contis (s. Abb. 2) hat das Marmorwerk primär den Charakter eines Lehrstückes in Sachen Zeremoniell, welches mit großer Akribie das spezifische Arrangement zur Darstellung bringt. Dieses ist auf dem späteren Relief Giovanni Antonio di Pietro Paraccas (il Vasoldo) nur sehr fragmentarisch abgebildet, wobei den bedeutenden Veränderungen in der Anordnung der zeremoniellen Fixpunkte (vgl. vor allem die geänderte Position des Thrones) Rechnung getragen wird. Das Figurenpersonal wurde im Vergleich zur älteren Darstellung drastisch reduziert, der Papst, der nur einmal im Moment der Verkündigung der *sententia canonizationis* wiedergegeben ist, beherrscht auf der Mittelachse thronend die Komposition und erscheint nun als der unbestrittene Protagonist des Geschehens, vgl. Anselmi 2005, S. 251.
- 123 Vgl. Casale 2011, S. 99.
- 124 Vgl. Casale 2011, S. 100. Peña lobt den mit Bildern des Heiligen, diversen Wappen und Schmuckelementen verzierten *fregio* in seiner Gesamtheit, ohne einzelne Elemente näher zu spezifizieren, bei Alaleone heißt es in Hinblick auf die Ausstattung knapp: »Pro hac solemnī canonizatione, quae facta fuit in Basilica nova Sancti Petri ornata pannis sericeis circum circa per totum, cum insignibus desuper Papae, Regis catholici, Beati Raymundi, Populi Romani, Regni Cataloniae, et Civitas Barchinonensis cum floribus, ramis, et frondibus virentibus circumcirca insignia.« Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 130r.

4. DIE KANONISATION FRANCESCA ROMANAS

- 1 Zur Romideologie der Borghese vgl. u. a. D'Onofrio 1967, S. 207–215; Preimesberger 1977, S. 320–322; Ubl 1999, S. 234.
- 2 Vgl. zur Cappella Paolina Ostrow 1996, S. 118–251.
- 3 Zum Grabmal Pauls V. vgl. Herz 1974; Herz 1981; Luciani 1996, S. 175–176; Chatzidakis 2004.
- 4 Die Bedeutung der einzelnen Szenen erläutern zwischen den Säulensockeln angebrachte Inschriften. Die Reliefs des typologisch auf antikrömischen Triumphbögen sowie ihren neuzeitlichen Derivativen aus dem Bereich der Festarchitektur und Grabmalkunst fußenden Monuments zeigen im unteren Register die *Unterstützung Rudolfs II. im Türkenkrieg* (links), die *Errichtung der Festung zu Ferrara* (rechts), im oberen Register hingegen die *Heiligsprechungen von Francesca Romana und Carlo Borromeo* (links), die *Krönung Pauls V.* (Mitte) und den *Empfang von ausländischen Gesandten* (rechts), vgl. Herz 1981, S. 243–245; Chatzidakis 2004, S. 159, S. 162–163.
- 5 Vgl. Herz 1981, S. 252–253; Chatzidakis 2004, S. 166. Jeweils ein Relief einer Heiligsprechung findet sich auch an den Grabmälern Sixtus' V. (Cappella Sistina) und Clemens' VIII. (Cappella Paolina) in Santa Maria Maggiore (s. Abb. 3, 7), was die herausgehobene Bedeutung einer Heiligsprechung als Höhepunkt eines (frühneuzeitlichen) Pontifikats unterstreicht. Gleichzeitig wird über die Szenen der Kanonisationen eben auch eine machtpolitische Aussage getroffen.
- 6 Zu Carlo Maderno vgl. Hibbard 1971.
- 7 Die beiden Kapellen schlossen im Osten mit mächtigen Säulen aus Travertin ab, welche erst 1612/1613 niedergelegt wurden, vgl. Hibbard 1971, S. 155.
- 8 In spätantiker und frühmittelalterlicher Zeit hatte eine vierflügelige Portikusanlage (Quadriporticus) das Atrium der konstantinischen Kirche umschlossen, welche im Laufe der Jahrhunderte allerdings weitgehend verschwand und durch diverse Gebäude ersetzt wurde. Dem Vorhof der alten Basilika waren im Osten mehrere Bauten spätantiken oder frühmittelalterlichen Ursprungs vorgelagert, die im 15. und 16. Jahrhundert größtenteils restauriert, modifiziert oder auch ersetzt worden waren. Im Süden befand sich der Palast des Erzpriesters von St. Peter. Nördlich schloss die aus dem 8. Jahrhundert stammende Kapelle Santa Maria in Turri an, deren drei Portale den Haupteingang zum Atrium der konstantinischen Basilika bildeten, direkt angrenzend erhob sich die unvollendete dreigeschossige Benediktionsloggia, im Wesentlichen ein Werk des 15. Jahrhunderts, dahinter ragte der mittelalterliche Campanile empor.

- Zwischen Loggia und Papstpalast vermittelte ein schmaler hoher Flügel, der den unteren Hof der Residenz des Pontifex begrenzte mit dem wichtigsten Zugang zu dieser. Den nördlichen Abschluss des Atriums bildete ein Seitenflügel des Vatikanpalastes, welcher das entsprechende Segment der Portikusanlage ersetzt hatte. Einzig der westliche Abschnitt der Quadriporticus, Vorhalle der Kirche und Grabstätte zahlreicher Päpste, hatte sich bis ins frühe 17. Jahrhundert intakt erhalten. Mit fünf Türen war diese mit der Kirche verbunden, wobei die drei mittleren (Porta romana, Porta ravenniana und die zentrale Porta argentea) den Zugang zum Mittelschiff gewährleisteten. Einen guten Eindruck von diesem etwas disparat wirkenden Konglomerat vor den tiefgreifenden Veränderungen unter Paul V. bieten eine Radierung Dupéracs von 1567 (München, Staatliche Graphische Sammlung), ein Kupferstich Cavalieris nach einer Zeichnung Dosios von 1575 (Rom, Istituto Nazionale per la Grafica) und natürlich die entsprechenden Darstellungen von Alt-St. Peter bei Grimaldi, Grimaldi/Niggli 1972, S. 164–165, 188–189. Vgl. zu der hier kurz geschilderten Situation Roser 2005, S. 29–44; Kat. Ausst. Bonn/Berlin 2005/2006, S. 91.
- 9 Aus der umfangreichen Sekundärliteratur zur Baugeschichte von St. Peter seien hier folgende, das Pontifikat Pauls V. unmittelbar betreffende, wesentliche Werke genannt: Orbaan 1919; Hibbard 1971; Thoenes 1992; Corbo/Pomponi 1995; Kuntz 2005; Bredekamp 2008; Bortolozzi 2012.
 - 10 Im Zuge der Gegenreformation hatte der konstantinische Bau eine ungeahnte Renaissance erfahren (wie verschiedene Baumaßnahmen und Stiftungen belegen), einflussreiche Apologeten – darunter Kardinal Cesare Baronio – sprachen sich für den Erhalt des eindrucksvollen Monuments der Kontinuität von Kirche und Papsttum aus. Das Dilemma der Traditionalisten bestand seinerseits darin, dass das Wahre der basilikalischen Kreuzform im Neubau, welche der des »paganen« Zentralbaus Michelangelos prinzipiell vorzuziehen war, unwiederbringlich den Verlust des Altbaus mit sich brachte. Von den Befürwortern des Abrisses des Altbaus und der Errichtung des Neubaus wurden Sachzwänge ins Feld geführt, vor allem der ruiniöse Zustand der konstantinischen Kirche, aber auch die Notwendigkeit der Schaffung von Räumlichkeiten, die aus funktionaler Sicht unverzichtbar waren, wie Kanonikerchor und Sakristei. Um sein ehrgeiziges Vorhaben rasch zu verwirklichen, setzte Paul V. eine straffe, aus nur drei ergebnen Kardinälen bestehende Baukommission unter der Führung des Erzpriesters von St. Peter, Giovanni Evangelista Palotta, ein, vgl. Hibbard 1971, S. 66, 156, 168; Bredekamp 2008, S. 102–104; Bortolozzi 2012, S. 286–287, 311–324.
 - 11 Unter Clemens VIII. wurde die Errichtung der zwei neuen Kapellen noch als Schutzmaßnahme für den konstantinischen Bau aufgefasst, in einem undatierten *avviso* aus dem

- Pontifikat des Aldobrandini-Papstes lautet es: »[...] perchè è pericolo che la Chiesa vecchia non caschi per esser le muraglie transpiombate fuori della grossezza del muro quattro palmi, et per esser puntellata dalla parte nesso Santo Andrea, si sono fatti alcuni disegni d'aggiungere due Capelle simili alla Grgoriana, che cosi si allongaria la nave della Chiesa, et altri per assicurar la detta Chiesa vecchia«, in einem *avviso* vom 15. Juni 1605 ist zu lesen: »[...] havendo Sua Santità pensiero, che si vada avanti in detta fabbrica et che si mandi a terra la chiesa vecchia di San Pietro et si faccino due altre capelle come le prima«, die *avvisi* zit. n. Hibbard 1971, S. 168. Vgl. Hibbard 1971, S. 156–157; Corbo/Pomponi 1995, S. 230; Bredekamp 2008, S. 101.
- 12 Vgl. den *avviso* vom 18. Juni 1605 bei Hibbard 1971, S. 168.
- 13 Hibbard 1971, S. 168. In Folge eines Unwetters im September 1605 brach ein Marmorblock aus einem Fenster des baufälligen Langhauses beim Altar der Madonna della Colonna herab, womit das Schicksal des Altbaus endgültig besiegelt schien, vgl. Corbo/Pomponi 1995, S. 230; Bredekamp 2008, S. 102.
- 14 Vgl. Hibbard 1971, S. 168; Bredekamp 2008, S. 102.
- 15 Die entsprechenden Zeremonien hoben mit der Überführung des Sakraments in die Cappella Gregoriana am 28. September 1605, nur zwei Tage nach dem endgültigen Beschluss des Abbruchs des konstantinischen Baus, an. Die drei Hauptreliquien der alten Basilika, das Schweißstuch der Veronika mit der *vera icon* Christi, die Spitze der Lanze des Longinus und das Haupt des Apostels Andreas wurden bis zuletzt nicht angetastet, um deren Verehrung durch die Gläubigen nicht zu beeinträchtigen. Erst am 14. Januar 1606 wurden sie in einem *ritus privatus* in die Sakristei überführt und am 21. März des gleichen Jahres in die obere Nische des südwestlichen Kuppel Pfeilers verfrachtet, vgl. Corbo/Pomponi 1995, S. 231; Bredekamp 2008, S. 103; Dobler 2008, S. 301–302.
- 16 Vgl. zum Abbruch Alt-St. Peters Orbaan 1919. Vgl. ferner Corbo/Pomponi 1995, S. 238–242; Bredekamp 2008, S. 103.
- 17 Vgl. Hibbard 1971, S. 157.
- 18 Wir haben Kenntnis von diversen konkurrierenden Projekten zum schließlich erfolgreichen Madernos, dessen verschiedene Entwürfe sich in den Uffizien, Florenz, befinden (A 100, A 101, A 264). Diese sehen alle die Errichtung von Kapellen für Kanonikerchor und Sakristei östlich der Cappella Gregoriana und der Cappella Clementina vor, vgl. Hibbard 1971, S. 157–159. Zu den Projekten Cigolis vgl. Bortolozzi 2012, S. 296–307.
- 19 Vgl. Hibbard 1971, S. 159, 169; Bredekamp 2008, S. 105.
- 20 Vgl. Corbo/Pomponi 1995, S. 238–239. Hibbard datiert die Konstruktion des Modells zwischen April und November 1607, vgl. Hibbard 1971, S. 159, 169–170.
- 21 Die Fundamentierungsarbeiten folgten weder dem Projekt Michelangelos noch jenem Madernos, vgl. Hibbard 1971, S. 159–160.
- 22 Vgl. Bredekamp 2008, S. 106–107.
- 23 Vgl. Hibbard 1971, S. 170–171.
- 24 Motiviert war der Beschluss zweifelsohne auch durch weitreichende funktional-zeremonielle Überlegungen, welche die Verbindung von Vatikanpalast und St. Peter betrafen, vgl. Kuntz 2005.
- 25 Vgl. hierzu den über den Bestand von Alt-St. Peter projizierten Plan Neu-St. Peters bei Hibbard 1971, S. 67; ferner Hibbard 1971, S. 171; Bredekamp 2008, S. 106. Zur Fassade Madernos vgl. Hibbard 1971, S. 160–163, 170–180.
- 26 Hibbard 1971, S. 171.
- 27 Hibbard 1971, S. 171. Vgl. zu den diversen Abrissarbeiten im Atrium Corbo/Pomponi 1995, S. 239.
- 28 Vgl. Hibbard 1971, S. 171–172; Corbo/Pomponi 1995, S. 239; Bredekamp 2008, S. 106.
- 29 Vgl. Hibbard 1971, S. 171; Bredekamp 2008, S. 106. Ein *avviso* vom 16. Februar datiert das Ereignis wohl fälschlicherweise auf den 13. des Monats, vgl. Hibbard 1971, S. 171. Ein Bericht über eine am 16. April abgehaltene Sitzung der Baukommission belegt die Verwunderung einzelner ihrer Mitglieder ob des kompromisslosen Vorgehens des Papstes, der mit dem von ihm initiierten Baubeginn der Fassade nicht nur eine Rückkehr zum Zentralbaumodell Michelangelos zu verhindern, sondern eine Überbietung des bereits Begonnenen (die ab Anfang März 1607 gelegten Fundamente östlich der Cappella Gregoriana) einzuleiten trachtete. Nichtsdestotrotz schien zunächst das letzte Wort in der Angelegenheit noch nicht gesprochen worden zu sein, die endgültige Resolution über den Bauplan St. Peters sollte mit der Ankunft Kardinal Arrigones beschlossen werden, wie ein *avviso* vom 16. April 1608 berichtet: »All'arrivo di detto cardinale Arigone si piglierà qua resolutione dalli deputati della Congregatione sopra la fabrica di San Pietro circa il disegno, che doverà seguirarsi, stando sin hora irresoluti: se vogliono continuare nel principato modo, con diminuire il primo disegno, se pure seguiranno il primo, che è di Michelangelo Bonarota.« Zit. n. Orbaan 1919, S. 67. Vgl. ferner Hibbard 1971, S. 159–160, 169; Bredekamp 2008, S. 106, 140 (Anm. 302). Noch immer ist auch das Zentralbaumodell Michelangelos im Spiel, für die Rückkehr zu diesem setzte sich Maffeo Barberini, der spätere Papst Urban VIII., in einem Brief vom 24. Mai 1608 mit allen Kräften beim Papst ein, vgl. Schütze 1997, S. 288; Bertolozzi 2012, S. 307–308.
- 30 Hibbard 1971, S. 171.
- 31 Orbaan 1919, S. 67; Hibbard 1971, S. 169.
- 32 Vgl. zum Langhaus Madernos Hibbard 1971, S. 163–165, 180–183.
- 33 Vgl. Hibbard 1971, S. 163, 180.
- 34 Zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter vgl. Sieben-

- hüner 1962; Chappell/Kirwin 1974; Federico 1983; Rice 1997, S. 17–47; Schütze 2005; Dobler 2007; Kummer 2008; Thoenes u. a. 2011.
- 35 Vgl. zur Cappella Gregoriana Zollikofer 2016, ferner auch Siebenhüner 1962, S. 268–284; Schütze 2005, S. 119; Kummer 2008, S. 247–248.
- 36 Vgl. Kummer 2008, S. 249.
- 37 Vgl. Kummer 2008, S. 249.
- 38 Vgl. Siebenhüner 1962, S. 292–301. Zu den Mosaiken St. Peters vgl. Federico 1983; Thoenes u. a. 2011.
- 39 Vgl. Siebenhüner 1962, S. 292; Federico 1983, S. 64–65; Kirwin 1991, 2, S. 410–412, 522–524; Kummer 2008, S. 250.
- 40 Vgl. Pollak 1615, S. 75–77, Nr. 38, 39; Federico 1983, S. 64–66; Röttgen 2002, S. 353–364.
- 41 Das anspruchsvolle Programm des Bilderzyklus der Kuppel über dem Grab Petri deutete Sedlmayr wie folgt: »In der Vertikalen stehen übereinander: Gottvater (segnend?) – die Parusie mit der Fürbitte von Maria und Johannes und den Aposteln als Beisitzern – Märtyrer – die Evangelisten als Wortzeugen der Leidensgeschichte – (Altar) – das Grab Petri. Oder von unten nach oben: Tod – Auferstehung – Parusie – Himmel. *Also ein ganz und gar für ein Martyrion erdachtes Programm*, die Vertikalachse des Kuppelbaues betonend.« Sedlmayr 1982–1985, 2, S. 15. Das Grab des Märtyrers Petrus ist sicherlich als ein Ausgangspunkt des Bilderzyklus zu sehen, auf die Huldigung des Blutzeugen verweisen die Lorbeerkränze und Siegespalmen tragenden Putti in den Pendentifs sowie die Inschrift am Scheitelpaion: S. PETRI GLORIAE SIXTVS PP. V. V. M.D.XC. PONTIF. V. Doch ist damit die Deutung keineswegs erschöpft, thematisiert wird die Rolle des Apostelfürsten und seiner Nachfolger im heilsgeschichtlichen Kontext, welche die riesige Inschrift im Sprengring der Kuppel, das berühmte Christus-Wort (Mt 16,18–19): TU ES PETRUS ET SUPER HANC PETRAM AEDIFICABO ECCLESIAM MEAM ET TIBI DABO CLAVES REGNI CAELORUM deutlich benennt. In den Mosaiken der Vierung von Neu-St. Peter sind Petrus- und Christus-Thematik untrennbar verwoben. Im untersten Bildregister am Kuppelfuß versinnbildlichen die Figuren heiliger Bischöfe und Patriarchen die apostolische Sukzession, darüber folgt eine Darstellung der Deesis umgeben von den zwölf Aposteln zuzüglich Paulus, darüber wiederum ein Register von drei Engeln mit den *arma Christi* und weiteren trauernden bzw. anbetenden Himmelsboten, die dem Themenkomplex Parusie/Jüngstes Gericht zuzuordnen sind und zusammen mit den in den folgenden Registern wiedergegebenen Cherubinen und Engeln, welche Gottvater in der Laterne preisen, das Ziel der Geschichte im christlichen Verständnis zum Ausdruck bringen: das Heil und Ewige Leben. Mag man auch eine allgemein gehaltene christologisch-eschatologische Stoßrichtung der Mosaiken, kreisend um die Themen Parusie, Jüngstes Gericht, Heil als wesentlich setzen, fällt dem Apostelfürsten hierbei doch zweifelsohne eine exponierte Rolle zu.
- 42 Vgl. Siebenhüner 1962, S. 300; Kummer 2008, S. 250.
- 43 Vgl. Kummer 2008, S. 250.
- 44 Der Zyklus, der wohl unter der fachkundigen Beratung von Kardinal Baronio entstand, wurde erst im Pontifikat Pauls V. definitiv vollendet. Dargestellt wurden folgende Themen: *Tod der Saphira, Kreuzigung Petri, Sturz des Simon Mago, Lahmenheilung Petri, Auferweckung Tabithas* und die *Navicella*, vgl. Siebenhüner 1962, S. 293–299 (zur Aufstellung der einzelnen Bilder S. 296); Chappell/Kirwin 1974; Rice 1997, S. 27–34; Windorf 2006, S. 29–35.
- 45 Vgl. Windorf 2006, S. 29–35.
- 46 Konzeptionell beschreiben die Altarbilder eine Art Ring um das Grab des Apostelfürsten und den Hochaltar, wobei dieser unvollständig blieb, da ja die Altäre der an die Cappella Gregoriana angrenzenden *navi piccole* bereits unter Gregor XIII. den Heiligen Hieronymus und Basilius geweiht worden waren. Denkbar ist, dass man plante, die entsprechenden älteren Altäre durch dem Kirchenpatron geweihte und mit entsprechenden Bildern versehene zu ersetzen, vgl. Rice 1997, S. 28–29; Schütze 1994, S. 253–254.
- 47 Vgl. Schütze 1994, S. 253–254, 277.
- 48 Vgl. Schütze 1994, insbes. S. 276–282.
- 49 Vgl. Casale 2005, S. 226; Casale 2011, S. 101; Boiteux 2013, S. 102–103.
- 50 Die Aufträge und Zahlungen an Handwerker, Künstler etc. geschahen im Namen der Äbtissin von Tor de' Specchi, als Mittelsmann fungierte Zelone Zeloni, der Prokurator des Klosters bei der Kanonisation Francesca Romanas, welcher »per i Conservatori e deputati della congregazione della beata« die Zahlungen tätigte und die mannigfaltigen Produkte der Sakristei von St. Peter übergab, vgl. Boiteux 2013, S. 104.
- 51 Peña 1608, S. 44. Vgl. auch Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 280v. Im Namen des römischen Volkes baten die »Conservatori della Camera di Roma« bzw. »Conservatores Camerae Almae Urbis« den Pontifex um die Heiligsprechung Francesca Romanas, »li SS. Mutio Mattei, Oratio Farinaccio, & Roberto Capozucchi Conservatori della Camera di Roma, & il Dottor Gironimo de Rossi Avvocato Concistoriale, e del Po. Romano«, Peña 1608, S. 55. Vgl. auch Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 456v; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 293v.
- 52 Vgl. zum Festapparat Fagiolo dell'Arco 1997, S. 209–210; Casale 2005; Casale 2011, S. 101–104; Boiteux 2013.
- 53 Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 456r; vgl. auch Peña 1608, S. 50–55; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 288v–293r.
- 54 Da sich St. Peter zum gegebenen Moment als gewaltige Baustelle präsentierte, musste zunächst Bauschutt, Bau-

- material etc. beseitigt werden, um dem Festzug den Weg zur neuen Kirche zu bahnen: »In primis omnia trabium, lapidum, et saxorum antiquae ecclesiae demolitae, et novae fabricae impedimenta, quantum licuit et opportunum fuit, amoveri curarunt, ut aditus necessarius, et competens, viae et processioni pateret.« Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 280v.
- 55 »Tres vero portas antiquas, quae super scalas Sancti Petri ad atrium Pineae aditum praebebant«, Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 280v. Vgl. die Darstellung der Kapelle bei Grimaldi/Niggli 1972, S. 188–189.
- 56 Peña 1608, S. 48.
- 57 »Tres vero portas antiquas [...] exornari curarunt, virentibus foliis, et auricalco circum circa eas compositis, atque super quamlibet Summi Pontificis insigne in medio, a dextris Populi Romani, et a sinistris Capituli Sancti Petri posuerunt. In summitate vero in medio super insigne Pontificium imaginem Beatae Franciscae super quamlibet portam addiderunt. Maioris tamen formae erant imago, et insignia, quae super mediam portam posita fuere, quam ea, quae super alias duas hinc inde. Insuper a media porta quaedam pendebant ornamenta ex carta composita picta, et ornata, cum variis, et pomorum, ac angelorum formis, et figuris, quae ab aliis duabus portis hinc inde minime pendebant.« Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 280v–281r. Den Portikus der Kapelle zierte diverse textile Wandbehänge und auch die Portale, durch welche man schließlich das Atrium betritt, entbehrten nicht des Schmucks: »Porticus ad quam per dictas tres portas ingreditur, sub qua solent Coronarii suas vendere merces, auleis peristromatibus apte ornata hinc inde fuit: et pariter tres aliae portae, quae aditum praebebant atrio Pineae virentibus foliis et auricalco circum circa ornatae fuerunt.« Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 281r.
- 58 Mit dem Abbruch der Fassade der konstantinischen Kirche wurde offenbar erst im Sommer 1609 begonnen, ihr aufwendiger Mosaikdekor war allerdings schon zuvor beseitigt worden. Am 21. August 1609 erhielt Bartolomeo da Castrone eine Zahlung für die »muri della facciata vecchia della chiesa di S. Pietro che getta giù a cottimo«, Corbo/Pomponi 1995, S. 240. Zum Fassadenmosaik vgl. Corbo/Pomponi 1995, S. 238; vgl. auch die Darstellung der Fassade Alt-St. Peters bei Grimaldi/Niggli 1972, S. 164–165.
- 59 »Le tre porte principali della già Chiesa vecchia di san Pietro, erano parimente adornate di molti festoni, pitture, & herbe, e sopra il più alto luogo di ciascheduna in mezzo, vi stava l'immagine della Santa, alta sei palmi, & alla mano destra e sinistra vi erano l'armi del Papa, e del Popolo Romano, e nell'altre porte l'altre armi dette di sopra.« Peña 1608, S. 48. Mucanzio beschreibt abermals einen Dekor aus Blattwerk und Messing, der sich über die fünf Portale erstreckte, die bereits genannten drei Wappen beinhaltete und als jeweils krönenden Abschluss das Bild der Patronin Roms. Der mittlere Durchgang präsentierte sich wiederum herausragend dekoriert, wartete mit einem Dekor aus Pappmaché auf, welcher diverse Früchte und mehrfach die Wappentiere der Borghese inkludierte: »Quinque etiam portas sub porticu antique demolitae ecclesiae pariter virentibus foliis, et auricalco ornatas vidimus cum insignibus Sanctissimi Domini Nostri Papae, Populi Romani, Capituli Sancti Petri, et imagine Beatae Franciscae in superiori parte in medio. Media autem ex illis prae caeteris ornatior apparuit: nam praeter virentia folia cum auricalco circum circa, quaedam frigida cartae pictae in ea aptatae fuerunt cum pendentibus variis depictis frugibus, et nonnullis aquilis, et dracunculis.« Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 281r.
- 60 Vgl. die Darstellung des *murus divisorius* bei Grimaldi/Niggli 1972, S. 150–151.
- 61 »[...] in situ antiquae ecclesiae penitus discoopertae, et fere totaliter demolitae, trabes aptatae, et contignatae fuerunt, usque ad portam, quae aditum in novam Basilicam praebet, quibus aulae panni appensi fuerunt.« Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 281r.
- 62 »Porta vero praedicta decentius, et longe melius, quam aliae iam dictae ornata fuit, non modo auricalco, et virentibus foliis, sed quibusdam etiam phrigis ex carta picta confectis cum variis pomis, frugibus, atque fructibus, quae delectabilem visum aspicientibus praebebant, duoque magna insignia, Pontificis alterum, alterum Populi Romani super eam aptatae fuerunt, et in summitate in medio, super, et inter utrumque imago magna Beatae Franciscae figura ovata apparuit. Tres etiam aquilae, totidemque picti dracones eleganti, et proportionata distantia compartiti, gratiam, et ornamentum portae praedictae augere videbantur, quae sic ornata, gratum, et iucundum omnibus aspicientibus praebebat aspectum.« Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 281r–281v. Zum Schmuck der Portale vgl. auch Boiteux 2013, S. 110.
- 63 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 281r. Den Charakter von Triumphbögen muss auch der Umstand verstärkt haben, dass bei den drei Portalen der Kapelle Santa Maria in Turri sowie den fünf der Fassade von Alt-St. Peter jeweils das mittlere besonders ausgezeichnet wurde.
- 64 Vgl. Peña 1608, S. 52.
- 65 Vgl. Boiteux 2013, S. 102.
- 66 Vgl. Peña 1600, S. 50–56 und Peña 1608, S. 45–49.
- 67 Zu Rainaldi vgl. Gütthlein 2003, S. 226–237.
- 68 Vgl. zu den beteiligten Künstlern/Handwerkern Fagiolo dell'Arco 1997, S. 209; Casale 2005, S. 220–222; Casale 2011, S. 101–102; Boiteux 2013, S. 106.
- 69 Peña 1608, S. 48.
- 70 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 281v.
- 71 Peña 1608, S. 48. Vgl. auch Boiteux 2013, S. 110.

- 72 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 281v–282r.
- 73 Grattarola 1614, S. 223; Peña 1610, S. 85; vgl. auch die Rekonstruktion des Grundrisses des *teatro* bei Rasmussen 1986, S. 133.
- 74 Vgl. Casale 2005, S. 222–223; Casale 2011, S. 102.
- 75 Der Zeremonienmeister spricht offenbar von dem Ort, wo der Papstthron für jene Funktionen (die bedeutendsten Feierlichkeiten des Kirchenjahres), welche der Pontifex auch nach Einrichtung eines weiteren Papstaltars auf der Trennlinie zur westlichen Apsis weiterhin am Hochaltar über dem Grab Petri vollzog, eingerichtet wurde, vgl. Kirwin 1981, S. 152, Anm. 69. Um diese am besagten Ort abhalten zu können, bedurfte es aus schon genannten Gründen der Errichtung eines Provisoriums in relativer Nähe zum Hochaltar, einer Art ephemerer Tribuna/Apsis, in der temporär eine Choranlage installiert werden konnte, siehe hierzu das interessante, Agostino Ciampelli zugeschriebene Blatt (New York, Pierpont Morgan Library), welches einen Moment einer Kanonisation in St. Peter und das dafür installierte Provisorium zeigt (s. Abb. 9). Dabei wird nicht auf ein bestimmtes historisches Ereignis rekurriert, das Interesse gilt vielmehr der Problemstellung an sich. Vgl. zu dem Blatt Kat. Ausst. Vatikanstadt 2006/2007, S. 122–123 (Kat. Nr. II.25); Bodenstein 2021.
- 76 »Ut autem sine confusione, et tumultu haec adeo magna, et singularis actio conficeretur, ad populi concursum, et indiscretam eius videndi curiositatem reprimendam, et ne Praelatorum, Officialium, Ministrorum, et Nobilium loca plebs occuparet«, wurden die Schranken eingerichtet, Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 283v–284r. Vgl. zu den diversen Schranken auch Boiteux 2013, S. 107.
- 77 »Nell'entrare alla Chiesa di san Pietro si fece un steccato ò cancello longo palmi 103. & alto sette, e nel mezzo di esso vi era una porta custodita da alcuni Tedeschi armati, acciò nell'entrare non ci fusse confusione. Più avanti di questo primo steccato, lontano da esso sei passi, se ne fece un altro senza porta avanti la Cappella Gregoriana e Clementina, tutto pieno di torcie di cera bianca. Più avanti verso l'altar maggiore di san Pietro, fù fatto un'altro steccato, lontano dal primo 110. palmi, il quale era di longhezza 103. palmi, con la porta nel mezzo, il quale parimente serviva per prohibire il confuso e copioso ingresso del popolo: sopra di questo steccato, erano anco poste moltissime torcie di cera bianca. De più vi erano 2. altri steccati nella nave grande, una à man destra, e l'altro à man sinistra ne i bracci della Croce dell'Altare di san Pietro, e ciascheduno era longo 103. palmi, & alti sette, anch'essi tutti pieni di torcie di cera bianca. [...] Alle spalle della sedia di Nostro Signore, verso il capo della Croce della Chiesa, alli bracci della prima traversa overo corsia, vi si fecero dui altri steccati, uno à man destra, e l'altro à man sinistra, chiascheduno con la sua porta, e l'uno e l'altro era longo 58. palmi, & alto sette.« Peña 1608, S. 45–47. Vgl. auch Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 283v–284r.
- 78 Mucanzio spricht von den »septa [...] quae a plano sugesti circiter palmi quatuor alta erant, et totum, ut dixi, sugestum circundabant, et vallabant«, Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 285v. Über das Einhalten der Distanzhaltung gegenüber dem *palcosuggestum*, welche die Schranken den übrigen Teilnehmern des Zeremoniells abverlangten, wachten zahlreiche Schweizer Gardisten, die auf dem Fresko Riccis (s. Abb. 16) prominent rechts im Vordergrund wiedergegeben bzw. deren Hellebarden auf dem Druck Tempesta (s. Abb. 1) in großer Anzahl auszumachen sind.
- 79 »Et ut melius canonizationis actus ab omnibus conspiceretur, sugestum, seu tabulatum ante faciem altaris maioris ecclesiae versus tribunam ad tantam actionem peragendam, sicut in libro caerimoniali praescribitur, erectum fuit«, Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 284r.
- 80 »Et primum dicam, quod curavi in Basilica Sancti Petri ante altare Sanctissimorum Apostolorum construi unum suggestum, sive palcum fortem, et tantae capacitatis, ut supra illud possit bene accomodari pro cappella«, Alaleone, BAV, Vat. lat. 12295, fol. 455r.
- 81 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 284v. Zu der Plattform vgl. Peña 1608, S. 46; Alaleone, BAV, Vat. lat. 12295, fol. 455r–455v; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 284r–285r. An der höchsten Stelle, dem Standort des Thrones, maß die Plattform vier *palmi*, dort wo sie sich mit der untersten der ursprünglich fünf Stufen des Altarsockels verband, nicht mehr als einen *palmus*. Der Niveauunterschied war auch hier den Stufen des Podestes des Throns geschuldet. Vgl. zum Hochaltar und dessen Sockel Blaauw 2008, S. 235–239.
- 82 Das Niveau der Plattform war – bei gleicher Höhe des Thrones – bei der Kanonisation 1608 etwas niedriger, vgl. Peña 1608, S. 46; Alaleone, BAV, Vat. lat. 12295, fol. 455r–455v; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 284r–285r.
- 83 »[...] un altro palco grande per li Cantori della Capella di sua Santità, alto 10. palmi, longo 20. e 19. largo, con il suo parapetto coperto di tapezzaria.« Peña 1608, S. 47. Vgl. auch Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 285v.
- 84 Der Druck Tempesta (s. Abb. 1) zeigt eine Tribüne links außerhalb, sprich südlich des *palcosuggestum*, welche mit einem Pult ausgestattet durchaus jene für die Sänger darstellen könnte. Mit dem präzisen Hinweis Mucanzios, diese befand sich »sub fenestra in qua caput Sancti Andreae conservatur«, scheint der Sachverhalt geklärt, wobei dergestalt das Fresko Riccis die Position der Sängerkanzel korrekt wiedergibt. Dass Mucanzio überhaupt zwischen

- einem »fenestra in qua caput Sancti Andreae conservatur« und einem weiteren »ubi conservatur Vultus Sanctus Domini Nostri Jesu Christi« unterscheidet, vgl. Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 285v, ist bemerkenswert, wurden doch die drei Hauptreliquien St. Peters (Schweiß Tuch der Veronika, Lanze des Longinus und Kopf des Andreas) 1606 zunächst allesamt in die obere Nische des südwestlichen Kuppel Pfeilers transferiert. Von dort wanderte das Haupt des Apostels – so die Ergebnisse der jüngeren Forschung – erst Ende 1612 in das nordwestliche Pendant, wo man in der Zwischenzeit einen würdevollen Aufbewahrungsort, »ex nobilissimo marmoreo suggestum«, installiert hatte, vgl. Dobler 2008, S. 302. Anzunehmen ist, dass die Reliquie des Andreas-Hauptes öfter als bisher angenommen ihren Platz wechselte und schon vor 1612 eine nicht unbeträchtliche Zeit im nordwestlichen Vierungspfeiler gelagert wurde. Denkbar scheint, dass sie zum Zwecke der Einrichtung des neuen, aus Marmor gefertigten Aufbewahrungsortes wieder in den südwestlichen Kuppel Pfeiler transferiert worden war und nach Abschluss der Arbeiten an den ihr zugeordneten Ort zurückkehrte. Ein ähnlicher Vorgang ist für die Reliquien des *volto santo* und der Lanze des Longinus zu Beginn des Pontifikats Urbans VIII. bekannt, vgl. Dobler 2008, S. 306. Die Formulierung »sub fenestra in qua caput Sancti Andreae conservatur« kann im Verbund mit dem »fenestra(m) ubi conservatur Vultus Sanctus Domini Nostri Jesu Christi« nur auf den nordwestlichen Kuppel Pfeiler sinnvoll bezogen werden, was auch aus anderen Abschnitten des Notats Mucanzios zur Kanonisation Francesca Romanas klar hervorgeht, vgl. Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 283r.
- 85 »Dietro à questo palco grande, vi erano dui altri palchi anco grandi, l'uno à man destra, e l'altro à man sinistra, quali stavano appoggiati alli archi che sostengono la Cuppola, e ciascheduno di questi palchi era alto palmi otto, longo 80. e largo 10. fatti con scalini per assentaruisi à guisa di teatro, l'uno servì per Dame e Signore principali, l'altro per Signori e Gentilhuomini per vedere l'atto della Canonizatione.« Peña 1608, S. 47. Mucanzio nennt ausschließlich ein weibliches Publikum, vgl. Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 285v. Vgl. auch Boiteux 2013, S. 107.
- 86 Vgl. Peña 1608, S. 47. Vgl. auch Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 285v.
- 87 Vgl. zu den folgenden Ausführungen Peña 1608, S. 46–47; Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 455r–455v; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 284r–285r.
- 88 Die Höhe des Podestes betrug nach Mucanzio, welcher jede Stufe mit einem halben *palm* veranschlagt, etwa 45 Zentimeter, vgl. Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 284v.
- 89 »[...] alla man destra di questo solio [gemeint ist der Papst-thron], vi era una sedia senza appoggiatore, riccamente adobbata per il Cardinale Vescovo assistente.« Peña 1608, S. 46. Mucanzio spricht von zwei Stühlen für die assistierenden Kardinaldiakone, vgl. Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 284v.
- 90 Das Fresko Riccis zeigt ein rotes Tuch hinter dem Thron des Papstes und einen gleichfalls roten Baldachinhimmel. Die wohl korrekte Beschreibung bei Mucanzio lautet: »Post sedem quasi ad parietem, appensum fuit pallium, vulgus cortinam vocat, serico albo, aureisque floribus contextum, supra quasi caelum umbella quam baldachinum appellant appensa fuit ex eodem serico confecta, et circum circa ab ea pendentibus panniculis, seu flabellis rubeis, in quibus variae, et ipsius Beatae Franciscae canonizandae, ac Sanctorum Apostolorum Petri, et Pauli imagines, nec non Pontificis et Populi Romani insignia depicta cernebantur.« Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 284v.
- 91 Vgl. Peña 1608, S. 46; Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 455r; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 285r. Deren Darstellung war allerdings von vornherein durch den große Durchgang, welcher tief in das Wandbild einschneidet, verunmöglicht worden, denn an dieser Stelle hätte der außerhalb der *quadratura* situierte Stuhl korrekterweise abgebildet werden müssen. Antonio Tempesta gibt den besagten Stuhl in seinem großen Druck von der Kanonisation Francesca Romanas, deren Interesse ja ganz wesentlich dem konkreten Ablauf, den einzelnen Etappen und dem zeremoniellen Arrangement der Feierlichkeit gilt (betitelt ist das Blatt mit »MINUTISSIMA CERIMONIA OSSERVATA NELL'ATTO DELLA CANONIZAZIONE DI SANTA FRANCESCA ROMANA [...]«) korrekterweise auf der Südseite des *palco/suggestum* wieder (s. Abb. 1), dort wo ihn auch die Stiche Greuters und Maggis für die Heiligsprechung Carlo Borromeos verorten (s. Abb. 26, 27).
- 92 Vgl. Peña 1608, S. 46; Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 455r; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 286r.
- 93 Vgl. Peña 1608, S. 47; Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 455r–455v; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 286r.
- 94 »[...] non illa quidem alta, quibus in cappella papali et consistoriis publicis utuntur, sed alia demissiora, cum unico tantum et demisso scabello suppedaneo, ne ab nimiam altitudinem scamnorum spectantium prospectus impediret.« Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 285r.
- 95 Vgl. Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 285r–285v.
- 96 »Quae quidem pallia pretioso serico albo confecta erant, sed aureis cordulis, variis flosculis, aquilis, dracunculis ita repleta ut praedictum ornamentum superadditum materiam ipsam superare videretur.« Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 287r.

- 97 Wiederum erinnert dieses es an die *fenestella confessionis* von frühchristlichen Altären.
- 98 »[...] crux, illa videlicet preciosissima, et speciosissima, quam nunquam satis laudatus vir bonae memoriae Alexander Cardinalis Farnesius eiusdem Basilicae Archipresbyter eidem donaverat cum candelabris duobus, miro arteificio, et varis sacris historiis chrysolito impressis, ornatis, nec minus, quam ipsa crux conspicuis, et ab eodem excellentissimo artifice confectis, hac tamen lege donatis, ne alio altari inservirent, sed super hoc tantum Principis Apostolorum altare, omnium dignissimum locari possent, et deberent.« Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 287v–288r. Zum von Alessandro Farnese gestifteten Kreuz und den Kandelabern vgl. Robertson 1992, S. 48.
- 99 Dreizehn Statuetten der Apostel zierten den Hochaltar von St. Peter, von denen acht *versus solium Pontificis* und fünf *versus populum* ausgerichtet waren, vgl. Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 288r.
- 100 Zum unter Paul V errichteten Baldachin vgl. insbesondere Siebenhüner 1962, S. 308–310; Thelen 1967b, S. 27–28; Lavin 1968, S. 5–9; Hibbard 1971, S. 73, 166–167, 187–188; Kirwin 1981, S. 152–158, 168 (App. VI B); Lavin 1984, S. 410–411; Casale 2005.
- 101 Kirwin hat fünf Ziborien ausmachen können, welche im Pontifikat Clemens' VIII. über dem Hauptaltar errichtet wurden: Sie datieren von 1594, 1597, 1598, 1600 und 1603, wobei Letzteres nicht mehr vollendet worden sei, vgl. Kirwin 1981, S. 147–152, 165–167 (App. I, II, III, IV, V).
- 102 Vgl. Lavin 1968, S. 4–7; Hibbard 1971, S. 73, 166–167, 187–188; Kirwin 1981, S. 147–158; Lavin 1984, S. 407–411.
- 103 Vgl. Blaauw 2008, S. 238.
- 104 Zu den zwei verschiedenen Altarbereichen, welche unter Paul V. eingerichtet wurden vgl. Thelen 1967b, S. 21–28; Lavin 1968, S. 4–9; Hibbard 1971, S. 73, 166–167, 187–188; Kirwin 1981, S. 152–162, 167–168 (App. VI); Lavin 1984, S. 410–411.
- 105 Publiziert etwa bei Kirwin 1981, S. 157, vgl. auch Lees-Milne 1968, S. 238; Millon/Smyth 1976, S. 153–154, Abb. 10.
- 106 Vgl. Kirwin 1981, S. 158.
- 107 Eine detaillierte Zeichnung Francesco Borrominis (Wien, Albertina) der frühen 1620er Jahre bietet einen guten Eindruck von der Chorschranke und dem Ziborium mit seiner hölzernen Kuppel über dem neuen Altar, auch wenn das Blatt wahrscheinlich nicht den originalen, sondern einen erneuerten, in Details modifizierten Zustand der Anlage zeigt, vgl. Kirwin 1981, S. 153–155; Lavin 1984, S. 410.
- 108 Vgl. Kirwin 1981, S. 152–153, 167 (App. VI.A.1). Wie bereits dargelegt, bestand ein marmorner Papstthron in der Apsis schon vor dem Pontifikat Pauls V. Mucanzio spricht in seinem Notat zur Kanonisation Raimondos von der »tribuna, dove è la nuova seggia di marmore del Papa«, Mucanzio, ACP, 424, fol. 47r.
- 109 Vgl. Kirwin 1981, S. 152. Der drastische Schritt der Verlegung des Clementinischen Altares in die Apsis hätte freilich den 1605 errichteten neuen Altar mit einem Schlage obsolet gemacht.
- 110 Nach Kirwin wurde das letzte provisorische Ziborium Clemens' VIII. über dem Hochaltar St. Peters 1603 begonnen und sah seiner Fertigstellung nicht mehr entgegen, vgl. Kirwin 1981, S. 151, 167 (App. V). Die Struktur, welche unter Paul V. bis Januar 1606 abgetragen worden war, um Platz für den Baldachin zu machen, wies massive Säulen aus Porphyrt und eine »cupola di legno« auf, womit zumindest die wesentlichen Bestandteile eines Ziboriums offenbar vorhanden waren, vgl. Orbaan 1919, S. 44; Siebenhüner 1962, S. 292, 308; Hibbard 1971, S. 166, 187; Kirwin 1981, S. 153.
- 111 Vgl. Casale 2005, S. 223.
- 112 Peña 1608, S. 44–45.
- 113 Vgl. Hibbard 1971, S. 166, 187; Kirwin 1981, S. 155–156, 168 (App. VI B); Casale 2005, S. 221, 229–231.
- 114 Eine weitere Bestätigung findet dies auch in dem Bericht Mucanzios zur Kanonisation Carlo Borromeos, wo es über die für den konkreten Anlass modifizierte Konstruktion in aller Klarheit heißt: »umbella, sive baldachino, quod erat super altare factum a Populo Romano pro canonizatione S. Franciscae«, Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 205v.
- 115 Vgl. Mucanzio, ACP, 424, fol. 50v–51r.
- 116 Peña 1601, S. 47–48.
- 117 Wie bereits erwähnt, befand sich das Ziborium, welches dem von Engeln gestützten Baldachin weichen musste, zum Zeitpunkt seiner Niederlegung wohl zumindest in einem fortgeschrittenen Stadium der Vollendung, hätte folglich auch fertiggestellt werden können, um sodann als Träger eines Baldachinhimmels zu dienen, womit dem von der Kanonisation Raimondos abgegebenen Modell auch hier Folge geleistet worden wäre.
- 118 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 286v.
- 119 In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass der 1605 unter Paul V. errichtete neue Altar auf der Trennlinie zur westlichen Apsis zunächst von einem an einer Schnur von der Decke hängenden Baldachin überhöht wurde, welcher wenig später (nach Errichtung des Baldachins in der Vierung) mit großer Selbstverständlichkeit durch ein Ziborium ersetzt wurde, vgl. Kirwin 1981, S. 153.
- 120 Vgl. zu dem weiten Themenfeld Braun 1924, 2, S. 185–270; Braun 1937a; Braun 1937b; Schmitt 1937; Smith 1956, S. 107–129, 197–198; Schramm 1954–1956, 3, S. 722–727; Schenk 2005, S. 215–237.
- 121 Caeremoniale episcoporum 1606, S. 84–86. Vgl. auch Braun 1924, 2, S. 185.

- 122 Vgl. zu den Arbeiten am Baldachin Frascetti 1900, S. 55–56; Pollak 1915, S. 110; Orbaan 1919, S. 45–48; Siebenhüner 1962, S. 308; Thelen 1967b, S. 27–28; Lavin 1968, S. 5–7; Hibbard 1971, S. 73, 166, 187; Kirwin 1981, S. 152–158, 168 (App. VI B); Lavin 1984, S. 410–411; Casale 2005, S. 220–222, 229–231.
- 123 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 286v–287r.
- 124 Peña spricht von einer Vergoldung der Stangen (und des Gesims), mit Hinblick auf das Fresko Riccis (s. Abb. 16) ist der Bericht Mucanzios in diesem Punkt wohl zuverlässiger.
- 125 Laut Casale könnte diese Vergoldung schon im Jahre 1606 getätigt worden sein, vgl. Casale 2005, S. 221. Dazu würde passen, dass sie Mucanzio in seinem peniblen Bericht zur Kanonisation Francesca Romanas nicht eigens erwähnt.
- 126 Dokumentiert ist diese – freilich nicht in ihrer speziellen Zurichtung für die Kanonisation Francesca Romanas – auch auf den diversen bildlichen Dokumenten der Kanonisation Carlo Borromeos (s. Abb. 26–28) und der Medaille zur Weihung der Confessio Neu-St. Peters. Den Stich, den Bonanni von dem Baldachin gibt, ist keine zuverlässige Bildquelle, was sich an der fälschlichen Wiedergabe des Stützgestus der recht voluminösen Engel, welche mit beiden Händen die jeweilige Tragestange umfassen, und den gerundeten Lambrequin-Zungen zeigt, vgl. Bonanni 1696, Taf. 48. Mucanzio irrt hingegen, wenn er die Himmelsboten jeweils mit der rechten Hand besagte Stangen greifen lässt und mit der linken das Fähnchen mit dem Bildnis der Heiligen und den Wappen des Papstes und römischen Volkes. Wie die Fresken Riccis (s. Abb. 16, 28) und die Medaille zur Weihung der Confessio veranschaulichen, war es bei den himmlischen Helfern jeweils der Arm der der Tragestange nächstehenden Körperhälfte, welche stützend tätig wurde. Vgl. zur päpstlichen Jahresmedaille von 1617 mit der Darstellung der Confessio von St. Peter Struck 2017, S. 242 (Kat. 5.1.1).
- 127 Der Bericht Peñas spricht in Hinblick auf die Maße des Baldachins von »trenta quattro palmi inquadro«, was etwa siebeneinhalb Metern entspricht. Casale bezieht den Passus auf die Höhe der Konstruktion, vgl. Casale 2005, S. 222, gemeint ist aber die Fläche, was durch das Faktum erhärtet wird, dass beim Abbruch des Baldachins 140 *palmi* »cornice per le quattro faccie« geborgen wurden, was mit den von Peña für die Fläche angegebenen Maßen gut vereinbar ist, vgl. Pollak 1931, 2, S. 19. Die Größe der Engel gibt Peña mit 18 *palmi* an, was ziemlich genau vier Metern entspricht. Die Höhe des gesamten Baldachins wird von Seiten der Forschung zumeist mit neun, von Kirwin gar mit zehn bis elf Metern veranschlagt, vgl. Siebenhüner 1962, S. 309; Lavin 1968, S. 6; Hibbard 1971, S. 166; Kirwin 1981, S. 156–157. Etwas mehr als neun Meter Höhe scheint in Hinblick auf die Medaille zur Weihung der Confessio und das von Kirwin publizierte Bild unsicherer Autorschaft vom Inneren von St. Peter (s. Abb. 17) durchaus realistisch.
- 128 Bis ins Pontifikat Gregors XV. behauptete der Baldachin Pauls V. seinen Platz über dem Altar in der Vierung, bevor er durch einen neuen Baldachin ersetzt wurde, dem ein weiterer folgte. Vgl. zu den zwei im Pontifikat Gregors XV. installierten Konstruktionen, Kirwin 1981, S. 160–162.
- 129 Vgl. Burke 1988, S. 216–217.
- 130 Vgl. grundlegend Prodi 1982, insbes. S. 43–79.
- 131 Vgl. Burke 1988, S. 207; Visceglia 2002, S. 119–120.
- 132 Vgl. Fernández 2000, S. 153.
- 133 Vgl. Schenk 2005, S. 221.
- 134 Vgl. Schramm 1954–1956, 3, S. 717.
- 135 Vgl. Burke 1988, S. 216; Fernández 2000, S. 153.
- 136 Bellarmin 1842–1853, 7, S. 361; vgl. zur lateinischen Fassung Bellarmin 1965, 3, S. 275: »quia in templis ordinarie praeter Dei praesentiam, quae est ubique, est etiam praesentia mediatoris Christi corporaliter in Eucharistia«.
- 137 Vgl. Casale 2005, S. 220.
- 138 Schenk 2003, S. 462–463; Schenk 2005, S. 222.
- 139 Zum Fest des Corpus Domini vgl. Piccolomini/Dykman 1980–1982, 2, S. 427–430; Martin/G. B. Parks 1969, S. 87–88; Caeremoniale episcoporum 1606, S. 347–358; Moroni 1840–1879, 9, S. 43–64; Rubin 1991; Kuntz 1997, S. 239; Marder 1997, S. 232–235; Fernández 2000, S. 153–154; Schenk 2003, S. 462–463; Schenk 2005, S. 222–224; Visceglia/Valeri, Volpini 2018, S. 73–116.
- 140 Zur genauen Route vgl. Kuntz 1997, S. 239; Marder 1997, S. 233; Fernández 2000, S. 154 sowie die einschlägigen Notate in den Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister.
- 141 Dokumentiert ist die Festlichkeit des Corpus Domini etwa auf dem Gemälde eines Anonymus (Mitte 17. Jhd.) im Museo di Roma. Zu erblicken ist (unter dem rechts im Bild befindlichen ephemeren Korridor) der Papst, überfangen von einem weißen Prozessionsbaladachin, flankiert von *flabelli*.
- 142 Vgl. Fernández 2000, S. 154; Schenk 2005, S. 222.
- 143 Weitere Ehrerweisungen blieben in ihrem Referenzpunkt ebenso ambig: Das Niederknien der Zuschauerschaft konnte auf Papst wie Hostie bezogen werden, wobei die höfische Etikette den Demutsgestus vor dem Papst, die gottesdienstliche (liturgische) Praxis ihn vor der Hostie verlangte. Die dramatischen Aufführungen, die seit dem Pontifikat Pius' II. dokumentiert sind, in welchen Schauspieler den Text, der die Ankunft des Messias beschreibt (Psalm 24,7), paraphrasierten, konnten gleichfalls auf den Papst wie auf den in der Hostie präsenten Christus bezogen werden, vgl. Fernández 2000, S. 153–154.
- 144 Vgl. u. a. Lavin 2000, S. 180–181.
- 145 Vgl. Caeremoniale episcoporum 1606, S. 352.
- 146 Vgl. zu dem Gemälde Cagnaccis Kat. Ausst. Forlì 2008, S. 170–171.
- 147 Vgl. Casale 2005, S. 224; Casale 2011, S. 103. Vgl. zur

- Ikonografie Francesca Romanas die verschiedenen Beiträge Brizzis: Brizzi 1984; Brizzi/Tagliabue 2009; Brizzi 2013.
- 148 Publiziert bei Kirwin 1981, S. 149, Abb. 4.
- 149 Die diesbezügliche Diskussion in der einschlägigen Fachliteratur zu St. Peter ist ein treffliches Beispiel dafür, wie zwei Kenner der Materie, Kirwin und Lavin, unter Benutzung desselben Quellenmaterials zu unterschiedlichen, ja konträren Schlüssen gelangen können, vgl. Kirwin 1981, S. 147–151, 165 (App. I); Lavin 1984, S. 407–409.
- 150 Vgl. Kirwin 1981, S. 150.
- 151 Zum Sakramentstabernakel vgl. Ostrow 1996, S. 46–51. Vgl. zur Cappella Sistina auch Conforti/Del Pesco 2007 (mit weiterführenden Literaturangaben).
- 152 Schon Siebenhüner erkannte die nahe Verwandtschaft zwischen den Engeln des Sakramentsaltares in San Giovanni in Laterano und jenen des 1606 gefertigten Baldachins in der Vierung von St. Peter, welche allesamt vom gleichen Autor, Buonvicino, geschaffen wurden, vgl. Siebenhüner 1962, S. 309. Zum Sakramentsaltar in San Giovanni in Laterano vgl. Lavin 1968, S. 16–17. Zur Gestaltung des Querhauses von San Giovanni in Laterano unter Clemens VIII. vgl. Freiberg 1995. Zu San Giovanni in Laterano vgl. etwa Pietrangeli 1990; knapp auch Claussen 2007 u. Ruggero 2007 (jeweils mit weiterführenden Literaturangaben).
- 153 Vgl. Lavin 1968, S. 6; Kirwin 1981, S. 158; Casale 2005, S. 223.
- 154 Zur Unterbringung der Reliquien in den Westpfeilern der Peterskirche unter Paul V. vgl. Siebenhüner 1962, S. 307; Lavin 1968, S. 3–4; Kirwin 1981, S. 157–158; Dobler 2008, S. 301–306.
- 155 Zu der programmatischen Ausrichtung der späteren, vor allem unter Urban VIII. geschaffenen Ausstattung der Petersbasilika auf den Kirchenpatron, welche das Petrus-Thema in seiner für den Suprematianspruch der römischen Bischöfe/Päpste relevanten Ausformulierung vorführt, vgl. vor allem Schütze 1994, insbes. S. 276–282.
- 156 Die Rollen des Nachfolgers Petri und *vicarius Christi* sind letztendlich nicht voneinander zu trennen, kommt dem Papst doch die Funktion des Statthalters Christi zu, da er Nachfolger Petri ist, wie ein eigenes mit »Romanum Pontificem esse Petri successorem, et ex consequenti Christi Vicarium« betitelt Kapitel des Traktates Superanzios darlegt, vgl. Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1, fol. 42r–58r.
- 157 Vgl. Wetzstein 2004, S. 280.
- 158 Zur Prozession vgl. Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 455v–456v; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 288r–293r; Peña 1608, S. 50–55. Vgl. auch Boiteux 2013, S. 111–113.
- 159 »Tutti li Cardinali Arcivescovi, Vescovi, Prelati, Clero secolare, & Regolare, & quanti furono chiamati a questa processione, portavano Cirij bianchi accesi in mano«, Peña 1608, S. 54. Das Kurienzeremoniale Piccolomini spricht wiederholt von den bei der Festlichkeit des Corpus Domini zum Einsatz kommenden Kerzen und Leuchtern, vgl. Piccolomini/Dykmans 1980–1982, 2, S. 427–430. Im *Caeremoniale episcoporum* heißt es in Bezug auf das Fest des Corpus Domini in unmissverständlicher Weise: »Omnes enim tam religiosi, quam laici deberent, si fieri posset, in hac processione, si non funalia, saltem candelas cerae albae accensas manibus portare.« *Caeremoniale episcoporum* 1606, S. 349.
- 160 Peña 1608, S. 54.
- 161 Zur Zeremonie des Corpus Domini heißt es bei Piccolomini: »Advertendum tamen est quod digniores nobiles seu oratores laici portare debent baldachinum a principio et dum intrat ecclesiam in fine. Interim autem medio itinere illud portant inferiores nobiles, qui mutari solent sepius per viam.« Piccolomini/Dykmans 1980–1982, 2, S. 429. Zum bei der Prozession verwendeten Baldachin vgl. Casale 2005, S. 223.
- 162 *Caeremoniale episcoporum* 1606, S. 84–85.
- 163 »Pro solemnitate diei coronationis« habe der Papst das *regnum* getragen, wie bei Alaleone zu lesen ist, Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 455v. Von der Krönung des Pontifex abgesehen, wissen wir nach wie vor wenig über den Gebrauch der Tiara im Rahmen des päpstlichen Zeremoniells. Das Herrschaftszeichen konnte bei der Zeremonie des Corpus Domini Verwendung finden, wobei sich die Mitra als bevorzugte Kopfbedeckung letztendlich behauptete. Paul V. pflegte die Zeremonie des Corpus Domini zumeist barhäuptig zu begehen, vgl. Visceglia 2018, S. 90–92.
- 164 Zur Bedeutung des antiken Erbes für das päpstliche Zeremoniell vgl. Visceglia 2002, S. 53–117.
- 165 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 282r–283r.
- 166 Vgl. Klauser 1974, 3, S. 163–173; Rasmussen 1986, S. 121. Das Fresko Giovan Battista Riccis von der Kanonisation Carlo Borromeos (s. Abb. 28) zeigt ein derartiges Offertorium, bei welchem dem Papst neben Brot und Wein unter anderem auch Vögel in Käfigen dargeboten wurden.
- 167 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 286r.
- 168 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 282r.
- 169 Vgl. Peña 1608, S. 46; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 284v–285r; Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 455v.
- 170 Der Umstand, dass transzendente Himmelshelfer hier den Stützdienst vollziehen, kann als göttliche Billigung der Auszeichnung, welche der Baldachin darstellt, verstanden werden, vgl. Ganz 2003, S. 54–58.
- 171 Piccolomini/Dykmans 1980–1982, 1, S. 121.
- 172 Zum Stich Dupéracs vgl. ausführlich Rasmussen 1983.
- 173 »E solito di quelli, che fanno istanza a i Pontefici Romani per Canonizare qualche Santo, doppo d'essersi inteso che si canonizarà, di fare ricchi ornamenti, li quali fatta la Cano-

- nizatione, restano alla capella Papale in memoria perpetua di quell'atto«, Peña 1601, S. 42.
- 174 Peña 1608, S. 48. Mucanzio beschreibt den Dekor des *fregio* wie folgt: »Phrigium [...] ex carta picta confectum, pulchrum quidem, et virentibus foliis, ac auricalco superius, inferiusque ornatum, in quo inter duas quasi lineas superiorem, et inferiorem, imaginem Baeatae Franciscae, et insignia Pontificis, ac Populi Romani, eleganti proportione distincta, et repetita fuerunt, interpositis, et competenter aptatis inter ea, quibusdam magnis votis angelis cherubinis, et aliis proportionatis ornamentis, quae gratissimum, elegantissimumque aspectum aspicientibus praebebant«, Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 281v. Vgl. auch Boiteux 2013, S. 110.
- 175 Vgl. Peña 1608, S. 48.
- 176 Peña 1608, S. 48–49. In der *relatione* der Kanonisation des Raimondo di Peñafort von der Hand desselben Autors heißt es: »Da questo fregio pendevano paramenti di tela d'oro, & argento, di veluto, e damasco di diversi colori, e tapezzerie di oro, de i quali era adobbata la Chiesa à tre ordini, ch'era d'ineestimabil valore, e bellezza«, Peña 1601, S. 55.
- 177 Unter dieser Prämisse wird die Nähe des textilen Schmucks zu jenem der vorangegangenen Kanonisation noch deutlicher schlagend. Der Dekor beinhaltete nach Mucanzio auch wertvolle *pallica* aus dem Besitz der Peterskirche, von San Giovanni in Laterano und Santa Maria Maggiore: »Ad hoc phrigio ditissima aulica ornamenta serico varii coloris, auro, argentoque contexta, et tribus ordinibus replicata, prout a pavimento ad phrigium altitudo parietum postulare videbatur, pendebant, inter quae multa ex illis erant (quae pallica vocant) a Summis Pontificibus Ecclesis Patriarchalibus Sancti Joannis, Sancti Petri, et Sanctae Mariae Maioris singulis annis donari solitis, et multa pretiosissima aulea babilonica, seu peristromata serico, auroque contexta, in quibus ad vivum, et elegantissime variae Novi Testamenti historiae repraesentabantur«, Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 282r.
- 178 Vgl. zu den folgenden Erörterungen zum christozentrischen Zyklus Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 282r–282v.
- 179 Zur Disposition von Colonna Santa, Grabmal Pauls III., Volto Santo, Lanze des Longinus und dem Kopf des Apostels Andreas in der Vierung von St. Peter unter Paul V. vgl. Lavin 1968, S. 24.
- 180 Zur Argumentation der päpstlichen Infallibilität im Bereich der Heiligsprechungen von katholischer Seite vgl. Kemp 1948, S. 151–168.
- 181 »[...] illa fenestra in qua conservatur Vultus Sanctus, et lancea Domini Nostri Jesu Christi undequaque rubris sericeis cortinis ornata apparuit, eo modo, quo ornari solet, quando pretiosissima illa pignora populo ostenduntur, cum funeralibus albis in candelabris, quae ad dictum effectum ante eandem fenestram locata sunt. Et alia fenestra, quae ab alia parte, in alio angulo contra illam est, in qua caput Sancti Andreae locatur, pallio pretiosissimo, quod martyrum culturam vocant, et aliis pulcherrimis velis ornata fuit.« Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 283r.
- 182 Peña 1608, S. 49.
- 183 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 283r.
- 184 »Nelli quattro altri nicchi piccoli delli archi della Cuppola vi erano quattro figure cioè di san Pietro, di san Paolo, e dui Angioli in tavola d'altezza 20 palmi in circa.« Peña 1608, S. 49.
- 185 Wie ein Vergleich mit dem Fresko Riccis nahelegt, gibt die kleine Grafik, welche das Frontispiz der *relatione* Peñas zierte, die Figurengruppe (die Heilige und den kleinen Engel) der Kanonisationsfahnen, die auch die Wappen des Papstes und römischen Volkes aufwies, recht authentisch wieder. Im Kloster der Oblaten von Tor de' Specchi befinden sich des Weiteren zwei Bilder, die zumindest unmittelbare Reflexe der von Annibale Corradini gemalten *stendardi* und Bilder der Heiligen darstellen (eventuell handelt es sich sogar um die überarbeiteten Originale), vgl. Casale 2011, S. 102–103, Anm. 41.
- 186 Vgl. Peña 1608, S. 49; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 283v. Vgl. zu den *stendardi* und ihrer wichtigen Rolle bei der Zeremonie (und nach dieser) Boiteux 2013, S. 115–120.
- 187 Für die Darstellungen von Episoden aus der Vita der Heiligen und der von ihr bewirkten Wunder, welche Fagiolo dell'Arco und Boiteux nennen, vgl. Fagiolo dell'Arco 1997, S. 209 u. Boiteux 2013, S. 106, konnte ich keine Belege finden. Wenn es besagte Bilder gab (was sich wenig wahrscheinlich ausnimmt), müssen sie äußerst zurückhaltend ausgefallen sein, zumal sie der sonst so geflissentliche Mucanzio nicht explizit erwähnt, sondern lediglich von »imagines« der Heiligen spricht, die den *fregio* in repetitiver Manier zierten, womit wohl Darstellungen ikonischer Natur und keine Historien angesprochen sind, vgl. Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 281v.
- 188 Vgl. Peña 1608, S. 49–50; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 284r.
- 189 Vgl. Peña 1608, S. 50. Die Beschreibung Mucanzios divergiert etwas vom Bericht Peñas, dem Zeremonienmeister zufolge seien zwei der vier Leuchter mit den päpstlichen Insignien, zwei mit jenen des römischen Volkes verziert gewesen, ihre Gestalt wird wie folgt beschrieben: »Super quodlibet ex praedicits lampadariis duodecim locata erant candelabra argentata cum magnis candelis cerae albae [...] et a quodlibet septem lampades argentatae pendebant«, Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 283v. Vgl. zu den zahlreichen Kerzen/Fackeln Boiteux 2013, S. 107.
- 190 Vgl. Reinhard 1997, S. 45.
- 191 Luther 1883–2009, 15, S. 197.
- 192 Vgl. Burschel 1999, insbes. S. 577–582.

- 193 Dieses unterscheidet sich merklich von jenem der Prozessakten des 15. Jahrhunderts.
- 194 Vgl. zu Francesca Romana als Heilige der katholischen Reform Barone 2013.
- 195 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 285v–286r. Zu diesem Zweck waren eigens die bereits erwähnten Logen an die Kuppelpfeiler appliziert worden, in denen die »mulieres Illustrissimae Pontificis Affines, et consanguineae, Oratorum, et Principum Uxores, nec non Nobiles Matronae Romanae« ihren Platz fanden.
- 196 Burschel 1999, S. 583–586.
- 197 Gigli/Barberito 1994, I, S. 4.
- 198 Vgl. Boiteux 2004, S. 327, 329.
- 199 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 281v.
- 200 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 282r.
- 201 Den bis dato vollendeten Neubau gänzlich mit Textilien zu verkleiden, hätte wohl die Grenzen des Machbaren überschritten. Zur flächendeckenden Ausschmückung des *fregio*, der Umfriedung des partikularen Raumes, musste man schon auf diverse *pallica* aus dem Besitz der Kirchen San Giovanni in Laterano und Santa Maria Maggiore zurückgreifen, vgl. Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 282r. Dass der *fregio* vor allem auch dazu diente, den Zustrom der Massen zu kontrollieren, vgl. Boiteux 2013, S. 109, nimmt sich wenig wahrscheinlich aus, zu diesem Zweck gab es ja zahlreiche Schranken.
- 202 »Caetera vero omnia supra narrata ornamenta per ecclesiam sugestus, lampadaria, imagines, statuae, vexilla, peristriomata, funalia, seu cerea per universam ecclesiam, et in coronide superiori circum circa accensa Divi Petri templum, quasi pulchrum, splendidissimumque theatrum reddiderunt.« Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 288r.
- 203 Casale 2011, S. 41. Vgl. auch Boiteux 2004, S. 333; Boiteux 2013, S. 99–100, 109–110.
- 204 Findet sich der Rekurs auf das Himmlische Jerusalem bzw. Paradies in den einschlägigen *relationi* durchaus des Öfteren zur Charakterisierung der aufwendigen *apparati* des 17. Jahrhunderts (soweit wir sehen im späteren Verlauf desselben), vgl. Casale 2011, S. 39–42, so fehlt hier ein entsprechend eindeutiger Verweis.
- 205 Vgl. Boiteux 2004, S. 333–334; Boiteux 2013, S. 106–107.
- 206 Bevor Mucanzio auf den Dekor der Vierungspfeiler zu sprechen kommt, stellt er fest: »Auxerunt autem huiusmodi apparatus conspectum, decorem, et maiestatem, sequentia ornamentorum genera«, Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 283r.
- 207 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 280v.
- 208 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 286v.
- 209 Das Verfolgen dieses Ziels sei auch im Sinne des Papstes gewesen: »[...] anco per servire e dare in ciò gusto à sua Santità, la quale in nessuna cosa riceve maggior consolati-

one quanto in vedere che le cose toccanti al culto Divino, & alla devotione si faccino con ogni maggior perfectione possibile«, Peña 1608, S. 44.

- 210 Vgl. Peña 1608, S. 44; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 280v.
- 211 Hosius 1572, fol. 295v.

5. DIE KANONISATION CARLO BORROMEOS

- 1 Vgl. zur Dokumentation Rasmussen 1986, S. 123–126.
- 2 Vgl. Casale 2011, S. 104.
- 3 Vgl. zum Festapparat Rasmussen 1986; Fagiolo dell'Arco 1997, S. 217–220; Anselmi 2005, S. 251–255; Burzer 2011, S. 140–151; Casale 2011, S. 104–114.
- 4 Vgl. Burzer 2011, S. 140–141. Neben der Ausschmückung der Peterskirche mussten auch die wesentlichen Akteure der Zeremonie ausgestattet, mit benötigten Gerätschaften versehen und mit Provisionen bedacht werden.
- 5 Vgl. Burzer 2011, S. 140–141.
- 6 Vgl. Turchini 1984.
- 7 Vgl. Rasmussen 1986, S. 120–121.
- 8 Bei Peña heißt es etwa: »[...] in questa Canonizatione stabilirono i Milanesi (i quali si mostrarono sempre in ogni impresa, e magnanimi, e splendidi insieme) di non fermarsi ne'termini soliti dell'altre Canonizationi passate, mà d'accrescervi assai di più«, Peña 1610, S. 72. Mucanzio betont, dass die »Mediolanenses cives, ubique semper splendidi, et magnifici in omnibus eorum actionibus« ihren Heiligen mit einem Apparat ehrten, welcher jenen der vier vorangegangenen Kanonisationen »longissimo intervallo superaverit«, Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 196r. Von »cose magnificentissime non mai più vedute« spricht Grattarola und hebt gleichfalls die Superiorität des Festdekors gegenüber jenem der vier vorausgegangenen Heiligsprechungen hervor: »Benche di vedessero cose magnifiche, e splendide ne gli apparati delle altre quattro canonizationi, celebrate pur in San Pietro [...] nulladimeno niuna comparatione era trà questi apparati, & i nostri; avanzando i nostri tutti gl'altri in vaghezza, splendore, e prezzo di grandissima lunga.« Grattarola 1614, S. 219.
- 9 Grattarola 1614, S. 222.
- 10 Vgl. zu dem Blatt Thöne 1960; Hibbard 1971, S. 160–161, 170–175; AK Barock im Vatikan 2005, S. 98–99.
- 11 »Si apparecchiò la strada della processione, che fece Sua Santità dal Palazzo Vaticano nella Chiesa di San Pietro; non uscendo però nella piazza grande, come si fece con le altre canonizatione, perche era tutta ripiena, & impedita di materia, e rottami della Chiesa vecchia demolita; però si preparò solamente la parte di dentro alla porta del palazzo, detta porta de'Svizzeri, fino alla prima porta della Chiesa

- nuova«, Grattarola 1614, S. 220. Vgl. auch Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 196v. Vgl. auch Rasmussen 1986, S. 126.
- 12 Zum Zeitpunkt der Kanonisation Carlo Borromeos präsentierte sich das Kuppelmosaik (s. Abb. 13, 14) noch unvollendet, immerhin war es aber in der Zwischenzeit gelungen, den Kuppeltambour zu vollenden, gleichfalls die Tondi mit den Cherubinen, den unteren Engelschor mit den *arma Christi*, und wohl einzelne Teile der Deesis mit den zwölf Aposteln und Paulus sowie der Lunetten mit den Bischöfen und Patriarchen, vgl. Siebenhüner 1962, S. 300, Anm. 190.
- 13 Vgl. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 196v; Grattarola 1614, S. 220. Die Rekonstruktion des Zustands der Fassade anlässlich der Kanonisation Carlo Borromeos, auf welche Rasmussen rekurriert, zeigt diese in einem deutlich zu fortgeschrittenen Zustand.
- 14 »[...] virentibus foliis et auricalco [...] ornatae fuerunt«, heißt es bei Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 196v, Grattarola beschreibt einen Schmuck »di festoni, fregi, e verdure di bellissima vista«, Grattarola 1614, S. 220. Vgl. auch Burzer 2011, S. 141–142.
- 15 Der Verweis auf das Corpus-Domini-Fest findet sich explizit bei Mucanzio, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 196v. Vgl. auch Grattarola 1614, S. 220.
- 16 Vgl. Casale 2011, S. 106–107.
- 17 Grattarola 1614, S. 220.
- 18 Vgl. ähnlich auch Peña 1610, S. 91–92. Bei Mucanzio liest sich die Beschreibung der ephemereren Fassade wie folgt: »Porta vero ipsius Basilicae mirabili consilio ornata, quasi anterioris partis ecclesiae faciem perfectam representavit, quae licet ex lignis, et trabibus tela depicta coopertis constructa fuisset, tamen in ea eleganti dispositione compartitae cernebantur bases, coronides et fenestrae, quadratae, ovatae, semiovatae, et rotundae, in quibus mirabili artificio et singulari consilio repartitae cernebantur quinque et triginta imagines sanctorum Archiepiscoporum civitatis Mediolanensis, quae ad vivum eorum effigies representabant.« Mucanzio, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 196v.
- 19 Vgl. Burzer 2011, S. 142.
- 20 Grattarola 1614, S. 221.
- 21 Der Tradition entsprechend trägt der Apostel Barnabas keine Mitra (sie findet sich zu seinen Füßen), Galdino della Sala (die Nr. 34 auf dem Stich Greuters) ist hingegen mit Galero wiedergegeben, womit auf den Kardinalstitel verwiesen wird, den er als erster der Mailänder Bischöfe erlangen konnte, vgl. Burzer 2011, S. 205–206, Anm. 671.
- 22 Peña 1610, S. 92.
- 23 Grattarola 1614, S. 222. »Nihil non ornatum a summo caelo usque ad pavimentum ecclesiae in ea dicta die apparuit, nihil non conspicuum, nihil non splendidum.« Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 198r.
- 24 Mucanzio gibt deren Zahl mit insgesamt über 1500 an, vgl. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 198r. Vgl. auch Grattarola 1614, S. 227.
- 25 Vgl. zum textilen Schmuck Peña 1610, S. 90–91; Grattarola 1614, S. 222. Hier sei ergänzend die Schilderung Mucanzios angeführt: »Parietes omnes auleis sericeis varii coloris, magnis pallis, atque peristromatibus, ita eleganter ornati, et decori apparuerunt, ut nihil in eo genere splendidius, decentius, aptiusque cerni potuerit: et aulea ipsa ita compartita fuerunt, opera, et industria D. Nicolai Spadasii eiusdem Basilicae Mansionarii, cui haec praecipua cura demandata fuerat, ut unus color alteri, una materia alteri, unum alteri pallio, optime corrisponderit, et mirabiliter aspicientium visum delectaverit. Nec a summa coronide tantum, fere usque ad pavimentum ecclesiae ab omni parte elegantissima aulea pendebant, sed etiam altiores parietes inter coronides, et testudinem, seu tectum auratum ecclesiae, aliis auleis sericeis variati coloris, elegantissime compartitis ornati fuerunt circum circa per totum illud spatium, quo magna ecclesiae crux expendebatur.« Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 198r–198v.
- 26 Vgl. Anselmi 2005, S. 251.
- 27 Wenngleich Greuter das *teatro* sich zu weit in die Tiefe erstrecken lässt, ist sein Stich in der Summe wohl etwas verlässlicher als derjenige Maggis, vgl. zum *teatro* Rasmussen 1986, S. 128–133; Anselmi 2005, S. 251–255; Burzer 2011, S. 142–146; Casale 2011, S. 108–111.
- 28 Peña 1610, S. 85.
- 29 Der Stich Maggis weist auch Pilaster als architektonische Gliederungselemente des *teatro* auf, in den schriftlichen Quellen ist hingegen unisono von Säulen die Rede, welche auch der Stich Greuters und das Fresko Riccis (s. Abb. 28) zeigen. Die Verkröpfungen des Gebälks fanden sich über den Säulen bzw. den Scheitelpunkten der Arkaden, über diesen waren axial die Pedestalle der Balustrade positioniert, darüber wiederum die größeren Kerzenhalter, die kleineren über den Balustern.
- 30 »[...] che fosse stata una fabrica naturale di finissimi marmi bianchi, ornati d'oro, rispondente alla struttura dell'istesso Tempio, & della gran suo cupola, la quale si vede similmente tutta rilucente di abbellimenti d'oro.« Grattarola 1614, S. 223. Die ausführlichen Beschreibungen des *teatro* bei Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 199r–203v; Peña 1610, S. 85–87; Grattarola 1614, S. 223–227. Hier seien ergänzend zu den bekannteren Beschreibungen Peñas und Grattarolas die wesentlichen das »tearto« betreffenden Passagen aus der Feder Mucanzios angeführt: »In medio igitur ecclesiae sub magno tholo in eo maiori spatio, quod ibi est, ab anteride seu prima fornice eiusdem magni tholi, et circum circa altare, usque ad superiorem transversam navem, seu secundam crucem versus occidentem, et ultimam partem templi, nobilis praedictus architectus Hieronymus Rinaldus perpulchrum, aptum, et elegans fabricavit ligneum

- theatrum ex stiriatis columnis cum suis basibus epistylis, arcubus, fornicibus, et aliis partibus architectonice confectis longitudinis circum circa palmorum 656 altitudinis vero palmorum quadraginta cum coronide super arcus circum circa, et cum superiori quasi colonnato, seu porticu, quem balastrum vocant, parvis turniatis columnis confecto: et omnes huius theatri partes albo colore depictae, seu coopertae fuerunt, et auro elegantissime in partibus elevatis ornatae, ita ut non ligneum, sed marmoreum, vel ex albo lapide et auro confectum esse theatrum ipsum videretur, et optime ipsius ecclesiae partibus, et caelo corresponderet, quae pariter albis lapidibus, et auro tota constructa est. Habebat hoc perpulchrum theatrum arcus quinque, et triginta, et quilibet arcus a duabus columnis sustinebatur, et super cuiuslibet columnae epistylum, ac in media superiore parte arcus, candelabrum ligneum grandiusculum albo colore depictum, et auro ornatum, positum erat, minora etiam candelabra super quamlibet balastrum turniatam parvam columnam posita fuerunt ad summam inter omnes centum viginti, et in quolibet ex dictis candelabris cereum librarum trium positum fuit», Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 199r–199v.
- 31 Vgl. zur ungefähren Disposition des *teatro* die bei Rasmussen wiedergegebenen Rekonstruktionen, Rasmussen 1986, S. 133, Abb. 10 und 11.
- 32 Vgl. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 199r; Peña 1610, S. 85; Grattarola 1614, S. 223.
- 33 Wie bereits erwähnt, erstreckte sich nach dem Bericht Mucanzios der *fregio*, welcher für die Kanonisation Francesca Romanas geschaffen wurde, vom Portal des *muro divisorio* bis zum temporären Chor, der für die Feierlichkeiten am Hochaltar der neuen Peterskirche errichtet werden musste, »a porta ecclesiae hinc inde, usque ad tribunam in extrema parte ecclesiae versus occidentem, ubi sedere solet Pontifex quando descendit ad eandem Basilicam missae, seu vesperis solemnibus interfuturus«, Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721, fol. 282r.
- 34 »Essendo poi fabricato un steccato fortissimo di grossi legnami, e tavole a guisa d'una muraglia intorno al Teatro con alcune porte, alla cui custodia stavano i Svizzeri della guardia del Papa, per impedire l'impeto del frequentissimo popolo, che non entrasse; & due altri ferragli, ò sia steccati, si fecero innanzi alla porta grande del Teatro, uno alquanto discosto dall'altro, dove stavano bonissime guardie de Svizzeri, per reprimere la calca del medesimo popolo, acciò non potesse cagionare con la solita violenza, disordine alcuno.« Grattarola 1614, S. 228. Vgl. auch Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 203r; Peña 1610, S. 90.
- 35 Grattarola 1614, S. 227.
- 36 »Ab extra enim undique theatrum tabulis circumdatum, et clausum erat cum pluribus gradibus ligneis super trabibus firmiter aedificatis, in quibus Nobiles utriusque sexus viri et mulieres, praecipue vero Mediolanenses, et advenae ac populus innumerabilis sedere commode, et ex vano arcuum actum canonizationis videre, aspicere et contemplare possent.« Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 203r.
- 37 Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 204r.
- 38 »[...] cuius longitudo [des *suggestum*] fuit circa palmorum 120, videlicet ab altari maiore ecclesiae sub magno tholo, usque ad ultimam ecclesiae crucem versus occidentem. Latitudo erat palmorum septuaginta in circa [...] altitudo vero a pavimento ecclesiae fuit palmorum quinque in circa, in extrema videlicet eius parte, ubi erat solium Pontificis, sed suaviter versus altare declinabat, ita ut suggestum ibi a pavimento ecclesiae palmo uno altius non esset, et cum primo altaris gradu coniungeretur.« Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 204r. Die Unterschiede zur Plattform bei der Kanonisation Francesca Romanas waren lediglich marginaler Natur, jene Carlo Borromeos war etwas höher, wo sich der Papstthron befand, maß sie 5 statt zuvor 4 *palmi*.
- 39 Vgl. Rasmussen 1986, S. 132–133.
- 40 »Da i lati del solio del Papa« lautet die Standortbestimmung der Bänke für die Kardinäle bei Grattarola 1614, S. 228. In seinem »liber particularis« verweist Mucanzio dezidiert auf den Stich Greuters und nicht auf jenen Maggis, vgl. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 199r. Vgl. auch Rasmussen 1986, S. 132–133.
- 41 Um bessere Sichtbarkeit zu gewährleisten, wichen die Bänke wiederum in ihrer Durchgestaltung vom ansonsten verwandten Typus etwas ab: »In eodem suggesto hinc inde scamna pro Reverendissimis Dominis Cardinalibus decenter in modum quadraturae disposita, praeparata, et ornata fuerunt: non quidem illa alta cum scabello suppedaneo, quibus in cappella et consistoriis publicis uti consueverunt, sed alia aliquantulum depressiora, cum postergali et parvo scabello ad pedes pro eorum caudatariis. Ne ob altitudinem scamnorum, multis ex circumstantibus aspectus Pontificis, et sacri Senatus, et actus canonizationis impediretur.« Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 204v.
- 42 »Post scamna Reverendissimorum Dominorum Cardinalium in eodem suggesto magno alia scamna humiliora et sine postergali a dextris solii pro Episcopis, a sinistris pro Governatore Urbis, Auditore Camere, Thesaurario, Prothonotariis, et aliis Praelatis qui cum eis sedere solent, duplicato ordine preparata fuerunt.« Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 204v. Vgl. auch Grattarola 1614, S. 228.
- 43 »Suggestum praedictum circum circa undequaque tabulis clausum, et circumdatum erat, ne facile omnibus liceret illuc ascendere, et loca Praelatorum, et Officialium occupare: duos tantum habebat aditus apertos cum suis portis ligneis a militibus custoditis, unus a dextris alius a sinistris.« Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 205r.

- 44 »Post Praelatorum scamna, non in eodem sugesti plano, sed paulo inferius circum circa theatrum, locus tabulis septem remansit pro clero urbis, qui huic actioni intervenire debebat.« Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 204v. Vgl. auch Grattarola 1614, S. 228–229. Außerhalb des *palco/suggestum* fanden sich auch eine Sängerkanzel und Ehrenplätze für die Mailänder Delegierten, vgl. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 205r.
- 45 Grattarola 1614, S. 229.
- 46 Vgl. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 204v; Peña 1610, S. 89; Grattarola 1614, S. 228.
- 47 Vgl. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 205. Sowohl Greuter als auch Maggi (s. Abb. 26, 27) lassen einen der drei Tische vermissen, auf welchen die für den Ritus benötigten Gegenstände gelagert waren.
- 48 Vgl. Peña 1610, S. 89; Grattarola 1614, S. 228.
- 49 Peña 1610, S. 83.
- 50 Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 205v. Vgl. zu den Antependien, Kandelabern, Statuen der Apostel, dem Kruzifix etc. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 205v–206v.
- 51 Bei Grattarola heißt es: »[...] l'Altare del Principe de gl'Apostoli [...], sopra il quale il Sommo Pontefice Vicario di Dio, haveva da sacrificare all'eterno Padre l'immacolata hostia nel suo unigento figliuolo«, Grattarola 1614, S. 229.
- 52 »Essendo risposto al Piede di ogni colonetta un vaso, dal quale uscivano quattro rami di rose, & gigli, che con bellissima vista, ascendendo coprivano tutti il nudo d'esse solonne, e rappresentavano quasi la vaghezza della fiorita primavera.« Grattarola 1614, S. 229.
- 53 »Nam in primis amota umbella sive baldachino, quod erat super altare factum a Populo Romano pro canonizatione S. Franciscae«, Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 204v. Inwieweit der frühere Baldachinhimmel in dem zeitlichen Intervall zwischen den beiden von Paul V. vollzogenen Kanonisationen selbst gewisse Modifikationen erfahren hat, geht aus den Quellen nicht hervor, unwahrscheinlich ist es nicht.
- 54 Grattarola 1614, S. 229.
- 55 Vgl. zum Baldachin Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 205v; Peña 1610, S. 83, 89–90; Grattarola 1614, S. 229. Ergänzend zu den Beschreibungen Peñas und Grattarolas sei hier jene Mucanzios wiedergegeben: »Nam in primis amota umbella sive baldachino, quod erat super altare factum a Populo Romano pro canonizatione S. Franciscae, aliud super eisdem hastis de novo depictis, et ornatis variis flosculis liliis, et rosis auratis, a quatuor angelis in quatuor angulis sustentatis, ditissimum, et magnificum posuerunt; quod ex eadem aurea, argenteaque tela confectum erat, ex qua baldachinum super sedem Pontificis locatum confectum esse iam diximus. Huius autem baldachini super altare positi longitudo erat palmorum 32 latitudo palmorum 28 a quo circum circa duo, et quinquaginta panniculi, seu flabellae ex eadem aurea tela confectae pendebant, quaelibet longitudinis palmorum septem cum suis floccis, et franciis auro sericoque cremisino confectis. A tribus lateribus sub baldachino, videlicet a prima versus populum, et a dextera sinistraque parte, duodecim pendebant lampades argenteae, quatuor a qualibet ex tribus dictis partibus, et super baldachinum a parte anteriori altaris versus solium Pontificis, et a parte posteriori versus populum duae magnae beati Caroli stantis imagines decentissimae ornatae locatae fuerunt, cum corona, et verbis HUMILITAS ad pedes.« Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 205v.
- 56 Peña 1610, S. 83. Über den Baldachinhimmel heißt es bei Mucanzio: »[...] quod ex eadem aurea, argenteaque tela confectum erat, ex qua baldachinum super sedem Pontificis locatum confectum esse«, Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 205v.
- 57 Auf der Altarmensa hatten wiederum das von Kardinal Alessandro Farnese der Peterskirche gestiftete Kreuz, die Statuen der Apostel (13) u.m. Platz gefunden, vgl. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 206r–206v.
- 58 Grattarola 1614, S. 222.
- 59 »[...] in alio angulo, ubi est fenestra in qua caput S. Andreae Apostoli, et aliae sanctorum reliquiae conservantur«, Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 198v.
- 60 Vgl. zur Anordnung der Tapisserienfolge Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 198v–199r; Grattarola 1614, S. 222.
- 61 Grattarola 1614, S. 222. Vgl. auch die Beschreibung bei Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 198v und Peña 1610, S. 91.
- 62 Mucanzio erwähnt die bedeutende Reliquie beachtenswerterweise nicht. Für die nachfolgenden Kanonisationen sollte sie an Bedeutung verlieren, vgl. Casale 2011, S. 107–108.
- 63 Hier könnten tatsächlich einige der nach Entwürfen Raffael's gefertigten Tapisserien der Sixtina zum Einsatz gelangt seien.
- 64 Wie auch teilweise oder zur Gänze die übrigen Tapisserien des Zyklus wird diese in den Quellen unisono Raffael zugeschrieben, vgl. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 198v; Peña 1610, S. 91; Grattarola 1614, S. 222.
- 65 Die Kronleuchter mit den Kanonisationsfahnen hingen vor den oberen Nischen der Kuppelpfeiler »avanti alle quattro nicchie delle sacre Reliquie«. Der Durchmesser der reich vergoldeten Leuchter, welche die Inschrift »HUMILITAS CORONATA« (Imprese Borromeos) aufwiesen, betrug 20 *palmi*, sprich fast viereinhalb Meter, über ihrem großen Rund befanden sich 16 große Kerzen, unter denen jeweils Lampen hingen, für jeden Leuchter können 32 brennende Lichter veranschlagt werden, vgl. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 204r; Peña 1610, S. 88; Grattarola 1614, S. 227. Die roten, von einem vergoldeten Fries um-

- randten Kanonisationsfahnen zeigt auch das Fresko Riccis (s. Abb. 28), auf ihnen war beidseitig Borromeo im Kardinalshabit figuriert, »eo modo, et forma, quo eiusdem imaginem depingendam esse in vexillis Congregatio Sacrorum Rituum decreverat«, Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 204r, allerdings war dem Heiligen offenbar auch eine Mitra zu seinen Füßen beigefügt.
- 66 Grattarola 1614, S. 224. Vgl. zu den Medaillons Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 199v–203v; Peña 1610, S. 86–87; Grattarola 1614, S. 224–227.
- 67 Vgl. Leuschner 2005, S. 289–304. Diesem Umstand verdankte der Künstler wohl auch sein Engagement für die Medaillons, sowie eventuell ein paar der Bilder heiliger Bischöfe von Mailand, welche die von Rainaldi entworfene ephemere Fassade schmückten.
- 68 Was die Größe der Rundbilder angeht, untertreiben die Stiche Greuters und Maggis deutlich, sie lassen diese allerdings auch von einem weit zu niedrig proportionierten *teatro* hängen.
- 69 Vgl. Casale 2011, S. 110–111.
- 70 Grattarola 1614, S. 224.
- 71 Vgl. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 203v.
- 72 Vgl. Rasmussen 1986, S. 132.
- 73 Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 199v–203v; Grattarola 1614, S. 224–227.
- 74 Vgl. Leuschner 2005, S. 305–306.
- 75 Vgl. Leuschner 2005, S. 305.
- 76 Vgl. zu diesem Punkt Reinhardt 2009.
- 77 Vgl. zu Carlo Borromeo und der katholischen Reform Alberigo 1984; Alberigo 1986, Alberigo 1995; Headley/Tomaro 1988; Buzzi/Zardin 1997.
- 78 Vgl. Alberigo 1995, S. 81–82.
- 79 Vgl. Alberigo 1995, S. 82; Burzer 2011, S. 200.
- 80 ACCS, Decreta Congregationis Sacrorum Rituum 1608–1609–1610, S. 432.
- 81 Das Fresko Riccis zeigt den stehenden Carlo Borromeo im Kardinalshabit mit Rochett und Mozetta vor unbestimmtem Hintergrund, die Hände zusammengelegt, den Blick gen Himmel gerichtet, prinzipiell also »eo modo, et forma, quo eiusdem imaginem depingendam esse in vexillis Congregatio Sacrorum Tituum decreverat«, Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 204r. Zu Füßen der Figur findet sich allerdings eine Mitra wieder. Warum gerade im Fresko in den Sale Paoline der Vatikanbibliothek eine Mitra den Kanonisationsfahnen kontrafaktisch beigefügt worden sein soll, ist nicht schlüssig zu beantworten, wird damit doch auf jenen Aspekt der Persönlichkeit Carlo Borromeos hingewiesen, den man in Rom bewusst hintanstellen wollte. In einem anderen Zusammenhang ist in den schriftlichen Quellen (Peña, Grattarola) dezidiert die Wiedergabe einer Mitra bei prinzipiell gemäß dem Dekret der Ritenkongregation erfolgten Darstellungen Carlo Borromeos dokumentiert. Die Rede ist von den Bildern in der Mitte der kostbaren Antependien des Hochaltares von St. Peter, zu Füßen des im Kardinalshabit gewandeten Heiligen befanden sich Mitra und Kardinalshut, vgl. Peña 1610, S. 80–81; Grattarola 1614, S. 229–230.
- 82 In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass das tridentinische Bilderdekret und die einschlägige nachkonziliare Traktatistik strikte Disziplin bezüglich der historisch korrekten Wiedergabe der Viten der Heiligen einforderten, vgl. etwa Wittkower 1965, S. 1.
- 83 Im Detail stellt sich die Sache etwas komplizierter dar, divergierende Deutungen der Person Carlo Borromeos fanden sich auch innerhalb der genannten Fraktionen. Vgl. zu den verschiedenen Auffassungen etwa Alberigo 1995, S. 75–83; Burzer 2011, S. 48–52.
- 84 Grattarola 1614, S. 36.
- 85 Die Bedeutung der »quadroni di San Carlo« liegt nicht zuletzt darin begründet, dass sie die einzige Serie ihrer Art darstellen, welche in ihrer Gesamtheit auf uns zugekommen ist. Vom künstlerischen Standpunkt fungiert der Zyklus als eine Art Panoptikum der lombardischen Malerei der Zeit, vgl. zu dem Zyklus u. a. Rosci 1965; Burzer 2011, S. 73–113.
- 86 Vgl. Burzer 2011, S. 73–113.
- 87 Die nachtridentinische Kirche war behutsam im Gewähren von Heiligkeit geworden, eine fundamentale Neubewertung der überlieferten hagiografischen Modelle ist allerdings nur vereinzelt anzutreffen. Zwar führte an der kritischen Sichtung alter wie neuer Heiligenviten kein Weg mehr vorbei, die Anerkennung von Heiligkeit blieb gemäß der offiziellen Lehrmeinung jedoch an nachgewiesene Wundertaten geknüpft. Der Versuch einer Verschiebung weg von den *mirabilia* hin zu einer Bewertung von Heiligkeit anhand innerweltlicher Kriterien wie Nützlichkeit und Vorbildlichkeit ist für die frühen Jesuiten zu konstatieren. Der Kanonisationsprozess um Ignatius von Loyola geriet anfangs ins Stocken, da dieser nicht im Ruf eines Wundertäters stand. Kardinal Toledo, der sich um die Eröffnung des Verfahrens bemühte, stellte in einem Gutachten für Clemens VIII. fest, dass Ignatius allein aufgrund seiner Taten heiliggesprochen werden könne, da diese als Belege für die ihm erwiesene Gottesgnade hinlänglich reichten. Da diese Argumentation aber auf taube Ohren stieß, verwandelte sich der Gründer des Jesuitenordens in der Folge in Windeseile in einen Wundertäter. Vgl. zum Fall des Ignatius Ganz 2003, S. 274–276; Burzer 2011, S. 153–154.
- 88 In einem Manuskript, welches wohl aus dem Jahre 1604 stammt und den Titel *Devotione alla Sepoltura del Card. le di S.ta Prassde* trägt, ist bereits von mehr als 600 bezeugten Wundern die Rede, vgl. Burzer 2011, S. 53.
- 89 Später eine obligatorische Zwischenstufe des Kanonisationsprozesses, hat eine Seligsprechung Carlo Borromeos durch den Papst niemals stattgefunden. Während der Kult

um Carlo Borromeo in Mailand erblühte und beträchtliche Ausmaße annahm, gründete Clemens VIII. 1602 eine neue Kongregation (*Congregazione dei Beati*), welche die Frage erörtern sollte, wie mit jenen »Dienern Gottes« umzugehen sei, die weder selig- noch heiliggesprochen worden waren. Auf der ersten Sitzung zeigte sich deutlich, dass Baronio mit der Approbation des lokalen Kultes in Mailand (ebendort als inoffizielle Seligsprechung gewertet) etwas übers Ziel hinausgeschossen war und nur im vermeintlichen Einverständnis mit dem Papst gehandelt hatte. Konsens der Versammlung war, dass die päpstliche Autorität keinesfalls geschmälert werden dürfte, in Hinblick auf Carlo Borromeo formulierte das Kirchenoberhaupt unmissverständlich: »[...] il voler fare verso li lui senza la nostra licenza quello, che non si deve, ci dà gran travaglio.« Vgl. Burzer 2011, S. 46. Nach dem Empfang einer Mailänder Delegation ordnete Clemens VIII. im Februar 1604 eine Untersuchung der Wunder Carlo Borromeos an und eröffnete wenig später das amtliche Kanonisationsverfahren.

- 90 So äußerte sich Kardinal Sfondrati über die Rezeption des Tatenzyklus des Mailänder Doms auf der ersten Sitzung der *Congregazione dei Beati* im November 1602, vgl. Burzer 2011, S. 112.
- 91 Mit dem Tatenzyklus ist die ursprüngliche Mailänder Bilderfolge bezeichnet, vor ihrer Ergänzung um zahlreiche Wunder Borromeos anlässlich der Kanonisationsfeierlichkeiten.
- 92 Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 199v.
- 93 Vgl. zur Nummerierung der Tondi, den Sujets und den begleitenden Inschriften Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 199v–203v; Grattarola 1614, S. 224–227.
- 94 Vgl. zu den Sujets der Tondi Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 199v–203v; Grattarola 1614, S. 224–227.
- 95 Jedin 1966, 2, S. 413.
- 96 Vgl. Alberigo 1995, S. 56–57. Vgl. zu Carlo Borromeos Auffassung vom Bischofsamt auch Alberigo 1986; Alberigo 1988, zum Konzil von Trient Jedin 1951–1975; O'Malley 2013.
- 97 Dabei fehlte es nicht an expliziten Hinweisen auf die Reformtätigkeit Carlo Borromeos, die Inschrift zum Tondo Nr. 21, welches die zahlreichen Visitationen zum Gegenstand hatte, lautete wie folgt: *Apostolicus Visitator plures Dioeceses peragrat, & populos reformat*, vgl. Grattarola 1614, S. 225.
- 98 Die Gewichtung der einzelnen Themenkomplexe differierte dabei etwas, gleichfalls tauchten einzelne Episoden nur in dem einen oder anderen Zyklus auf: So stand etwa den vier Bildern des Mailänder Zyklus, welche die Gründung religiöser Institutionen (Kongregationen, Seminare, Kollegien, Konvente, Schulen der christlichen Lehre) zum Gegenstand haben, beim römischen Zyklus lediglich eines gegenüber

(Tondo Nr. 15). Dieser wartete hingegen mit einer zusätzlichen Szene, welche die Visitationen des Erzbischofs zum Gegenstand hatten, auf (den Besuch des Misoxtals eingerechnet, waren dies insgesamt drei Tondi, die Nrn. 11, 21, 22). Ansonsten lassen sich voneinander divergierende Episoden feststellen, denen letztendlich aber doch ein gemeinsames Thema zugrunde gelegt werden kann: Wird beim Mailänder Zyklus die von Carlo Borromeo intensiv bemühte Pflege des christlichen Kultes durch Baumaßnahmen über die von ihm forcierte Errichtung von Straßekreuzen veranschaulicht, so geschah dies bei der römischen Bilderfolge über die Realisierung neuer bzw. Instandsetzung alter Kirchen (Tondo Nr. 12). Der Pilgerreise nach Turin mit anschließender Segnung des savoyischen Herzogs und seines Sohnes stellte der römische Zyklus – in diesem Punkt allgemeiner gehalten – die Pilgerfahrten Carlo Borromeos gegenüber, die Verteilung der eigenen Habseligkeiten an die Bedürftigen (Tondo Nr. 18) band er nicht an die Geschehnisse der Pestepidemie (zumindest wurde diese im Titel nicht erwähnt), die Vorbereitung auf den Tod auf dem Sacro Monte in Varallo integrierte er in die Sterbeszene. In der Summe sind es so gesehen nur sehr vereinzelte Episoden, welche nur dem einen oder anderen Zyklus zugerechnet werden können, bei der Mailänder Folge betrifft dies etwa die Szene eines Krankenbesuchs bzw. auch jene des Einschlafens Borromeos beim spätabendlichen Studium, bei der römischen hingegen galt dies für den Einzug des Erzbischofs in Mailand (Tondo Nr. 7) bzw. auch die Verteidigung von Immunität und Autorität der Kirche (Tondo Nr. 13).

- 99 Das nach ihm benannte Kolleg fand auch in dem Mailänder Zyklus Berücksichtigung, auf der Leinwand von Carlo Buzzi, welche den präzisen Titel *STABILISCE LA CONGREGATIONE D'OBLATI ERICE 5 SEMINARIJ NEL DIOCESE UN COLLEGIO PER STUDENTI IN PAVIA UNO DI NOBILI IN MILANO A CIASCEDUNO PRESCRIVE REGOLA PARTICOLAR trug*, vgl. Burzer 2011, S. 93–95.
- 100 Vgl. Reinhardt 2009, S. 70.
- 101 Peña 1610, S. 50, die Auflistung der approbierten Wunder S. 50–61.
- 102 Vgl. Burzer 2011, S. 160. Das Heilungswunder an Giacomo Lomazzo fand bereits 1587 statt, zu einem Zeitpunkt, wo Carlo Borromeo offenbar noch nicht den Ruf der Wandertätigkeit genoss, sondern man sich seiner »per la buona riforma da lui introdotta« erinnerte, vgl. Peña 1610, S. 53–54.
- 103 Es waren dies die Befreiung der Anastasia de'Magi, Frau des Mailänder Edelmannes Agostino Sormani, von dämonischer Besessenheit, die Heilungswunder an der adeligen Polin Anna Mirova Braniezka, der Kapuzinerin Angelica Landriani und dem Knaben Melchiorre Bariola.
- 104 Vgl. zum Wunderzyklus und der Ausstattung des Mailänder

- Domes anlässlich der Kanonisationsfeierlichkeiten Burzer 2011, S. 151–190.
- 105 Vgl. Angenendt 1994, S. 242–244.
- 106 In beiden Fällen standen die konkreten Taten Carlo Borromeos als Bischof im Mittelpunkt, wenngleich diese freilich auch bestimmte Tugenden (durchaus im Sinne der vielbeschworenen *virtù eroica*) veranschaulichten, erschien der Protagonist beider Zyklen allenfalls in vereinzelt Begebenheiten als entpersonalisierter Tugendheiliger.
- 107 Hier ist Vorsicht angebracht, zumindest mussten beim Stich die Kompositionen der Rundbilder an ein rechteckiges Format angepasst werden, weitere Modifikationen sind nicht auszuschließen.
- 108 Peña 1610, S. 5–6; Grattarola 1614, S. 136.
- 109 Während beim Mailänder Zyklus die Aufbahrungsstätte des Heiligen so in Szene gesetzt wurde, wie sie sich anlässlich der Kanonisationsfeierlichkeiten präsentierte, rekurrierte Tempesta – wenngleich nicht im Sinne einer akkuraten Rekonstruktion – auf ein früheres Stadium, auf das provisorische Grab, welches von einer hölzernen Umfriedung umgeben war. Die zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch am Fuße der Altarstufen des Mailänder Doms gelegene Gruft Borromeos wurde 1601 mit einem einfachen Geländer eingefasst, 1603 wurde das Grab mit einer von Carlo Buzzi bemalten, von Figuren bekrönten viereckigen Umzäunung versehen. Der Ort wurde kontinuierlich, solange die Kirche geöffnet war, beleuchtet, vgl. Burzer 2011, S. 52–53. In einer zeitgenössischen Schrift mit dem Titel *Informatione della vita, et santità del Beato Carlo* (vermutlich Frühjahr 1602) finden sich u. a. folgende Informationen zum Grab: »La sua sepoltura si tien circondata d’una balaustrata molto ornata per esser nel mezzo della chiesa et nel passo dove si vā in choro luogo humilissimo eletto per testamento dell’istesso B.o acciò non sia calpestata dalla moltitudine delle persone, che d’ogni hora vi concorrono à far’ oratione. Si tien coperto questo sepolcro di strati pretiosi di seta, et d’oro con di sopra un baldachino de gli stessi drappi. Vi è appresso un lampadario d’argento con undici lampade, che tutte sempre ardono [...] Il detto sepolcro è illuminato ogni giorno, et sempre senza intermissione«, zit. n. Burzer 2011, S. 262.
- 110 Was das Banner genau darstellte, ist aus dem Stich Guidis nicht mit Sicherheit zu schließen, ein Konterfei Borromeos bietet sich an. Vielleicht handelt es sich auch um eine der nach Mailand überführten Kanonisationsfahnen, dies würde einen ahistorischen Zug bedeuten, welcher darauf abzielte, die auch von offiziell römischer Seite beglaubigte Heiligkeit Borromeos nachdrücklich herauszustellen.
- 111 Zit. n. Burzer 2011, S. 262.
- 112 Vgl. Boiteux 2004, S. 352–353.
- 113 »AMINISTRA GLI S.^{MI} SACRAMENTI DELLA CRESMA EUCARESTIA ET ESTREMA ONTIONE ALLI APESTATI« lautete wohl der originale Titel, der – von Grattarola in seiner Aufzählung übergangen – wiederum über den besagten Stich de Jodes bestimmt werden kann, vgl. Burzer 2011, S. 84–87.
- 114 In Rechnung gestellt werden muss hier freilich, dass Maler unterschiedlicher künstlerischer Statur involviert waren, welche die ihnen gestellte Aufgabe mehr oder weniger gut meisterten.
- 115 So fand sich etwa die Figur des Attentäters auf der Leinwand Fiammenghinos, welche den durch göttliche Vorsehung folgenlos bleibenden Anschlag auf Borromeo in der Privatkapelle seines Palastes darstellt, vgl. Burzer, 2011, S. 59 (Tafel 5), ganz ähnlich gewandt, in vergleichbarer Pose, wiederum im Türrahmen stehend, auf dem entsprechenden Tondo Tempesta (s. Abb. 29). Die Frage, inwieweit Tempesta das von Cesare Bonino verfasste Andachtsbüchlein *Nonnulla Praeclara gesta B. Caroli Borromaei*, das Anfang Juli 1610 publiziert wurde und 36 Kupferstiche, darunter die Darstellungen der 17 von römischer Seite approbierten Wunder, welche den bereits im Entstehen begriffenen Mailänder Zyklus rezipierten, enthielt, nutzen konnte, sei hier ausgeklammert. Die sehr eigenständigen Kompositionen selbst legen diesen Konnex keinesfalls nahe, vgl. Burzer 2011, S. 156.
- 116 Paleotti/Barocchi 1960–1962, 2, S. 501.
- 117 Vgl. zur nachtridentinischen Kunsttheorie Hecht 1997, zum Werk Paleottis Steinemann 2006.
- 118 Grattarola 1614, S. 224.
- 119 Grattarola 1614, S. 224. Bei Mucanzio wird die *imitatio* bzw. *aemulatio* des Gezeigten wie folgt beschrieben: »Quam autem gratum, et iucundum omnibus fuerit huiusmodi theatri ornatum cum his circulis, et inscriptionibus, in quibus fere tota vita, omnesque insigniores sancti Caroli actiones, et praecipua miracula designata erant, non est quod dicam, cum omnium oculos ad se aspicienda, et contemplanda convertissent, omniumque aspicientium corda ad commotionem excitassent, non sine stimulo, et pia emulatione praeclaras huius sancti viri virtutes, et heroicis actiones, si non exacte consequendi, saltem aliquo modo imitandi.« Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 203v.
- 120 Grattarola 1614, S. 224.
- 121 An und für sich galten Wunder ohne Verdienste schon seit längerem als unzureichendes Zeugnis von Heiligkeit. Wenn der Heilige durch Interzession Wunder zu bewirken vermochte, dann deshalb, da er aufgrund seiner guten Werke und seiner Tugenden Gott zu Gnadenerweisen für diejenigen veranlassen konnte, für die er sich einsetzte, vgl. Angenendt 1994, S. 79–81.
- 122 Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 203v.
- 123 Das notwendige Abstraktionsvermögen vorausgesetzt, hätten die Taten Borromeos auch für den »popolo secolare« ein zur *imitatio* aufforderndes Vorbild abgeben können.
- 124 Der »magnificentissimo Apparato« konnte allerdings offenbar schon Tage vor der eigentlichen Zeremonie bestaunt

werden, wobei fraglich bleibt, wann er seine definitive Vollendung erfahren hat (dies gilt nicht zuletzt für die leicht applizierbaren Schöpfungen *Tempestas*). Grattarola hält fest, »che non fù in Roma persona alcuna di qual si voglia età, sesso, e conditione, che non si movesse, e non andasse a San Pietro una, e più volte a posta, per vedere una cosa tanto rara, & singolare, veggendosi per più giorni la strada di ponte sant'Angelo sempre piena di gente a'guisa di processione, che andavano curiosamente a contemplare questo glorioso spettacolo«, Grattarola 1614, S. 222. Der *Passus* berichtet, dass große Besuchermassen über mehrere Tage (»per più giorni«) hinweg nach St. Peter pilgerten, nicht lediglich für die Zeremonie, sondern zuvor schon für die Begutachtung des Festapparates.

- 125 In den Augen ihrer Anhänger war die katholische Reformbewegung schon länger zu einem Ende gelangt. Hier sei an die Denkschriften Bellarmins von 1600 erinnert, in denen der Kardinal seine Bedenken und Kritik äußert, dass die Erneuerungsbestrebungen des Trienter Konzils erlahmt seien und durch die Praxis der Kurie behindert würden, vgl. Jaitner 1979. Später machte sich ausgerechnet Bellarmin für eine entschärfte *Memoria Carlo Borromeos* stark.
- 126 Vgl. Reinhardt 2009, S. 66–70. Reinhardt spricht in diesem Zusammenhang von einer »Alibi- und Verschleierrungsfunktion«, welche die Kanonisation Borromeos erfüllt hätte, Reinhardt 2009, S. 70.
- 127 Vgl. zur Kanonisation des Tommaso di Villanova Fagiolo dell'Arco 1997, S. 394–399; Anselmi 2005, S. 256–257; Casale 2011, S. 140–147.
- 128 Grattarola 1614, S. 221–222. »Nihil non ornatum a summo caelo usque ad pavementum ecclesiae in ea dicta die apparuit, nihil non conspicuum, nihil non splendidum.« Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 198r.
- 129 So erwies es sich als vom Dekorum geordnetes Gebot, »che le cose spettanti al culto Divino risplendino d'ogni intorno di quella vaghezza, decoro, e maestà Ecclesiastica, che a tanto alto soggetto conviene«. Peña 1610, S. 72.
- 130 »Deputati enim venerabilis fabricae Mediolanensis ecclesiae [...] non solum omnia necessaria, sed omnia etiam ad ornatum, ad magnificentiam, ad splendorem, exactissima diligentia et cura ita ordinari et preparari fecerunt, ut merito summae huic actioni, pro Summo Praesulo, a summo omnium viventium viro Summo Pontefice, in summa et praecipua omnium ecclesiarum Basilica Principis nempe Apostolorum celebrandae; omnes summo applausu respondere iudicaverint.« Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 196r. In Bezug auf den Dekor des Hochaltars heißt es, er sei eingerichtet worden, »ut apparatus, et ipsi altari, et actioni, et supremo omnium viventium viro Domini Nostri Jesu Christi Vicario, qui super illud in suae Divinae Maestatis honorem, et beati Caroli memoriam, immacula-

tam Deo hostiam offerre debebat, optime corresponderet«. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 205v. Vgl. auch Boiteux 2004, S. 333–334.

- 131 Vgl. Burzer 2011, S. 140–141, 149–151.
- 132 Grattarola 1614, S. 219.
- 133 Grattarola 1614, S. 219.
- 134 Die Zahlen differieren etwas in den Quellen: Mucanzio veranschlagt 26.300 *scudi* als Summe aller in Rom aufgewandten Kosten, vgl. Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681, fol. 243r, die Liste aller Kosten fol. 238r–243r. Damit stapelt der Zeremonienmeister wohl etwas tief, der päpstliche Sakristan Landucci veranschlagt demgegenüber etwas mehr als 31.143 *scudi*, die Liste Landuccis publiziert bei Rasmussen 1986, S. 142–146.
- 135 Landucci, zit. n. Rasmussen 1986, S. 145.
- 136 Vgl. Burzer 2011, S. 150.
- 137 Grattarola 1614, S. 228.
- 138 Grattarola 1614, S. 222.
- 139 Grattarola 1614, S. 229.
- 140 Grattarola 1614, S. 231.
- 141 Grattarola 1614, S. 222.
- 142 »[...] cosi Dio, che non è scarso riconoscitore di chi l'honora, e lo serve di cuore, si compiacque di ricambiare hora l'opera del Beato, e caro servo suo, con una canonizatione, accompagnata da sì gran splendore, e gloria.« Grattarola 1614, S. 219.
- 143 Grattarola 1614, S. 231.
- 144 Vgl. Kat. Ausst. Vatikanstadt 1981, S. 253; Noehles 1985, S. 100–108, insbes. 104; Fagiolo dell'Arco 1997, S. 255–258, 270–271; Anselmi 2005, S. 255–256; Casale 2011, S. 122–136.

6. DIE KANONISATIONEN UND DAS HOCHALTARZIBORIUM (DER »BALDACCHINO«) BERNINIS

- 1 Die wichtige Rolle des Ephemerens als Laboratorium für permanente stabile Strukturen gerade im Barock wurde verschiedentlich herausgestellt, vgl. u. a. Fagiolo dell'Arco 1997, S. 69–72; Matitti 1997.
- 2 Die Vorgeschichte des Hochaltarziboriums, die Zeitspanne zwischen 1594, dem Datum der Weihe des neuen Hochaltars von St. Peter durch Clemens VIII., und 1624, dem Jahr, welches den Beginn der Arbeiten an dem Bronzewerk Berninis markiert, ist für die Rekonstruktion der Genese der Hochaltararchitektur von St. Peter von entscheidender Bedeutung, wobei nicht nur das de facto Gebaute, die diversen provisorischen Überhöhungen des Hochaltars, sondern auch die lediglich geplanten, nur auf dem Papier Gestalt gewonnenen Projekte von Belang sind. Zum weiten Themenfeld vgl. vor allem Thelen 1967b, insbes. S. 9–45;

- Lavin 1968, S. 4–9, 40–47; Kirwin 1981; Lavin 1984, S. 405–413.
- 3 Vgl. Thelen 1967a, 1, S. 98–99 (Dok. 4); Thelen 1967b, S. 45; Lavin 1968, S. 11–12, 47; Lavin 1984, S. 405.
 - 4 Wie bereits ausgeführt, kam es unter Paul V. zwar zur Errichtung eines weiteren Papstaltars auf der Trennlinie zur westlichen Apsis und somit zur Schaffung zweier zeremonieller Zentren der Peterskirche, die substantielle Einheit von Apostelgrab und Hoch- und (ersten) Papstaltar wurde allerdings nie aufgehoben. Der Altar in der Vierung behauptete seine Stellung als *altare maius*, welche er seit seiner Errichtung ununterbrochen innehatte. Der Grund für die Installation des von Engeln gestützten Baldachins unter dem Borghese-Papst lag nicht in der kontrapunktischen Setzung einer vom Ziborium über dem neuen Papstaltar von St. Peter unterschiedenen Überhöhung, die vor allem den Ort des Petrusgrabes auszeichnete, sondern in der bald zu erwartenden Kanonisation Francesca Romanas.
 - 5 Die Dokumentation des Inneren des *tegurium* von der Hand des schweizerischen Romreisenden Sebastian Werro zeigt den Altar von einem Ziborium überfangen, auch wenn das Blatt in den Details wohl wenig zuverlässig ist, vgl. Blaauw 2008, S. 230–231.
 - 6 Vgl. Grimaldi/Niggel 1972, S. 198–203; Lavin 1968, S. 4; Kirwin 1981, S. 143–144, 148; Blaauw 1994, 2, S. 647–651; Schütze 1994, S. 223; Roser 2005, S. 103–116, 123–127; Blaauw 2008.
 - 7 Ebenso bei jenen beiden, welche zuvor im Langhausfragment von Alt-St. Peter über die Bühne gingen. Anlässlich der Kanonisation des Raimondo di Peñafort hängte man – wie beschrieben – einen Baldachinhimmel an das vorhandene provisorische Ziborium an. Vgl. zu den besagten Kanonisationen Fagiolo dell’Arco 1997, S. 175, 209–210, 217–220, 241–243; Anselmi 2005, S. 245–255; Casale 2011, S. 88–122.
 - 8 Denkbar wäre theoretisch die temporäre Installation eines an der Überdachung des Ziboriums aufgehängten Baldachinhimmels für die Kanonisationen gewesen, wie sie für einzelne Katafalke dokumentiert ist, vgl. Berendsen 1982, S. 133–143.
 - 9 Die Kritik Ciampellis, wie sie bei Martinelli unter Einbeziehung der Anmerkungen Borrominis wiedergegeben wird, liest sich wie folgt: »[...] diceva, che li Baldacchini non si sostengono con le colonne, ma con l’haste, e che in ogni modo voleva mostrare che lo reggono li Angeli: e soggiungeva che era una chimera.« Martinelli, Roma ornata, zit. n. Thelen 1967a, 1, S. 99 (Dok. 4).
 - 10 Mucanzio, ACP, 424, fol. 50v–51r.
 - 11 Es handelt sich – wenn man so will – nicht um ein Ziborium *mit* Baldachinhimmel, sondern um ein Ziborium/Baldachin. Die gelungene Synthese zeigt sich bis heute in der Denomination des bronzenen Gebildes, welches verschiedentlich als Hochaltarziborium, Baldachin bzw. »baldacchino« angesprochen wird.
 - 12 Einblick in den schöpferischen Prozess gewähren verschiedene vorbereitende Skizzen und Studien Berninis, vgl. jünest Kat. Ausst. Leipzig 2014/2015, S. 137–149.
 - 13 Martinelli, Roma ornata, zit. n. Thelen 1967a, 1, S. 99 (Dok. 4).
 - 14 Zum Projekt Madernos vgl. Thelen 1967b, S. 46–52; Lavin 1968, S. 11; D’Onofrio 1969, S. 158; Hibbard 1971, S. 73, 167; Kirwin 1981, S. 158–160; Lavin 1984, S. 410–411; Lavin 2008, S. 291–293. In diesem Zusammenhang sei das Stuckrelief mit der Darstellung des Inneren von St. Peter in der Cappella Paolina im Quirinalspalast (1616) erwähnt, das nicht den damaligen Zustand der Vierung, sondern vielmehr ein Projekt zu ihrer Systematisierung zeigt. Interessant ist in unserem Zusammenhang die Überhöhung des Hochaltars, welche die massiven Säulen eines Ziboriums mit einem Baldachinhimmel kombiniert. Das Relief dokumentiert das Ringen um eine adäquate Lösung für die Überfangung des Hochaltars, wofür der 1606 installierte, von Engeln gestützte Baldachin nur eine Zwischenlösung darstellte, vgl. zu dem Relief Struck 2017, S. 240–243 (Kat. 5.1).
 - 15 Maderno war mit ziemlicher Sicherheit auch in die Planung des 1606 für die Kanonisation Francesca Romanas geschaffenen Baldachins über dem Hochaltar federführend involviert. Casale hat sich jüngst für Girolamo Rainaldi als Autor des 1606 über dem Hochaltar der Peterskirche errichteten Baldachins ausgesprochen, allerdings ohne zwingende Gründe, vgl. Casale 2005, S. 225.
 - 16 Vgl. dazu vor allem Lavin 1968, S. 15–16; Lavin 2008, S. 280–281.
 - 17 Grimaldi/Niggel 1972, S. 72, 138–139.
 - 18 Ein früher, vermutlich um 1617–1618 zu datierender Entwurf Madernos für das Hochaltarziborium ist in einer Zeichnung der Kunstbibliothek in Berlin (Hdz 3847) dokumentiert, vgl. Jacob 1975, S. 55, Abb. 189. Keinesfalls ist das Blatt, welches ein Ziborium ohne den geringsten Hinweis auf das Vorhandensein eines wie auch immer gearteten Baldachinhimmels zeigt, sinnvoll mit dem von Borromini/Martinelli beschriebenen Projekt des Meisters korrelierbar. Interessant ist der Entwurf aber in jeder Hinsicht, insbesondere für die Endredaktion von Berninis Hochaltarziborium (vom »baldacchino«), für dessen Bekrönung, sind hier doch die Engelsfiguren und der aus Voluten gebildete Überbau ein gutes Stück weit vorgebildet, vgl. Schütze 1994, S. 221, Anm. 23.
 - 19 Die Wiedergabe bei Bonanni ist bis auf die zu hohen Gebäckstücke über den Kapitellen recht zuverlässig. Zum ersten Projekt Berninis vgl. vor allem Thelen 1967b, S. 43–45; Lavin 1968, S. 10–18; Kat. Ausst. Vatikanstadt 1981, S. 253–254; Kummer 1990, S. 194; Schütze 1994,

- S. 221–223; Lavin 2005, S. 116–117. Zu weiteren Darstellungen des ersten Projektes vgl. Lavin 1968, S. 10, Abb. 30, 32.
- 20 Zur Alt-St. Peter, der Rekonstruktion der Apsis der Kirche und dem Reliquienkästchen von Samagher vgl. u. a. Apolloni u. a. 1951; Ward-Perkins 1952; Buddensieg 1959; Schumacher 1959; Davis-Weyer 1961; Künzle 1976; Longhi 2006. Zur Bedeutung der Medaille für den ersten Entwurf des Hochaltarziborium vgl. Thelen 1967b, S. 43–45; Lavin 1968, S. 13–14; Kummer 1990, S. 196; Schütze 1994, S. 223.
- 21 Vgl. Lavin 1968, S. 19–39; Schütze 1994, S. 257–267, 278–279; Dobler 2008, S. 301–323; Lavin 2008, S. 289.
- 22 Für die Figuren der Engel sei auch auf die bereits erwähnten Referenzpunkte des 1606 über dem Hochaltar der Peterskirche errichteten Baldachins verwiesen, welche ihrerseits eine gewisse Bedeutung für Berninis ersten Entwurf gehabt haben werden, insbesondere auf das Sakramentstabernakel der Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (s. Abb. 20) und den Sakramentsaltar in San Giovanni in Laterano (s. Abb. 21, 22).
- 23 Zur eucharistischen Deutung des ersten Projekts für das Hochaltarziborium (den »baldacchino«) von St. Peter vgl. nach wie vor vor allem Lavin 1968, S. 10–18. Die Figur des auferstehenden Christus leitet Lavin konkret von Sakramentstabernakeln her, als wesentlichen Referenzpunkt für Berninis erstes Projekt des Hochaltarziborium (des »baldacchino«) von St. Peter veranschlagt er insbesondere den monumentalen Sakramentsaltar im Seitenschiff der Lateranbasilika (s. Abb. 21). Dessen Tabernakel wird von einem auferstehenden Christus bekrönt, der auch im vom Cavaliere d'Arpino gemalten Fresko über dem Altar wiedergegeben ist. Der Legende nach stammen dessen bronzene, mit Erde vom Kalvarienberg befüllte Säulen gleichfalls (wie die steinernen Schraubensäulen der Peterskirche) vom Tempel in Jerusalem und hätten auch in Maßstab und Material für Bernini Maßstäbe gesetzt. Als übergreifendes Thema des unter Clemens VIII. errichteten Altares veranschlagt Lavin die Trinität und zeigt auch hier eine Parallele zum Ziborium (»baldacchino«) von St. Peter im Kontext des Kuppelraumes auf, vgl. Lavin 1968, S. 16–18; Lavin 2000, S. 181–182; Lavin 2005, S. 116–117.
- 24 Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass ein von oben an einem Seil etc. hängender Baldachin den thronenden Papst bei verschiedenen Zeremonien auszeichnete; einen solchen zeigt das berühmte Fresko der Konstantinischen Schenkung von Giulio Romano (Vatikanpalast, Sala di Costantino), vgl. Lavin 2000, S. 181; Lavin 2005, S. 116.
- 25 Zum nie ausgeführten Projekt, welches wohl im Pontifikat Pauls V. geboren und unter Urban VIII. nochmals aufgegriffen wurde, vgl. Thelen 1967a, 1, S. 50; Hibbard 1971, S. 165–166; Preimesberger 1983, S. 40; Preimesberger 2008, S. 328–331.
- 26 Zur Rolle Borrominis, damals noch Mitarbeiter Berninis, vgl. vor allem Thelen 1967b, S. 60–68; Thelen 1967a, 1, S. 30–32 (Corpus-Nr. 24), S. 79–86 (Corpus-Nrn. 68–73). Jüngst hat sich Lavin vehement gegen eine entscheidende Rolle Borrominis beim Entwurf der Endredaktion des Hochaltarziborium (des »baldacchino«) ausgesprochen, vgl. Lavin 2008.
- 27 Vgl. Schütze 1994, insbes. S. 224–237.
- 28 Vgl. Schütze 1994, S. 246–252.
- 29 Der Bezug auf die Eucharistie ist auch in der Endredaktion des Hochaltarziborium (des »baldacchino«) auszumachen: In den lorbeerumrankten ehernen Spiralsäulen wirkt bei aller zusätzlichen inhaltlichen Aufladung durch die Modifikation der mit Weinlaub geschmückten Urbilder deren eucharistischer Gehalt weiterhin fort, die spezielle Art ihrer Ausformung mit den sich nur in ihrem unteren Drittel befindlichen Kanneluren verweist auf das Sakramentstabernakel Alt-St. Peters, der von Engeln gestützte Baldachin kann einerseits auf den Apostelfürsten, andererseits aber auch auf das Altarsakrament bezogen werden und die Sphaira mit dem Kreuz kann auch als Symbol für das christliche Versprechen auf universelle Erlösung verstanden werden.
- 30 Das Vorhandensein des Baldachinhimmels wurde auch mit der Funktion des Überbaus des Hochaltars als permanentes Trauergerüst für die Begräbnisse der Päpste erklärt, wobei Bernini insbesondere von dem Katafalk für Cosimo II. de' Medici und dem von ihm selbst geschaffenen für Carlo Barberini seine Inspiration bezog, vgl. Berendsen 1982.
- 31 Piccolomini/Dykman 1980–1982, 1, S. 121.
- 32 Zum Stich Dupéracs vgl. ausführlich Rasmussen 1983.
- 33 Diese Korrelation war von Beginn der Planungen zum Hochaltarziborium (zum »baldacchino«) von Belang. Die höchst interessante Zeichnung von diesem in der Pierpont Morgan Library, die Agostino Ciampelli zugeschrieben wird (s. Abb. 9) und als Hilfestellung für den jungen Bernini gedient haben könnte, ist darum bemüht, die Wirkung der Überhöhung des Hochaltars im größeren räumlichen Kontext am Papier zu erproben. Wesentlich ist die Korrelation zwischen dem Baldachinhimmel über dem Hochaltar und jenem über dem Papstthron, welche auch für die Endredaktion des Ziborium von entscheidender Bedeutung ist, vgl. Schütze 1994, S. 282–284; Bodenstein 2021.

7. DIE SALA REGIA IM QUIRINALSPALAST

- 1 An thematisch weiter gefassten Untersuchungen zur Baugeschichte des Quirinalspalastes und seiner Bedeutung als funktionaler Amtssitz der Päpste seien hier folgende Publikationen herausgegriffen: Briganti 1962; Wasserman 1963; Spadolini u.a. 1974; Borsi 1991; Frommel 2002; Kat. Ausst. Rom 2002; Ippolito 2004; Witte 2014.
- 2 Aus der umfangreichen Literatur zur Sala Regia und ihrer malerischen Ausschmückung seien hier folgende Titel genannt: Mancini/Marucchi 1956/1957, 1, S. 81, 254, 278, 305; Totti 1638, S. 278–279; Baglione 1642, S. 146–147; Mola/Noehles 1966, S. 133; Bellori/Borea 1976, S. 381; Bonanni 1706, 2, S. 512; Titi 1763, S. 350; Passeri/Hess 1934, S. 122–123; Hess 1935, S. 10–13; Longhi 1959; Briganti 1962, S. 34–40, 76–77; Vitzthum 1964; Vitzthum 1965; Ottani Cavina 1968, S. 51; Salerno 1970, S. 140–141; Schleier 1970; Spadolino u.a. 1974, S. 254–255; Pugliatti 1977, S. 31–37; Kat. Ausst. Florenz 1983, S. 62–71; Bernini 1985, S. 48–50; Fumagalli 1986, S. 34; Kat. Ausst. Paris 1988, S. 67–68; Herrmann-Fiore 1990a; Borsi 1991, S. 134–135, 195; Colalucci 1999; Vodret 2008; Fujikawa 2012; Vodret 2013; Mansour 2013; Baskins 2015; Fujikawa 2016, Baskins 2016.
- 3 Diesen Zusammenhang hat jüngst Ippolito in einer erhellenden monografischen Studie herausgearbeitet, Ippolito 2004. Zu dem Thema vgl. auch Witte 2014; Struck 2017, S. 33–44; San Mauro 2019.
- 4 Vgl. Borsi 1991, S. 77.
- 5 Vgl. Borsi 1991, S. 79.
- 6 Der Garten beherbergte von Pflanzenwuchs überzogene, hölzerne Architekturen (von Girolamo da Carpi), eine reiche Kollektion antiker Statuen, Brunnen, Nymphäen, Pergolen, Grotten etc. Die Anlage wurde von Montaigne als schönster Garten Roms gelobt, von Boissard verherrlicht, Vasari beschrieb sie mit Bewunderung und Torquato Tasso widmete ihr einige Verse, vgl. Borsi 1991, S. 79.
- 7 Berühmt war die Anlage vor allem für ihren bezaubernden Garten. Dieser ist in einer anonymen Zeichnung von 1568 (New York, Metropolitan Museum of Art) und einem Fresko in der Villa D'Este gut dokumentiert. Der Garten wurde maßgeblich durch die ihn durchschneidenden diagonalen Achsen bestimmt, durch jene lange Allee, die sich vom Portikus an der Via Pia bis zum dicht bewachsenen Pavillon erstreckte, und jener, welche in der elaborierten Fontana del Bosco mit ihrem reichen mythologischen Figurenschmuck ihren Endpunkt fand. Die markanten visuellen Markierungen, die Pavillon und Brunnen darstellten, wurden wahrscheinlich beide 1561 errichtet. Die Fontana del Bosco zeigte unter einem kleinen künstlichen Hügel eine Statue der Venus begleitet von Eros und Anteros, während ein Silen Wasser aus einem (Wein-)Schlauch laufen ließ, der einen kleinen Wasserspiegel bildete, welchen die Statue Ganymeds mit dem Schwan zierte. Das Spiel mit den verschiedenen Achsen und fokalen Punkten sollte sich für die weitere bauliche Entwicklung des Quirinals als bedeutsam erweisen, vgl. Borsi 1991, S. 81–82. Unter die weiteren Arbeiten, die der Kardinal tätigen ließ, fiel insbesondere die Errichtung mehrerer Brunnen, darunter eines in einem Stich Maggis dokumentierten Exemplars, welches durch seine bizarren Felsformationen bestach (Höhlen bzw. Nischen, die mit Stalaktiten besetzt waren und mehr), und der »fontana grande d'abbasso« (unter dem »cortile del Celso« gelegen), deren reicher figürlicher Dekor einem zeitgenössischen Inventar (1568) zufolge mittig Apollo zeigte, in den umgebenden Nischen acht Statuen der Musen – darunter Minerva doppelt vertreten – und weitere Frauengestalten: »[...] nel mezzo di essa fonte è un Apollo qual come il naturale con l'arpa sotto il braccio destro; nella sinistra mano tiene l'accetta con queste lettere sopra 'Securi Tenedia'. Nelli nicchi che sono attorno essa fontana vi sono otto statue di Muse della medesima grandezza dell'Apollo, tra le quali sono due Minerve. Nelle due loggie, che sono dalle bandi della fontana sono Tre statue di donne vestite più grandi del naturale et sono fatte di maniera«, zit. nach Borsi 1991, S. 82.
- 8 Nach dem Zeugnis von Baglione tätigte bereits Martino Longhi, welcher von 1573 bis 1577 das Amt des päpstlichen Architekten innehatte, eine erste, partielle bauliche Unternehmung auf dem Areal des späteren Palastes, vgl. Baglione 1642, S. 68.
- 9 Vgl. zu den Blättern Kat. Ausst. Rom 2002, S. 122–125 (Kat.Nrn. 5 u. 6).
- 10 Vgl. Borsi 1991, S. 90.
- 11 Vgl. Borsi 1991, S. 91. Vgl. zu dem Blatt Kat. Ausst. Rom 2002, S. 128–129 (Kat.Nr. 8).
- 12 Spadolini u.a. 1974, S. 239.
- 13 Auch wenn Gregor XIII. gelegentlich Konsistorien in dem Gebäude (in einem offenbar eigens dafür dienenden Raum, der heutigen *Sala degli Arazzi di Lilla*) abhalten ließ, präsentierte sich die *palazzina* beim Tod des Papstes in erster Linie als beschauliches Refugium mit begrenztem Raum, welches über das vergoldete Wappentier der Boncompagni, das den Turm bekrönte, weithin sichtbar als Privateigentum gekennzeichnet war, vgl. Ippolito 2004, S. 48–49.
- 14 Spadolini u.a. 1974, S. 241; Borsi 1991, S. 92; Ippolito 2004, S. 49.
- 15 Diese sind unter anderem in dem großen Werk *Della transportatione dell'obelisco Vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V* von Fontana dokumentiert, vgl. Fontana 1590, fol. 100r–101r. Vgl. auch Marder 1978.
- 16 Orbaan 1910b, S. 304.
- 17 Orbaan 1910b, S. 304.
- 18 Fontana 1590, fol. 101r.

- 19 Zu den Arbeiten unter Sixtus V. vgl. Wasserman 1963, S. 224–231; Spadolini u. a. 1974, S. 64–70; Borsi 1991, S. 99–105. Ein Fresko Cesare Nebbias (Lateranpalast, Sala Conclistoriale, um 1590) zeigt das Werk Sixtus V. im Entstehen begriffen: Auszumachen ist der neue Palast, welcher auf einer Linie mit dem präexistenten Casino abschließt und die Höhe eines Stockwerks erreicht hat, den die *palazzina* Gregors XIII. und die neue Konstruktion verbindenden Trakt zeigt das Wandbild nicht.
- 20 Vgl. Wasserman 1963, S. 227–230. Vgl. zu dem Blatt Kat. Ausst. Rom 2002, S. 130–131 (Kat.Nr. 9).
- 21 Fontana 1590, fol. 54v.
- 22 Vgl. Ippolito 2004, S. 18, 133.
- 23 Vgl. Ippolito 2004, S. 20.
- 24 Vgl. Ippolito 2004, S. 51–52.
- 25 Darunter die berühmte *Fontana dell’Organo*, welche eine umfangreiche Modifikation einer bestehenden Struktur darstellt. Zu den Arbeiten unter Clemens VIII. vgl. Wasserman 1963, S. 231–232; Spadolini u. a. 1974, S. 70–71; Borsi 1991, S. 105–110.
- 26 Orbaan 1920, S. 73.
- 27 Orbaan 1920, S. 76.
- 28 Zu den Arbeiten unter Paul V. vgl. Orbaan 1920, S. 84; Spadolini u. a. 1974, S. 76–103; Borsi 1991, S. 115–140.
- 29 Vgl. Wasserman 1963, S. 232–238; Spadolini u. a. 1974, S. 244. Zu den Maßnahmen, welche die Anbindung des Quirinalspalastes an die Stadt und seine Verbindung zum Vatikan mittels einer neuen »strada pontificale«, die über die Trinità de’ Monti am Familienpalast der Borghese bei Ripetta vorbeiführte, vgl. Struck 2017, S. 37–44; vgl. zur planvollen urbanistischen Einbindung des Quirinalspalastes auch Salvagni 2018.
- 30 Orbaan 1920, S. 85.
- 31 Spadolini u. a. 1974, S. 247.
- 32 Spadolini u. a. 1974, S. 248. Struck zufolge bestand die repräsentative Raumfolge des Gartentraktes aus dem heutigen Salone delle feste (»prima aula magna«) als Ort öffentlicher Konsistorien, der Sala degli Specchi (»secunda aula nova«) als erster *anticamera* und Schauplatz gewöhnlicher Konsistorien und schließlich der Sala degli Arazzi (»tertia aula«) als Raum für öffentliche Audienzen. Zwischen den Repräsentationsräumen und dem päpstlichen *appartamento* lagen die Cappella dell’Annunziata und die Sala delle Fabbriche di Paolo V. (s. Abb. 47), vgl. Struck 2017, S. 35–36.
- 33 Vgl. Wasserman 1963, S. 233.
- 34 Spadolini u. a. 1974, S. 252. Zu den Räumlichkeiten der Dataria vgl. auch Borsi 1991, S. 128; Ippolito 2004, S. 54–55.
- 35 Orbaan 1920, S. 230.
- 36 Baglione 1642, S. 308.
- 37 Vgl. Wasserman 1963, S. 236; Spadolini u. a. 1974, S. 79; Borsi 1991, S. 130–131.
- 38 Vgl. Orbaan 1920, S. 230.
- 39 Orbaan 1920, S. 248; Spadolini u. a. 1974, S. 251.
- 40 Vgl. Spadolini u. a. 1974, S. 254; Borsi 1991, S. 134; Colalucci 1999, S. 177–178.
- 41 Spadolini u. a. 1974, S. 253.
- 42 Vgl. Ippolito 2004, S. 56–57.
- 43 Vgl. Ippolito 2004, S. 46.
- 44 In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass Ludovico Ludovisi mit seinem Vorhaben, die Kirche Sant’Ignazio auf dem Quirinal zu errichten, am Widerstand des Papstes scheiterte, Innozenz X. ein Projekt Borrominis für die Kirche Sant’Andrea al Quirinale ablehnte, da er keine größere Kirche in unmittelbarer Nähe seines Palastes wollte, und Alexander VII. diese zunächst durch eine Mauer mit zwei moderaten Durchgängen regelrecht verstecken wollte. Die Errichtung des barocken Juwels durch Bernini sollte nach dem Willen des Chigi-Papstes nicht nur den Bedürfnissen des Jesuitenordens Rechnung tragen, sondern auch jenen des päpstlichen Haushalts, für welchen sich die Cappella Paolina allein als zu klein erwies, vgl. Krautheimer 1985, S. 59–61; Ippolito 2004, S. 59–60.
- 45 Ippolito 2004, S. 106.
- 46 Vgl. zu den Savelli etwa Mazzetti di Pietralata 2010; Mazzetti di Pietralata 2014.
- 47 Vgl. zu dem Gemälde Kat. Ausst. Rom 1997/1998, S. 305–306 (Kat.Nr. 17).
- 48 Vgl. Alaleone, BAV, Vat.Lat. 12296, fol. 333r.
- 49 Für die folgenden Ausführungen vgl. die Diarien Alaleones aus der Zeit des Pontifikats Pauls V., BAV, Vat.lat. 12295 und BAV, Vat.lat. 12296, von Mucanzio vor allem den Band, welcher sich von 1614 bis 1617, dem Todesjahr des Zeremonienmeisters, erstreckt, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 723. Vgl. zur Nutzung des Quirinalspalastes als päpstliche Residenz jüngst auch Struck 2017, S. 33–44. In ihrer gründlich recherchierten und sehr ertragreichen Studie urteilt Struck etwas vorschnell, wenn sie die Sala Regia des Quirinalspalastes als Schauplatz von Empfängen von Gesandten im öffentlichen Konsistorium und Äquivalent zur vatikanischen Sala Regia auffasst, vgl. Struck 2017, S. 27, 37.
- 50 Der Saal stellt einen Umbau der aus dem Mittelalter stammenden »aula prima« dar und wurde in seiner heutigen Gestalt zwischen 1537 und 1573 errichtet und dekoriert, vgl. Böck 1997, S. 11–18.
- 51 Eine solche Übertretung stellten etwa der Empfang und die Krönung Cosimos de’ Medici zum Großherzog der Toskana in dem Saal dar, vgl. Böck 1997, S. 19–20.
- 52 Vgl. Böck 1997, S. 20.
- 53 Vgl. Oy-Marra 2005, S. 17.
- 54 Vgl. in BAV, Vat.lat. 12295 die Notate Alaleones zum 14. Mai 1607 und 27. November 1608 und in BAV, Vat.lat. 12296 jene zum 8. Januar 1613, 31. Januar 1613, 6. Oktober 1615 und 5. Mai 1620.

- 55 Unter dem Borghese-Papst fanden öffentliche Konsistorien in der Sala Regia des Vatikanpalastes mit einer Ausnahme nur anlässlich des Empfangs der Repräsentanten der höchsten weltlichen Macht statt: Jenes öffentliche Konsistorium, welches einer unmittelbar bevorstehenden Kanonisation galt, fand ebenfalls seinen Platz im wichtigsten Thron- und Audienzsaal der altherwürdigen Residenz, vgl. in BAV, Vat. lat. 12295 die Notate Alaleones zum 6. Mai 1608 und 14. September 1608.
- 56 Vgl. Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296, fol. 176r.
- 57 Vgl. Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296, fol. 176v–177r.
- 58 »In die festo Purificationis Beatissimae Virginis Mariae fuit cappella in Sacello Apostolico Paulii Papae V. in Palatio Apostolico Montis Quirinalis in quo Papa de more benedixit candelas, ac distribuit post datam obedientiam ab Illustrissimis Dominis Cardinalibus, et post accepta ab ipsis paramenta violacea iuxta ipsorum ordinem, et deinde facta processio per Aulam Regiam Palatii Apostolici Montis Quirinalis; et absoluta processione, Papa depositis paramentis ferialibus accepit cingulum, stolam, pluviale album cum formali, et mitram praeciosam et interfuit missae cantatae quam cantavit de die festo Purificationis Beatissimae Virginis Mariae Illustrissimus Dominus Cardinalis Mutus.« Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296, 176v–177r. Vgl. auch die ausführliche Schilderung der Festlichkeit, bei welcher es anlässlich der Verteilung der Kerzen durch den Papst »non sine aliquo tumultu, et confusione [...] ut semper in similibus solet evenire« zuzuging, bei Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 723, fol. 275v–277r.
- 59 Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296, fol. 184v.
- 60 »Dominica 6. quadragesima quae palmarum dicitur die 19. Martii 1617 fuit cappella in Cappella, seu Sacello Palatii Apostolici Montis Quirinalis [...]. Papa intus cappellam post praestitam obedientiam solitam a Cardinalibus, et postquam paramenta acceperunt iuxta ordinem ipsorum violacea, benedixit palmas, et illas de more distribuit etavit in fine manus [...] et cantata oratione fuit facta processio per Aulam Regiam, in qua Papa delatus fuit in sede sub baldachino lato per milites S. Petri et fuit deinde cantata missa, quam cantavit Illustrissimus Dominus Cardinalis Bonsius et Papa interfuit.« Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296, fol. 184v. Vgl. auch die Schilderung der Begebenheit bei Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 723, fol. 287r–287v.
- 61 Vgl. die ausführliche Schilderung bei Alaleone, BAV, Vat. lat. 12296, fol. 185v–186v.
- 62 Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296, fol. 197v. Vgl. auch die Notate Alaleones in selbigem Band zum 28. Februar 1617, 20. November 1618 und 16. Januar 1621. Zu den Funktionen der Sala Regia des Quirinalspalastes vgl. Fujikawa 2012, S. 197–198.
- 63 Vgl. Ippolito 2004, S. 68.
- 64 Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296, fol. 176r.
- 65 Die Zusammengehörigkeit der beiden Räume betont auch Vasari in seiner Vita des Antonio Sangallo d. J., er bezeichnet die Sala Regia als »sala grande della detta cappella di Sisto«, sieht sie also als zum Ensemble der Palastkapelle zugehörig, Vasari/Milanesi 1878–1885, 5, S. 465.
- 66 Dass Alaleone in dem Notat, welches der Einweihung der Kapelle gilt, auch auf die Sala Regia zu sprechen kommt, ist aufschlussreich. Kapelle und Sala Regia bildeten offenbar ein Ensemble, das als solches »pro cappellis« genutzt wurde, vgl. hierzu auch Fujikawa 2012, S. 197–198.
- 67 Bei Mucanzio geschieht dies schon früher, er begreift den im Entstehen begriffenen Bau aus seiner anvisierten Finalität heraus.
- 68 Es ist vor allem Alaleone, der die Analogie der beiden päpstlichen Residenzen hervorhebt. Die »prima Aula« bzw. »Aula magna prima«, »Aula prima magna« oder genauer »Aula magna nova versus Viridarium« der päpstlichen Residenz am Monte Cavallo (der heutige »Salone delle feste«) wurde schon bald nach ihrer Errichtung für öffentliche Konsistorien genutzt. Interessanterweise wird der Raum erst zum Zeitpunkt der baulichen Vollendung der Sala Regia, der »Aula Regia« bzw. »Aula magna Regia«, nach der Weihe der Cappella Paolina, vom Zeremonienmeister explizit als »Aula prima [...] Ducali appellata (bzw. nominata oder nuncupata)« oder einfach nur als »Aula Ducali« ausgewiesen, vgl. etwa die Notate Alaleones in BAV, Vat.lat. 12296 zum 10. Februar 1617, 17. Februar 1617, 28. Februar 1617 und 10. März 1617. Die Benennung des Saales als »Aula Ducali« machte offenbar nur vor der Existenz einer Sala Regia wirklich Sinn und betont die Entsprechung der Palastanlage auf dem Quirinal zum vatikanischen Prototyp.
- 69 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 723, fol. 275v–276v.
- 70 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 723, fol. 284r.
- 71 Dies ist der illustre Personenkreis, der in den Notaten Alaleones zu den verschiedenen Messen regelmäßig genannt wird. Vgl. auch Fujikawa 2012, S. 197–198; Fujikawa 2016, S. 197–198.
- 72 Vgl. grundlegend Waddy 1990, S. 4–5, 9–11. Besucher frequentierten die Sala Regia nicht nur im Rahmen der in der benachbarten Kapelle stattfindenden religiösen Feierlichkeiten, die Frauen des Herzogs von Alburquerque und Filippo Colonnas konnten diesen bestaunen, als sie 1619 Paul V. im Quirinalspalast aufsuchten, um ihm die Referenz zu erweisen, gleichfalls Prinz Thomas Franz von Savoyen, der 1620 in dem Gebäude logierte, vgl. Fujikawa 2016, S. 197.
- 73 Dies gilt für die Pontifikate Gregors XV. und Urbans VIII., zu denen ich die entsprechenden Diarien durchforstet habe, aller Wahrscheinlichkeit aber darüber hinaus. Für das Pontifikat Gregors XV. liegt eine Edition des Diariums Alaleones vor, vgl. Wassilowsky/Wolf 2007. Für jenes Urbans VIII.

- vgl. das Diarium Alaleones, BAV, Vat.lat. 12298, das sich bis zum 21. Juli 1638 erstreckt. Für die nachfolgenden Jahre des Pontifikats Urbans VIII. vgl. das Diarium von Gasparo Servanzio, welches ich in einer Abschrift im Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice konsultiert habe, vgl. ACP, 494.
- 74 Die beiden konträren Auffassungen wurden von Francescantonio Zaccaria 1776 publiziert. Zu der Debatte vgl. Ippolito 2004, S. 91–100.
- 75 Zaccaria 1776, S. 60.
- 76 Der Empfang von Gesandten der höchsten Kategorie inkludierte in der Regel zwei Einzüge in Rom, darunter – als zweiten – den *ingressus solemnis*. Obgleich in Rom residierend, folgte man auch im Falle Savellis diesem Schema.
- 77 Vgl. Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296, fol. 331v–332v.
- 78 Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296, fol. 333r. Zur genauen Route vgl. Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296, fol. 333v.
- 79 So drückt den Sachverhalt Costaguti, der Maggiordomo Pauls V., aus, zit. n. Pastor 1886–1933, 12, S. 675.
- 80 Vgl. Boiteux 2009, S. 48.
- 81 Hibbard 1971, S. 197; Spadolini u. a. 1974, S. 253; Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 59; Corbo/Pomponi 1995, S. 122.
- 82 Passeri/Hess 1934, S. 89.
- 83 Die Dokumente zur Cappella Paolina bei Spadolini u. a. 1974, S. 250–255. Für eine summarische Abhandlung der Kapelle vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 58–75.
- 84 Vgl. Briganti 1960; Briganti 1962, S. 33–34, Anm. 78.
- 85 Vgl. Orbaan 1920, S. 249. Zur ursprünglichen Ausstattung der Cappella Paolina vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 59–73; Colalucci 1999, S. 178. Die Wände der Kapelle blieben bis ins Pontifikat von Pius VII. ohne malerischen Schmuck, von 1818 stammt der monochrome Dekor mit den Apostelfiguren, welcher unter der Leitung Raffaele Sterns entstand, vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 74–75.
- 86 Orbaan 1920, S. 249.
- 87 Die Maße der Cappella Paolina betragen 42,34 x 13,30 x 19,34 Meter, jene der Sixtina hingegen 40,23 x 13,41 x 20 Meter. Im jüngeren Raum, welcher ursprünglich ebenfalls über eine Chorschranke verfügte, vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 59, folgt die Disposition von Altar, Papstthron, Quadratura, Sängerkanzel etc. eindeutig dem älteren Vorbild.
- 88 Zu dem Bozzetto vgl. Schleier 1970, S. 60–62.
- 89 Nach Schleier stellen die mittleren großen Historienbilder von links nach rechts den *Durchzug durch das Rote Meer*, das *Stabwunder Moses* und eine Schlachtenszene dar, das obere Register zweimal die *Auffindung des Mosesknaben* und die *Mannalese*, vgl. Schleier 1970, S. 62, Anm. 73.
- 90 Besonders augenfällig ist dies beim mittleren, zwischen den Türen platzierten, Historienbild und dem begleitenden Stuckdekor. Vgl. zum Dekorationssystem der vatikanischen Sala Regia Böck 1997, S. 7–10.
- 91 Vgl. zur Sala Clementina Macioce 1990, S. 174–221; Herrmann-Fiore 2002; Oy-Marra 2005, S. 15–46.
- 92 Vgl. Redig de Campos 1967, S. 196.
- 93 Vgl. Hermann-Fiore 1990a, S. 94. Der Vergleich der Figur mit dem gestochenen Portrait Husain Ali Beg Bayats von der Hand Aegidius Sadelers d. J. untermauert die Identifikation hinreichend, das Bildnis des Botschafters abgebildet in Kat. Ausst. Wien 1988/1989, S. 105.
- 94 Die Zuordnung des Entwurfs zur Sala Regia des Quirinalspalastes konnte Schleier aufgrund der unregelmäßigen Anordnung der großen Fenster, welche dem baulichen Befund des Saales entspricht, zweifelsfrei bewerkstelligen. Vgl. zu dem Blatt Schleier 1970, S. 48–50; Kat. Ausst. Florenz 1983, S. 62–64, Kat. Ausst. Rom 2000, 2, S. 370.
- 95 Die großen Historienbilder zeigen links das *Stabwunder Moses* und rechts den *Durchzug durch das Rote Meer*, die fingierten Reliefs der Sockelzone die *Anbetung des goldenen Kalbes*, *Moses und die Gesetzestafeln* und das *Opfer Moses*, vgl. zur Identifikation der Moses-Historien Kat. Ausst. Paris 1988, S. 67.
- 96 Dies kann daraus geschlossen werden, dass die oberen Fenster auf der Zeichnung die gleichen unregelmäßigen Abstände zueinander zeigen wie die großen unteren Fensteröffnungen, sich mit diesen auf einer Achse befinden, was nicht dem tatsächlichen Befund entspricht, vgl. Schleier 1970, S. 50. Zum Blatt Tassis vgl. Briganti 1962, S. 37; Schleier 1970, S. 48–50; Pugliatti 1977, S. 34–35; Schleier 1983, S. 62–64; Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 76, 94; Kat. Ausst. Bonn/Berlin 2005/2006, S. 248–249.
- 97 Vgl. Schleier 1970, S. 48, Ab. 9.
- 98 Impresen: A GEMITU VITA UND TEMPESTATES Q. SERENAT.
- 99 Der Prototyp für derartige illusionistische Prospekte kann in der berühmten Sala delle Prospettive der Farnesina erblickt werden, im Vatikan sind zudem die Dekorationssysteme von Räumen wie der Sala dei Palafrenieri mit ihrer über die Saalecken hinweglaufenden Scheinkolonnade, der Sala Vecchia degli Svizzeri oder der Sala Bologna von Bedeutung, vgl. Oy-Marra 2005, S. 22.
- 100 Vgl. zur Sala Paolina und ihrer komplexen Ikonografie Harprath 1978; Mertenich 1990; Canova 2003; Kliemann/Rohlmann 2004, S. 352–369.
- 101 Zum Casino delle Muse vgl. Pugliatti 1977, S. 21–24; Bissell 1981, S. 27–29, 156–158; Oy-Marra 2005, S. 68–73. Zur Chronologie der Arbeiten Tassis und Gentileschis vgl. auch Christiansen/Mann 2001, S. XV.
- 102 Baglione 1642, S. 360. Vgl. auch Briganti 1962, S. 30; Pugliatti 1977, S. 20; Bissell 1981, S. 222–224.
- 103 Vgl. Briganti 1962, S. 30. Vgl. ferner Pugliatti 1977, S. 20; Bissell 1981, S. 27, 222–224.
- 104 Zum Casino Montalto vgl. Benocci 2010, insbes. S. 95–117. Vgl. ferner Cantoni u. a. 1961.

- 105 Zur Attribution der Tugendallegorien der Loggia des Casino Montalto an Francini vgl. Benocci 2010, S. 99.
- 106 So zeigt eine Zeichnung des emilianischen Künstlers (Louvre Inv.Nr. 8445), welche sich ebenfalls auf die Südwand, auf deren linke Seite bezieht, eine sehr lebendige Komposition mit direkt auf dem Friesgesims gelagerten Tugendallegorien. Zwischen den Fensteröffnungen befinden sich Hermen-Karyatiden, die mittig eine Tapiserie halten, für die wohl die *Opferung Isaaks* vorgesehen war (die Begebenheit befindet sich auf einem ganz ähnlichen Blatt aus der Werkstatt Lanfrancos in der Ambrosiana, Mailand), vgl. Vitzthum 1964, S. 215–218; Schleier 1970, S. 50–52; Kat. Ausst. Florenz 1983, S. 62–64; Kat. Ausst. Paris 1988, S. 68; Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 94; Kat. Ausst. Rom 2000, 2, 370; Kat. Ausst. Bonn/Berlin 2005/2006, S. 248. Mit Ausnahmen einiger Anregungen wie der Ecklösung mit der großen Kartusche, welche für das Papstwapen verwandt wurde, blieben die Ideen des Künstlers unrealisiert. Dies gilt auch für einen recht ähnlichen Entwurf gleichfalls für die Südwand der Sala Regia (New York, Metropolitan Museum, Inv.Nr. 6851), der eine Tapiserie mit der *Opferung Isaaks* mit einem Tondo alternieren lässt, das interessanterweise eine neutestamentarische Begebenheit, die *Flucht nach Ägypten*, zeigt, auch hier wurden nur Details für den tatsächlich ausgeführten Freskenfries verwertet, vgl. Schleier 1970, S. 52–54; Kat. Ausst. Florenz 1983, S. 62–64; Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 76, 94; Kat. Ausst. Rom 2000, 2, 370. Der Beitrag Lanfrancos zur Projektierung der Schmalwände müsste hingegen tendenziell bedeutender eingestuft werden, als dies gemeinhin der Fall ist, auch wenn Tassi jedenfalls als der prinzipielle Erfinder des dekorativen Apparates der Sala Regia anzusprechen ist, als den ihn auch – wenn auch mit einer gewissen Vorsicht – die frühesten Quellen ansprechen, vgl. Vodret 2013, S. 125. Für die westliche Wand der Sala Regia existiert eine Zeichnung von der Hand Tassis (Worms, Kunsthaus Heylshof), welche ihn als Autor des Entwurfs für die Malereien der Schmalseiten des Saales ausweist, wobei jüngst auch ein Blatt Lanfrancos ans Licht gekommen ist, das einen analog durchgebildeten dekorativen Apparat für denselben Ort zeigt (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Inv. Nr. 15484/57). Die Ost- und Westwand des Saales zeigt Karyatiden, die sich von den Hermen der Blätter Lanfrancos herleiten lassen, das gilt auch für die querovalen Tondi. Allgemein sind die Rahmen für die Moses-Szenen, die Kartuschen mit den darauf gelagerten Putti bzw. Ignudi auf den emilianischen Künstler zurückzuführen. Die begleitenden Tugendallegorien finden sich bei beiden Künstlern wieder (bei Tassi neben der großen Imprese), Lanfranco kann überdies die Idee für die Lösung der Ecken zugesprochen werden und Details wie die Putti, welche die heraldischen Tiere der Borghese flankieren.
- 107 Vgl. Schleier 1970, S. 52–54. Wie bereits erläutert, gehen die Blätter davon aus, dass die unregelmäßige Disposition der großen Fenster der Sala Regia bei den oberen kleinen Fenstern beibehalten werden sollte, was nicht dem tatsächlichen Baubefund entspricht.
- 108 Vgl. zum Palazzo Venezia Casanova 1992. Zur Baugeschichte unter Paul II. vgl. insbes. auch Frommel 1982; Gargano 2011. Für einen konzisen Überblick vgl. Schelbert 2007 (mit weiterführenden Literaturangaben).
- 109 Vgl. Frommel 1982, S. 15–16.
- 110 Vgl. Ippolito 2004, S. 18.
- 111 Vgl. Frommel 1982, S. 18–19.
- 112 Vgl. Ippolito 2004, S. 18, 133.
- 113 Auf die Lage inmitten der (antiken) Stadt des Palazzo di San Marco wies schon eine Inschrift im Presbyterium der Markus-Basilika hin, welche das Bauunternehmen über religiöse Motive rechtfertigte, vgl. Frommel 1982, S. 15–16.
- 114 Im Vatikan folgten auf den größten Empfangssaal, die Sala Regia, die beiden ursprünglichen Räume der Sala Ducale, die Aula Seconda und Aula Terza, darauf die Sala dei Paramenti und die Sala del Pappagallo.
- 115 Vgl. Frommel 1982, S. 21.
- 116 Es sind dies die Maße eines ersten päpstlichen Empfangssaales. Die Sala Regia des Vatikanpalastes misst 33,75 x 11,38 Meter bei einer Höhe von 18 Metern im Zenit (nach dem Umbau unter Paul III.), vgl. Böck 1997, S. 7. Die Sala Regia des Quirinalspalastes misst 37,54 x 12,47 Meter bei einer Höhe von 14,9 Metern, vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 77. Die Maße der Sala Regia des Palazzo di San Marco/Palazzo Venezia gibt Frommel in seiner wichtigen Studie zum römischen Palastbau der Hochrenaissance mit ca. 34,40 x 13,80 bei einer Höhe von etwa 13,20 Metern an, vgl. Frommel 1973, 1, S. 67. Für die Länge des Saales werden auch 37 m veranschlagt, vgl. Casanova 1992, S. 160.
- 117 Der malerische Dekor der Fensterwand weicht von dem skizzierten Schema ab, weist keine Pilaster auf.
- 118 Vgl. Casanova 1992, S. 160–161.
- 119 Vgl. Casanova 1992, S. 253.
- 120 Fügen sich die Bukranien in den antikisierenden Dekor der Sala Regia des Palazzo di San Marco nahtlos ein, so nimmt sich das Motiv in der Sala Regia des Quirinalspalastes tendenziell etwas unmotiviert aus. Vielleicht ist aber gerade in der Verweiskfunktion das entscheidende Movens für das Einfügen der Bukranien zu erblicken. Der Verlust der christlichen Tugendallegorien, welche Kardinal Valier in dem Versuch, den antikisierenden, »profanen« Dekor Bramantes/seines Zirkels zu sakralisieren, ausführen ließ, erweist sich in diesem Zusammenhang als bedauerlich. Die Konfrontation mit den entsprechenden Figuren der Sala Regia der Residenz auf dem Monte Cavallo (insbesondere jener der Schmalwände in den Muschelnischen) hätte sich als erhellend erweisen können.

- 121 Für die Verlegung der Papstresidenz nach San Marco kann freilich eine Vielzahl von Gründen veranschlagt werden, die Nähe zum Zentrum des antiken Rom, welche für den leidenschaftlichen Antikensammler Paul II. in mehrfacher Hinsicht bedeutsam war, die Ruhmes- und Bausucht des Papstes, das Streben nach Repräsentation, die Bindung an den Hl. Markus u.m., vgl. Frommel 1982, S. 29.
- 122 Vgl. zum *fregio dipinto* Boschloo 1981.
- 123 Vgl. Boschloo 1981, S. 134. Der Palazzo Ricci-Sacchetti stellt ein treffendes Beispiel für die Differenzierung der Wertigkeit der verschiedenen Räumlichkeiten im besagten Sinne dar: Das Gebäude an der Via Giulia erwarb Giovanni Ricci 1552 kurz nach seiner Erhebung in den Kardinalstand (1551) und ließ es in den Folgejahren zu einer seinem neuen Range gemäßen Residenz umbauen und gestalten, in zehn von insgesamt elf mit Fresken meist wenig bekannter Künstler verzierten Räume besteht die Ausmalung nur aus schmalen Wandfriesen, während der große Ecksaal, die *Sala dell'Udienza invernale* (bzw. *Sala dei Mappamondi*) einen wesentlich aufwendigeren Schmuck durch den besten zur Verfügung stehenden Maler, Francesco Salviati, erhielt. Der hier angewandte Dekor zeigt über einer hohen Sockelzone an drei Wänden eine fingierte Säulenstellung, welche als tragendes Gerüst für eine Reihe großer *quadri riportati* dient, die ausgeklügelte Ikonografie lässt sich als Verdeutlichung von Glück und Wohlstand des Auftraggebers lesen. Die Literatur zum Palazzo Sacchetti und seinen Fresken ist umfangreich, vgl. insbes. Cocke 1980; Griener 1997; Coliva 1998; Schütze 2003; Cho 2003; Kliemann/Rohlmann 2004, S. 386–399; Catalucci 2007.
- 124 Vgl. Boschloo 1981, S. 135–136.
- 125 Im Palazzo Massimo in Rom – um auch hier nur ein Beispiel herauszugreifen – existieren viele mit Fresken geschmückte Räume, sowohl im Erdgeschoss als auch im darüberliegenden *piano nobile*. In Letzterem befinden sich – wie allgemein üblich – die gemalten Friese, von denen ein herausragend monumentaler von der Hand Daniele da Volterra den großen *salone* auszeichnet. Seine Ikonografie wartet mit Höhepunkten der Geschichte der *gens Fabia* auf, im repräsentativsten Saal des Gebäudes wird dem Besucher die beeindruckende Genealogie des Auftraggebers vor Augen geführt.
- 126 Als Referenzpunkte kamen für den Quirinalspalast zualtererst die bereits vorhandenen päpstlichen Residenzen in Frage. Der päpstliche Hof – wie die europäischen Fürstenhöfe der Frühen Neuzeit im Allgemeinen – ist keineswegs als monolithischer Körper aufzufassen, es macht Sinn, von einem primären und einer Sequenz von untergeordneten Höfen, jener der Kardinäle, der »Prinzen der Papstes« auszugehen, vgl. Adamson 2000, S. 12. Eine päpstliche Residenz unterschied sich allerdings grundsätzlich von den übrigen (Kardinals-)Palästen über die einzigartige Natur des Hausherrn und die mit ihr verbundenen ganz spezifischen zeremoniellen Anforderungen, welche in Architektur und Ausstattung einen unmittelbaren Niederschlag fanden, vgl. Waddy 1990, S. 12.
- 127 Vgl. Böck 1997, S. 3.
- 128 Taja 1750, S. 75.
- 129 Dies waren zumindest die hauptsächlichen Verwendungszwecke, Taja erwähnt Kardinalspromotionen, welche auch im Rahmen von öffentlichen Konsistorien stattfanden und die rituelle Fußwaschung von Armen durch den Pontifex am Gründonnerstag, vgl. Taja 1750, S. 75. In diesem Sinne wurde der Saal auch unter Paul V. genutzt.
- 130 Arbeiten der Restrukturalisierung der beiden Räumlichkeiten hoben unter Clemens VII. an, die Dekorationskampagne unter Paul IV., sie wurde von Pius IV. fortgeführt, um unter Gregor XIII. wahrscheinlich vor 1575 vollendet zu werden. Vgl. zur Sala Ducale Redig de Campos 1967, S. 164–165; Pietrangeli 1992, S. 77–79.
- 131 Eventuell nach dem Pontifikat Pius' IV. datiert die ursprüngliche Dekoration der Lunetten der Nordwand, welche im Zentrum vier kleine Fenster zur Beobachtung der rituellen Fußwaschung durch den Papst beinhalten, später wurden diese Fresken übermalt. Einzelne Partien der Wandmalereien entstanden im Pontifikat Gregors XIII., vgl. Pietrangeli 1992, S. 78.
- 132 Die allegorischen Gestalten wurden zu einem späteren Zeitpunkt vollständig retuschiert. Die Dekoration der Laibungen der Fenster stammt aus der Zeit Alexanders VII., vgl. Pietrangeli 1992, S. 78–79.
- 133 Vgl. Redig de Campos 1967, S. 182–183; Pietrangeli 1992, S. 89–90.
- 134 Unter anderen sind die Begebenheiten *Moses im Gebet vor der Stiftshütte*, *Moses und Aaron konsekrieren die Leviten*, *Bergpredigt*, *Petrus predigt in Jerusalem* und *Einsetzung der ersten sieben Diakone* figuriert.
- 135 Diese präsentierten sich »a modo di quadri appesi sopra del muro, con entro alcune istorie della passione di Gesù Cristo, condotte a fresco in terretta gialla«, vgl. Taja 1750, S. 81.
- 136 Vgl. Kliemann/Rohlmann 2004, S. 143.
- 137 Vgl. zur Sala Clementina Redig de Campos 1967, S. 195–197; Macioce 1990, S. 174–221; Pietrangeli 1992, S. 169–170; Herrmann-Fiore 2002; Oy-Marra 2005, S. 15–46.
- 138 Vgl. Redig de Campos 1967, S. 196.
- 139 Vgl. zur Raumfolge des päpstlichen Appartamento im Palazzo Nuovo des Vatikanpalastes Struck 2017, S. 18–19.
- 140 Der Wandfries wurde von den Brüdern Alberti und Paul Bril realisiert, vgl. Redig de Campos 1967, S. 197; Pietrangeli 1992, S. 171.
- 141 Vgl. Redig de Campos 1967, S. 198; Pietrangeli 1992, S. 171; Oy-Marra 2005, S. 16.
- 142 Vgl. Redig de Campos 1967, S. 197–198; Pietrangeli 1992, S. 171.

- 143 Von der großen Empfangshalle mit ihrem umfassenden malerischen Dekor gelangt man über eine Folge von zehn Sälen in die gegenwärtige Bibliothek. Von der Anticamera, einst Sala dei Sedari oder dei Palafrenieri genannt, betritt man die Sala di Sant’Ambrogio (vormals dello Svizzero oder del Gendarme genannt), es folgen die Sala degli Scultori (di Cantone oder dei Bussolanti), die Sala dei Papi (degli Arazzi oder anticamera dei Cavalieri di Spada e Cappa), die Sala dei Pittori (della Cappella oder del Cameriere Segreto), die Sala degli Evangelisti (del Trono oder prima stanza dell’Udienza), die Sala del Redentore (Segreta oder seconda stanza dell’Udienza), die Sala della Madonna (dei Papi oder Studio del Papa), die Sala di Santa Caterina (di San Giovanni o Cubicolo del Papa), die Sala di San Pietro e Paolo (del Tronetto oder camera da pranzo) und schließlich die Bibliothek, vgl. Pietrangeli 1992, S. 171. Alle Räume weisen jeweils unter einer Kassettendecke Friese mit Landschaften und allegorischen Figuren in der Manier von Paul Bril auf, welche im Pontifikat Pauls V. realisiert wurden. Aus der Uniformität des malerischen Dekors stechen die zwei Veduten des Palazzo Borghese gemäß des ursprünglichen Bauprojekts (Sala dei Pittori) und die Episoden der Vita des Hl. Paulus (Sala degli Evangelisti) sowie die Fresken der Bibliothek hervor. Die hölzernen Decken der Räume des päpstlichen Appartements wurden großteils unter Pius IX. empfindlich verändert, vgl. Redig de Campos 1967, S. 211, Pietrangeli 1992, S. 171.
- 144 Vgl. Briganti 1962, S. 29, Anm. 65.
- 145 Vor den Restaurierungsarbeiten der Jahre 2005/2006 war der Fries unter einer Tapete aus der Zeit der Savoyer verborgen gewesen. Als die wichtigsten *fabbriche* werden die Festung von Ferrara, St. Peter mit der von Maderno projektierten Fassade, Santa Maria Maggiore mit der Cappella Paolina im Vordergrund und die Getreidespeicher der Diokletiansthermen in Szene gesetzt. Den Zyklus beschließt eine Ansicht des Quirinalpalastes vom Garten aus gesehen, welche den Fokus auf den neu errichteten Ostflügel des Gebäudes legt. Die Veduten werden von Tugendallegorien (darunter die Kardinals- und die theologischen Tugenden) und Putti flankiert, belebt wird der Fries zusätzlich von Festons und Masken. Das umfangreiche Bauprogramm Pauls V. bildete einen integralen Bestandteil seines Pontifikats. Es wundert insofern nicht, dass es als wichtiges Thema päpstlicher Auftragskunst fungierte, wie zahlreiche Medaillen, die Fresken der Sala Paoline in der Vatikanbibliothek, der Sala delle Fabbriche di Paolo V. und der Sala Regia im Quirinalpalast sowie die Stuckdekoration der Cappella Paolina ebendort und nicht zuletzt das Grabmal des Papstes verdeutlichen. Vgl. zu den Malereien der Sala delle Fabbriche di Paolo V. San Mauro 2006, Struck 2017, S. 47–51, 183–208.
- 146 Vgl. zum malerischen Dekor des päpstlichen Appartements Briganti 1962, S. 41–42; Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 130–171.
- 147 Titi 1686, S. 276. Die Fresken können auch mit Hinblick auf die benachbarte Sala Regia Interesse beanspruchen. Wir beschränken uns auf die in unserem Zusammenhang wesentlichen Aspekte und klammern dekorative Elemente wie die zahlreichen Putti, Festons etc. sowie die teils umfangreichen Modifikationen des 19. Jahrhunderts weitgehend aus. Die Malereien der Sala di Rappresentanza, des ersten Saales des Appartements, angrenzend zur Cappella Paolina gelegen, wurden von Agostino Tassi zwischen Frühling und Sommer 1616 angefertigt. Der Fries zeigt acht gerahmte Bildfelder, welche in weiten Landschaften kleinfigurige Episoden der Geschichte des Hl. Paulus zeigen, mittig ist auf jeder Wand ein fingiertes Bronzerelief wiedergegeben. Die vier Rundreliefs stellen eine spätere Hinzufügung des 19. Jahrhunderts zum unter Paul V. realisierten Dekor dar, was an ihrer Stelle ursprünglich seinen Platz behauptete, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Die begleitenden Putti samt Festons dürfte einer der zahlreichen Gehilfen Tassis gemalt haben. Zum malerischen Schmuck der Sala di Rappresentanza vgl. Briganti 1962, S. 41; Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 130–135. Der ursprüngliche, im Nachhinein stark veränderte Dekor der angrenzenden Sala delle Virtù verdankt sich Cesare Rossetti. Der *fregio dipinto* zeigt zehn Landschaften, zwischen diesen sind an den Längsseiten des Raumes die Kardinalstugenden gelagert, die Allegorien der *Religione* und *Carità* im Gewölbe stammen von einem namentlich nicht bekannten Maler, der neben Rossetti in der Sala delle Virtù arbeitete. In der Sala del Carracci (bzw. Sala del Diluvio) zeigt der nachträglich veränderte Fries aus dem Seicento sechs *quadri riportati* mit Szenen des Alten Testaments (darunter sicher identifizierbar *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*, die *Sintflut*, der *Kampf Jakobs mit dem Engel* und *Elias im Feuerwagen*), welche Antonio Carracci im Sommer 1616 ausführte. Die qualitativ sehr hochwertigen sogenannten Sibyllen samt Beiwerk der Schmalwände stammen von der Hand eines anonymen Caravaggisten, der wohl auch für das später modifizierte zentrale Kompartiment der Decke verantwortlich zeichnete. Mit dem Bild *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* wird der Führer des auserwählten Volkes prominent in Szene gesetzt, die Begebenheit ist als querovales, mit goldenem Rahmen gefasstes Tondo wiedergegeben, welches eine der Schmalwände des Saales dominiert, flankiert wird es von den breit auf das gemalte Gesims gelagerten Figuren der Prophetin Maria (der Schwester Moses) und der Königin von Saba. Zu den Malern der Sala del Carracci vgl. Briganti 1962, S. 41–42; Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 142–153. Die ursprüngliche Dekoration der zwei übrigen Säle des »appartamento novo« von Paul V. verdankt sich Bernardo Castello, heute überwiegen in den Räumen jedoch die spä-

- teren Übermalungen. Die Allegorien der *Giustizia* und *Temperanza* sowie die zwei Jünglinge des zentralen Feldes des Gewölbes der Sala delle Logge gehören dem originalen Bestand an. Das ikonografische Programm des Frieses aus der Zeit Pauls V. beinhaltete unter anderem diverse Allegorien und Landschaften, durch die Intervention Annibale Angelinis (1812–1884) ist es allerdings bis zur Unkenntlichkeit verunklärt worden. Auf den Maler-Restaurator im Dienst Pius' X. gehen nicht nur die Modifikationen des ursprünglichen Dekors der Wände zurück, er zeichnete auch für die fingierte Loggia der Decke verantwortlich, in deren Arkaden Schweizer Gardisten sichtbar sind. Damit griff Angelini eine schon im Seicento adaptierte Lösung auf, die Fresken sind auch deshalb interessant, weil sie einen Reflex des heute verlorengegangenen Schmucks der Sala del Concistoro des Quirinalspalastes darzustellen scheinen, der strukturell sehr ähnlich ausgefallen sein muss. Zum Dekor der Sala delle Logge vgl. Briganti 1962, S. 42; Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 154–159. In der Sala dei Bussolanti haben sich vom originalen malerischen Schmuck am Gewölbe die Allegorien von *Benignità* und *Pace* erhalten und im Fries jene der Kardinalstugenden, begleitet von Engeln, welche auch die Ecken des Saales flankieren, verschwunden sind die originalen Landschaften, vgl. zu den Malereien der Sala dei Bussolanti Briganti 1962, S. 42; Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 160–171.
- 148 Die weitreichenden Differenzierungen, welche der *fregio dipinto* als Dekorationssystem erlaubte, wurden hier in vollem Umfang schlagend. Um nur ein Beispiel für die teils sehr fein austarierten Abstufungen herauszugreifen: Handelt es sich bei den *quadri riportati* der Wandfriese des »appartamento novo« Pauls V. auffälligerweise durchgängig um Landschaften (mit oder ohne Figurenstaffage), so fungieren in jenen des Freskenfrieses der Sala Regia die wiedergegebenen Personen als unbestrittene Protagonisten. Die fingierten Ölbilder mit den Moses-Szenen sind in eindeutiger Weise als Historienmalerei aufzufassen, seit Alberti die künstlerische Gattung mit dem höchsten Renommee.
- 149 Im Zentrum der Decke ersetzte das Wappen der Savoyer die ursprüngliche Figuration des Hl. Geistes, vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 77, 312 (Doc. 6).
- 150 Vgl. Colalucci 1999, S. 180.
- 151 Vgl. die von Vodret nach der Restaurierung der Fresken in den Jahren 2005–2006 publizierten Erkenntnisse, Vodret 2008; Vodret 2013. Vgl. auch Achermann 2008.
- 152 Vgl. Chiarini 1960, S. 367; Briganti 1962, S. 36; Spadolini u. a. 1974, S. 254–255; Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 76, 313–314 (Reg. Doc. 9); Fumagalli 1992, S. 269; Corbo/Pomponi 1995, S. 120, 122; Vodret 2008, S. 127; Vodret 2013, S. 125, Anm. 3. Dass die Arbeiten an den Fresken – wie gelegentlich behauptet – schon im März 1617 vollendet waren, geht meines Erachtens nicht klar aus den Dokumenten hervor; vgl. hierzu Briganti 1962, S. 36; Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 94; Vodret 2008, S. 127.
- 153 Zur Autorschaft Tassis für den Entwurf der Fresken der Sala Regia vgl. Schleier 1970, S. 54; Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 94.
- 154 Der originale Fries des frühen 17. Jahrhunderts wurde bei der Restaurierung der Fresken in den Jahren 2005–2006 unter den Übermalungen des 19. Jahrhunderts, welche auch andere Partien des Wanddekors wie die Draperien über den Balustraden der Logen betrafen, wieder zum Vorschein gebracht, vgl. Colalucci 1999, S. 180–182; Vodret 2008, S. 127–132.
- 155 Zum Relief Landinis vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 124–129.
- 156 Erstmals bewerkstelligt wurde die Identifikation der Tugendallegorien von Ludovica Trezzani, vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 76–123, insbes. S. 77–87. In der vorliegenden Untersuchung wurde die Ausgabe der *Iconologia* von 1603 verwendet, Ripa/Mandowsky 1970. Was die Tugendfiguren der Sala Regia, des päpstlichen Appartements im Südflügel des Quirinalspalastes und anderer nahestehender zeitgenössischer Werkkomplexe betrifft, werden in vorliegender Arbeit die italienischen Bezeichnungen in Anlehnung an Ripa verwendet. In anderen Zusammenhängen kommen hingegen die lateinischen Begriffe zum Tragen.
- 157 Die Geburtsdaten von Passeri und Bellori (ca. 1610 bzw. 1613) lassen ihre Aussagen zur ursprünglichen Dekoration der Westwand, welche ja schon 1619 mit der Tilgung des zentralen Tondos entscheidend verändert wurde, als zumindest nicht unanfechtbar erscheinen, insbesondere da weder Mancini noch Baglione, die wesentlich älteren und insofern gewichtigeren Zeugen der ursprünglichen Ausstattung der Sala Regia, ein Wort über eine Darstellung der *Opferung Isaaks* in dem weitläufigen Saal verlieren, vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 87. In einem ersten Moment war das besagte Sujet als Teil des Freskendekors der Sala Regia vorgesehen, die Szene ist in einer Zeichnung Lanfrancos wiedergegeben, die ein nicht realisiertes Projekt für den Saal darstellt, vgl. Schleier 1970, S. 52–54. Trezzani hat sich hypothetisch für eine Identifikation des verlorengegangenen Tondos mit der Historie *Moses empfängt die Gesetzestafeln* ausgesprochen, da diese Schlüsselszene der Vita des alttestamentarischen Führers der Israeliten dem Moses-Zyklus der Sala Regia, dessen große Ovalbilder um weitere kleinformatige in den Schrägwänden der oberen Fenster der Südseite bereichert werden, empfindlich abgeht, vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 87–88. In diesem Zusammenhang erscheint aufschlussreich, dass unter Alexander VII. ein unbekannter Künstler beauftragt wurde, eben die Szene *Moses empfängt die Gesetzestafeln* auf eine Marmorplatte zu malen, welche in den Fussboden der Sala Regia eingelassen, jedoch bald darauf wieder entfernt wurde, vgl. Colalucci 1999,

S. 183–184. Der Vorgang ließe sich durchaus als Kompensationshandlung für das getilgte Tondo der Westwand lesen und erhärtet meines Erachtens die Hypothese Trezzanis.

158 Mehr noch als beim Entwurf Tassis (s. Abb. 62) wird der Bezug auf das Casino delle Muse (s. Abb. 65) und die Loggia des Casino Montalto (s. Abb. 66) beim de facto realisierten Freskenschmuck der Sala Regia greifbar. Die Bögen der gemalten Arkaden des Casino delle Muse als auch jene real existierenden der Loggia des Casino Montalto schmücken mit Blumen versehene Kassetten, die Dekoration der gemalten Stüchappen des Gartengebäudes am Quirinal sowie einzelner Kompartimente des Kreuzgratgewölbes des besagten Raumes in Bagnaia schmücken Grottesken, Putti, florale Motive und Fächer, sehr ähnlich gestaltet sich die Situation bei der Scheinarchitektur der Sala Regia des Quirinalspalastes.

159 Im Folgenden wird eine kurze Wiedergabe der Ergebnisse der Forschung zur Scheidung der verschiedenen Hände in der Sala Regia des Quirinalspalastes [86–91] gegeben: Auf stilkritischer Basis konnte Roberto Longhi 1959 die Präsenz der drei veronesischen Künstler Alessandro Turchi, Pasquale Ottino und Marcantonio Bassetti in der Sala Regia ausmachen, wobei er erstgenanntem Künstler das Tondo mit der *Mannalese* zuschrieb und die Hände von Ottino und Bassetti in den Moses-Szenen der Schrägwände der oberen Fenster der Südwand erkannte, die Historien der *Auffindung des Mosesknaben* und *Moses und die Töchter des Jethro* sprach er Antonio Gaulli (gen. Spadarino) zu, vgl. Longhi 1959. Der erste systematische Versuch einer Händescheidung der an der Ausmalung der Sala Regia beteiligten Maler verdankt sich Briganti, dessen Ergebnisse nach wie vor großteils Validität beanspruchen können, vgl. Briganti 1962, S. 34–41. Eigenhändig wurden Tassi von Briganti die Gruppen fremdländischer Botschafter der Nordwand zugeschrieben, lediglich vom Entwurf her die allegorischen Figuren, welche die Moses-Tondi der Längsseiten des großen Saals flankieren und zahlreiche Putti (zu Seiten der heraldischen Tiere der Borghese, der Kartuschen mit den baulichen Unternehmungen Pauls V. und jene unter den Figuren von *Forza* und *Temperanza*). Den Anteil Lanfrancos sah Briganti vor allem in den Malereien der Schmalwände, wobei er dem emilianischen Künstler jene der westlichen zur Gänze zusprach (zumindest was die Figuren angeht) und seine Intervention bei der östlichen auf die zentrale Moses-Historie der *Verwandlung des Stabs des Moses in eine Schlange*, die zwei *Ignudi* ihres elaborierten Rahmens und die vier Karyatiden begrenzt sah, darüberhinaus wies er ihm das Tondo der *Ehernen Schlange* der Südwand zu. Den Beitrag Saracenis zur malerischen Ausschmückung der Sala Regia bestimmte Briganti in den Tugendfiguren der Ostwand (*Temperanza*, *Autorità*, *Longanimità*, *Fortezza*), in den zwei äußeren Gesandtschaften der Südwand und in der Figur der *Providenza* (Entwurf

bzw. auch gänzliche Ausführung). In der Zuschreibung der *Mannalese* an Turchi folgte Briganti Longhi ebenso wie in der Attribution der Moses-Tondi der Nordseite an Spadarino), dem er ferner die schönen Putti auf deren Rahmen zusprach. Überdies brachte er die Namen Antonio Carracci (für die Kartuschen mit den baulichen Unternehmungen Pauls V. der Nordwand) und Annibale Durantis (für die Dekoration der großen Fenster der Südseite) mit ins Spiel. Zu den Arbeiten Annibale Durantis in der Sala Regia vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 94, 313. Der Anteil Lanfrancos an der Dekoration der Sala Regia wurde in der Folge von Erich Schleier weiter präzisiert: Für die beiden mittleren, von fremdländischen Gesandten bevölkerten Loggen der Südwand existieren vorbereitende Zeichnungen von der Hand des Künstlers, welche dessen Beteiligung an deren Gestaltung belegen, wenngleich die tatsächliche Ausführung einzelne Schwächen bei den Figuren aufweist, die auf die Intervention von Gehilfen zurückgeführt werden können, vgl. Schleier 1970, S. 54–55. Zu den vorbereitenden Zeichnungen Lanfrancos für die Fresken der Sala Regia vgl. auch Kat. Ausst. Florenz 1983, S. 62–71, XII a–i. Vgl. auch den Beitrag Vitzthums, der schon 1965 eine vorbereitende Zeichnung Lanfrancos für die rechte der beiden mittleren Loggen der Südwand publiziert hat, vgl. Vitzthum 1965, S. 468–471. Lanfranco wurden von Schleier auch die monochromen Tondi mit Tugendallegorien und die zentrale, von Putti flankierte Kartusche mit dem Papstwappen der Südseite sowie die Figuren der *Semplicità* und *Salute* zu Seiten der *Ehernen Schlange* zugewiesen, wenngleich er genannte Partien nicht alle eigenhändig ausführte, vgl. Schleier 1970, S. 55–58. Die Historien der *Auffindung des Mosesknaben* und *Moses und die Töchter des Jethro* wies der Forscher Antonio Carracci und Fra Paolo Novelli zu. Die Zuschreibung des Tondos mit der *Auffindung des Mosesknaben* an Antonio Carracci fand keine Nachfolge seitens der Forschung, jene der Historie *Moses und die Töchter des Jethro* an Fra Paolo Novelli ist hingegen mittlerweile fest etabliert, wobei sich Schleier in der Attribution an Novelli auf Aussagen von Briganti und Voss stützte, vgl. Schleier 1970, S. 59–60. Pugliatti folgte in ihrer Monographie über Tassi im Wesentlichen den Schlussfolgerungen Brigantis, vgl. Pugliatti 1977, S. 35–37. In einem weiteren Versuch einer systematischen Händescheidung wich Trezzani in ihrem Beitrag über die Sala Regia nur geringfügig von den Ergebnissen der älteren Forschung ab, folgte insbesondere Briganti, mit dem sie und Laureati für die in Frage stehende Publikation eng zusammengearbeitet hatten, vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 76–129. Die Historie der *Auffindung des Mosesknaben* schrieb Trezzani auf stilistischer Basis Spadarino) zu (der Vergleich mit den Fresken des Malers im Palazzo Madama ist hier wesentlich), ebenso wie die Figur der *Magnanimità* und den Putto links auf dem Rah-

men der alttestamentarischen Begebenheit, die Szene *Moses und die Töchter des Jethro* wies sie hingegen Novelli zu, während die schönen Putti über dieser ebenso wie jener zur rechten Seite des Ovals Spadarinos) von ihr als nicht sicher attribulierbar eingestuft wurden, vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 118–123. Zu den Fresken Spadarinos im Palazzo Madama vgl. Fumagalli 1986, S. 28–39. Eine schon länger bekannte Rechnung an Spadarino) vom Juli 1617 über 40 Scudi konnte von Fumagalli mit der Ausführung eines Wappens in einem der Räume des Erdgeschosses des Südfügels des Quirinalspalastes in Beziehung gesetzt werden, was zumindest die Anwesenheit des Malers in der päpstlichen Residenz zum Zeitpunkt der Ausmalung der Sala Regia beweist, vgl. Fumagalli 1992, S. 269. Für die Zuschreibung der Historie *Moses und die Töchter des Jethro* ist festzuhalten, dass Briganti schon 1961 die Nähe des Freskos zu den Moses-Szenen in der Palazzina Montalto in Bagnaia festgestellt hat, für die Voss in der Folge den Namen Novelli mündlich nannte. Die Fresken Novellis in San Michele in Bosco in Bologna, die er zwischen 1620 und 1622 ausführte, weisen klare Gemeinsamkeiten mit jenen in Bagnaia und dem besagten Tondo in der Sala Regia auf. Zu den Fresken in Bologna vgl. Emiliani 1958. Vodret verwies auch auf die Fresken Novellis im Refektorium von Monte Oliveto Maggiore als Vergleichspunkt, vgl. Vodret 2013, S. 137. Die Restaurierung der Fresken der Sala Regia in den Jahren 2005–2006 konnte weitere neue Erkenntnisse über den Wanddekor zeitigen, welche von Vodret publiziert wurden, vgl. Vodret 2008; Vodret 2013. Mit der Realisation der Malereien begann man nach der Fertigstellung der prächtigen Holzdecke, wobei die Tassi und seinen Gehilfen anvertraute Nordwand zuerst in Angriff genommen wurde. Unter den Mitarbeitern des Meisters ist Spadarino) hervorzuheben, der für die *Auffindung des Mosesknaben*, die *Magnanimità* und die qualitativ hochwertigsten Putti der Nordwand verantwortlich zeichnete, während Novelli die Historie *Moses und die Töchter des Jethro* realisierte, vgl. Vodret 2008, S. 136; Vodret 2013, S. 135–136. Vodret schrieb Spadarino auch die Allegorie der *Semplicità* zu, vgl. Vodret 2008, S. 141. Die übrigen Allegorien zu Seiten der Moses-Tondi (*Eternità civile*, *Gloria* und *Nobiltà*) wies Vodret aufgrund des Vergleichs mit Malereien in der Palazzina Montalto in Bagnaia und in Santa Maria in Aracoeli in Rom Marzio Gannassini zu, vgl. Vodret 2008, S. 139–141; Vodret 2013, S. 136. Die vier fremdländischen Botschaften der Nordwand, welche Briganti noch allesamt Tassi zugewiesen hatte, könnten aufgrund ihrer technischen Diversität nicht einem einzigen Maler zugeordnet werden, vgl. Vodret 2008, S. 141–144. In der Summe sah Vodret die Beiträge des Quadratura-Spezialisten, die rein organisatorische Tätigkeiten überstiegen, auf den Entwurf und die Ausführung der Scheinarchitektur der Längsseiten der Sala Regia und even-

tuell auf die kleinen Figürchen der Kreuzgratgewölbe beschränkt, vgl. Vodret 2008, S. 145–146; Vodret 2013, S. 137. In der Zuweisung der einzelnen Kompartimente der Malereien der Südseite der Sala Regia und deren Schmalwände an Lanfranco und Saraceni sowie deren Werkstätten folgte Vodret im Wesentlichen der älteren Forschung, wobei sie die große Vielfalt der zum Einsatz gekommenen Techniken näher bestimmen konnte, zu den bei der Südwand und den Schmalseiten der Sala Regia angewandten Techniken vgl. Vodret 2013, S. 138–144. So schrieb die Vodret die Ostwand prinzipiell Saraceni und seinen Gehilfen zu, mit Ausnahme der zentralen Moses-Historie und der auf ihrem Rahmen gelagerten *Ignudi* allerdings, welche von der Hand Lanfrancos stammen, der auch für die Westwand verantwortlich zeichnete. Detailprobleme der Zuschreibung, die sich aus den restauratorischen Befunden ergeben – wie die unterschiedlichen angewandten Techniken bei den vier Karyatiden der Ostwand –, können freilich nicht allesamt mit Bestimmtheit gelöst werden, vgl. Vodret 2013, S. 140. Auch in der Zuteilung der verschiedenen Abschnitte der Südwand bestätigte Vodret grundsätzlich die Ergebnisse der vorangegangenen Forschung, wobei sie die Ähnlichkeit der ersten, zweiten und vierten Loge hinsichtlich ihrer technischen Realisation hervorhob, womit sie die linke der beiden mittleren Bogenöffnungen wieder stärker an Saraceni band, zweifelsfrei könnte darüberhinaus die Figur der *Providenza* dem Maler zugewiesen werden, während die *Semplicità* ein Werk Lanfrancos darstelle, vgl. Vodret 2013, S. 144. Jüngst hat Strinati auf die Rolle von Agostino Carracci im Entwurfsprozess der Fresken hingewiesen (sein Projekt blieb unrealisiert) und den Maler Ambrogio Lucenti als Urheber der meisten Gesandtenporträts der Nordwand ins Spiel gebracht, vgl. Strinati 2017.

- 160 Für einen kurzen, aber knizisen Überblick zum Problem der verschiedenen Realitätsebenen in den Dekorationssystemen des Cinquecento vgl. Vitali 2011, S. 197–211. Zum Ausdruck »doppelte Fiktion« vgl. Thürlemann 1990, S. 94.
- 161 In der Paragone-Diskussion der Frühen Neuzeit war der Hinweis, dass die Skulptur im Gegensatz zur Malerei Dinge fabriziert, die greifbar, sprich real sind, ein klassisches und unwidersprochenes Argument der Bildhauer, welches die Superiorität ihrer Profession über die Malerei, deren Wesen darin besteht, Schein zu erzeugen, demonstrieren sollte. In diesem Sinne wurde Skulptur als ebenso real empfunden wie ein Lebewesen, vgl. Vitali 2011, S. 199.
- 162 Vgl. zum Folgenden Ganz 2003, S. 29–37.
- 163 Herrmann-Fiore 1990a.
- 164 Fujikawa 2012; Mansour 2013; Baskins 2015; Fujikawa 2016; Baskins 2016.
- 165 Aus dem Brief des Generalsuperintendenten der Missionsangelegenheiten der römischen Kirche zit. n. Pizzorusso 2008, S. 367.

- 166 Vgl. Pastor 1886–1933, 12, S. 244–273; Pizzorusso 2008.
- 167 Vgl. Herrmann-Fiore 1990a, S. 94; Fujikawa 2016, S. 205–206.
- 168 Vgl. Oy-Marra 2005, S. 23–24.
- 169 Wesentlich ist der universale Anspruch der Taufe, welcher von Bellarmin, dem theologischen Berater Clemens' VIII., besonders betont wurde, handelt es sich doch um dasjenige Sakrament, das die Zugehörigkeit des Einzelnen zur Kirche regelt und eine Gemeinschaft von Gleichen stiftet, vgl. Oy-Marra 2005, S. 26–28.
- 170 Die Missionierung (mit besonderem Gewicht auf dem afrikanischen und persischen Raum) war für Clemens VIII. ein vordringliches Anliegen, in seinem Pontifikat wurde eine hochrangig besetzte Kongregation *de Propaganda Fide* oder *de Propagatione Fidei* instituiert, in welcher neben Baronio und Federico Borromeo auch Bellarmin mitwirkte, vgl. Oy-Marra 2005, S. 28; Pizzorusso 2008, S. 368–370.
- 171 Vgl. Herrmann-Fiore 1990, S. 94. Der Vergleich der Figur mit dem gestochenen Portrait Husain Ali Beg Bayats von der Hand Aegidius Sadelers d. J. untermauert die Identifikation hinreichend, das Bildnis des Botschafters abgebildet in Kat. Ausst. Wien 1988/1989, S. 105.
- 172 In diesem Zusammenhang ist ein Brief vom 6. Juni 1601 von Clemens VIII. an den persischen Schah Abbas I. von Bedeutung, der in entschuldigendem Tonfall die Unmöglichkeit des Papstes darlegt, Taufwilligen das Sakrament zu verweigern, vgl. ASV, Arm. XLIV, 45. Vgl. auch Piemontese 2005, S. 362; Mansour 2013, S. 546.
- 173 Insbesondere nach dem Übergang des Quirinalspalastes in den Besitz des italienischen Staates im Jahre 1870 konnte die päpstliche Komponente der Geschichte der Residenz auf dem Monte Cavallo kein gesteigertes Interesse mehr beanspruchen.
- 174 Vgl. Herrmann-Fiore 1990a.
- 175 »[...] sendo la nuova Cappella fatta fare da Nostro Signore nel Palazzo di Monte Cavallo ridotta a perfezione, et finita di mettere a stucco et oro con altri ornamenti com'anco la sala contigua con un bellissimo sufficto pur messo a oro et attorniato di vaghissime pitture, che rappresentano parte dell'Istoria di Moisè et le quattro solenni ambascerie venute alla Santità Sua, cioè due del Re di Persia, una d'obediencia del Re di Congo dall'Indie orientali, et la quarta del Re di Ooxa Giappone, viene ora tenuta aperta et vi concorse molto popolo a vederla per essere opera bella et magnifica«, zit. n. Herrmann-Fiore 1990a, S. 92.
- 176 Schon die Päpste Sixtus V. und Clemens VIII. hatten sich um die Entsendung eines kongolesischen Botschafters bemüht, ihnen war kein Erfolg beschieden. Zwar erreichte Duarte Lopez, ein Portugiese in Diensten des Herrschers des Kongo (des Manikongo) Rom im Jahre 1588, doch wurde er von Sixtus V. zurückgewiesen, vgl. Mansour 2013, S. 540.
- 177 In einem eigenen Kapitel des besagten Werkes kommt Paolo de Angelis auf die verschiedenen Delegationen zu sprechen, welche Paul V. empfangen hat. Der Autor hebt insbesondere die Gesandten des kongolesischen Königs, des persischen Schahs, des Patriarchen von Babylon namens Elias und des Date Masamune aus dem fernen Japan hervor und fährt fort: »Hic possent addi Sultani Saguae, vulgo Prete Gianni, Aethiopiae Regis legationes; Iaponensium Christianorum, Armeniae Patriarchae Don Melchisedechi; atque adeo aliorum; sed quia ad vivum depictae in Regia Quirinalis Aula Apostolici Palatii cernuntur [...] Sub laquearibus pernobilis zona renidet pluribus historiis expressis; sed praesertim octo legationibus ad Paulum Quintum e remotissimis gentibus missis, velut antea indicavimus.« Angelis 1621, S. 224. Das Kapitel über die Delegationen S. 209–224. Vgl. zur Identifikation der Gesandtschaften Herrmann-Fiore 1990a, insbes. S. 92; Mansour 2013, S. 539–558; Baskins 2015; Fujikawa 2016, S. 198–204; Baskins 2016. Zu den von Paul V. empfangenen Botschaftern vgl. auch Pauli V. Pont. Max. Vita compendio scripta, 1621, fol. 5v–6r. Zu Paolo de Angelis, seinem Wirken im Dienst der Borghese, seiner publizistischen Tätigkeit und seinem Netzwerk vgl. Struck 2017, S. 57–80. Ein paar wesentliche Informationen zur Person finden sich schon bei Schwager 1983, S. 252, Anm. 45.
- 178 Vgl. Baskins 2015.
- 179 Über den Tod des Botschafters, welcher sich in der Nacht vom 5. auf den 6. Januar ereignete, ist bei Alaleone zu lesen: »Hac nocte praeterita circa horem VII noctis transivit ad meliorem vitam, et obiit hic in Palatio Apostolico in Vaticano Excellentissimus Dominus Marchio Don Antonius homo niger, Orator Regis Congii qui venerat Romam praestitutus obedientiam S. D. N. Papae nomine, et pro parte Serenissimi Regis Congii et mortus est catholice cum omnibus sacramentis ecclesiae et Papa illum in infirmitate privatim visitavit, et dedit benedictionem.« Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 434r. Vgl. zu den Ereignissen um Ne Vunda am päpstlichen Hof Alaleone, BAV, Vat. lat. 12295, fol. 433v–434v. Weiters vgl. Orbaan 1920, S. 92–93; Pastor 1886–1933, 12, S. 260–261; Kat. Ausst. Luanda 2003; Pizzorusso 2008, S. 377–379; Kaplan 2010, S. 158–167; Mansour 2013, S. 539–545. Vgl. zu dem Fresko Kaplan 2010, S. 161, Abb. 82; Struck 2017, S. 213–214 (Kat. 3.3). Die das Fresko begleitende Inschrift lautet: »PAVLVS V PONT MAX ANTONIVM EMMA / NVELEM ALVARI REGIS CONGI LEGATVM / EX LONGO ET DIFÍCILI ITINERE AEGROTANTEM / IN VATICANO EXCEPIT PAVCISQUE POST DIEBVVS / MORTI PROXIMVM INVISITAN M DC IIX / PONTIFIC IV.«
- 180 Orbaan 1920, S. 93. In seiner heutigen Form geht das Grabmal Ne Vundas, welches sich im Baptisterium der liberianischen Basilika befindet, auf ein Arrangement unter

- Urban VIII. zurück. Vgl. zum Grabmal Ciaconius 1677, 4, S. 386–387; Muñoz 1909; Kaplan 2010, S. 160–162.
- 181 Vgl. an zeitgenössischen Schriften die zahlreichen Notate Alaleones, BAV, Vat.lat. 12296, fol. 115r–141r; *Relatione della solenne entrata [...] 1615*; *Acta audientiae publicae [...] 1615*; Amati 1615. Aus der umfangreichen Sekundärliteratur seien hier herausgehoben: Pastor 1886–1933, 12, S. 244–250; Kat. Ausst. Rom 1990; Fujikawa 2012; Mansour 2013, S. 552–558, Fujikawa 2021, S. 26–29.
- 182 Vgl. zu der Gesandtschaft Orbaan 1920, S. 148–155; Pastor 1886–1933, 12, S. 258; Pizzorusso 2008, S. 375–376; Mansour 2013, S. 545–551. Vgl. grundsätzlich zu den beiden von Paul V. empfangenen persischen Botschaften Piemontese 2005, zur Identifikation des Botschafters S. 409.
- 183 Vgl. zum Fresko Struck 2017, S. 222–224 (Kat. 3.7); Fujikawa 2021, S. 32–35. Die begleitende Inschrift lautet: »PAVLVS V PONT MAX ALI GOLI BEK MORDAR / XA ABBAS REGIS PERSARVM LEGATVM AD PEDVM / OSCVLVM ADMISIT MDC IX / PONTIFIC V«.
- 184 Zu den Ereignissen um die Botschaft in Rom vgl. Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295, fol. 502v–511v; weiters Orbaan 1920, S. 8–9; Pastor 1886–1933, 12, S. 258–259. Zu den beiden von Paul V. empfangenen persischen Botschaften vgl. Piemontese 2005, ferner auch Fujikawa 2021, S. 29–37, 47–49.
- 185 In der Summe lassen die zeitgenössischen Dokumente Eindeutigkeit in der Bezeichnung des genauen Bildthemas vermissen, gestatten keine genaue Festlegung, welche Gesandtschaften abgebildet sind. Der Symbolwert der Darstellung ist in diesem Falle wichtiger als die konkrete historische Begebenheit, vgl. Struck 2017, S. 214. Zur Identifikation der wiedergegebenen Botschaften vgl. auch Fujikawa 2021, S. 35. Zum Grabmal Pauls V. vgl. Herz 1974; Herz 1981; Luciani 1996, S. 175–176; Chatzidakis 2004. Zur umfangreichen bildlichen Dokumentation der persischen Gesandtschaften vgl. Piemontesi 2005, insbes. S. 404–411, 420–425; Fujikawa 2021, S. 29–37.
- 186 Vgl. Herrmann-Fiore 1990a, S. 93. Zu den Beziehungen zwischen Sissinius und Paul V. vgl. Pastor 1886–1933, 12, S. 262–263; Pizzorusso 2008, S. 379–380.
- 187 Vgl. Fujikawa 2016, S. 215.
- 188 Vgl. Fujikawa 2016, S. 200–204.
- 189 Vgl. Baskins 2016. Vgl. zu dem Gesandten Pastor 1886–1933, 12, S. 264–266; Baskins 2016.
- 190 Zu den verschiedenen bildkünstlerischen Erzeugnissen, welche in Zusammenhang mit den Botschaftern entstanden sind, sei hier nur ein generischer Hinweis auf folgende Publikationen gegeben: Kat. Ausst. Rom 1990; Kat. Ausst. Luanda 2003; Piemontesi 2005; Kaplan 2010; Mansour 2013.
- 191 Vgl. Mansour 2013, S. 535.
- 192 Das Papsttum hatte schon länger seine missionarische Strategie auch an der geopolitischen ausgerichtet, welche darauf abzielte, ein christliches Bollwerk um das Osmanische Reich zu schmieden, das sich trotz der Niederlage in der Schlacht von Lepanto für das katholische Europa nach wie vor als große Gefahr erwies. Die intensiven Beziehungen zwischen Paul V. und dem Schah Persiens, welche auf Clemens VIII. zurückgingen, fanden in den zwei Delegationen aus dem fernen Land, die Rom 1609 erreichten, einen deutlichen Niederschlag. Beide sind in der Sala Regia zur Abbildung gelangt. Für eine breit angelegte antitürkische Allianz kam Persien besonderes Gewicht zu, auch dem Kongo und Äthiopien, welche in Nordafrika an das Osmanische Reich grenzten, vgl. Fujikawa 2016, S. 213–217.
- 193 Vgl. Herrmann-Fiore 1990a, S. 94.
- 194 Vgl. zum Thema Paul V. und die Mission etwa Barb.lat. 2670, fol. 5v–6r und Bzowski 1625, S. 33–53.
- 195 Mansour 2013. Vgl. zu der Rolle von Empfangszeremonien für die Repräsentation sozialer und politischer Ordnungen Baller u. a. 2008.
- 196 Vgl. Mansour 2013, S. 553.
- 197 Zu den behutsam gemäß des politischen und religiösen Status des Potentaten, als dessen Vertreter die jeweiligen Gesandten fungierten, ausdifferenzierten diplomatischen Zeremonien vgl. etwa Fujikawa 2021.
- 198 Der Eintrag zur japanischen Gesandtschaft im Tagebuch Giglis belegt, wie sehr die von einem hohen zeremoniellen Aufwand begleitete Inszenierung der Botschafter auf größtmögliche Breitenwirkung abzielte, wie zuvorkommend diese regelrecht umgarnt wurden, um – der Verdacht liegt nahe – nicht zuletzt auch willfährig als Akteure eines sorgsam arrangierten Schauspiels zu dienen. Zum *ingressus sollemnis* ist dort zu lesen: »Gli [dem japanischen Botschafter Hasekura] fu fatto grande honore, essendo così lui, come tutti li suoi Compagni condotti sopra cavalli in mezzo a diversi Signori, et con grandissimo concorso di Popolo.« Weiters heißt es: »Fu il detto Imbasciatore con le sue genti molto honorato, et gli furono mostrati tutti i lochi, et Chiese di Roma, furno ornati con diversi presenti, et furno fatti Cittadini Romani.« Gigli/Barberito 1994, 1, S. 46. Paul V. finanzierte den Aufenthalt der japanischen Botschafter im Franziskanerkonvent von Aracoeli und beordnete einige seiner Bediensteten zur Umsorgung ab, der Kardinalnepot stellte ihnen Kutschen zur Verfügung und bewirtete sie fürstlich, als Abschiedsgeschenk überreichte der Heilige Stuhl 6000 *scudi* und kostbare Devotionalien.
- 199 Vgl. Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296, fol. 115v–117r. *Relatione della solenne entrata [...] 1615*; Amati 1615, S. 59–63; Gigli/Barberito 1994, 1, S. 45–46. Vgl. auch Fujikawa 2012, S. 188, Fujikawa 2021, S. 27.
- 200 Auch wenn der vergleichsweise niedrige soziale Rang Date Masamunes, seines Zeichens lediglich Daimyō von Sendai, und sein Status als Ungetaufter der zeremoniellen Pracht-

- entfaltung gewisse Restriktionen auferlegte – ein Empfang in der Sala Regia für die Botschafter war von vornherein undenkbar, der Papst trug bei besagter Audienz eine vergleichsweise bescheidene Garderobe – war der zeremonielle Aufwand auch hier ein bemerkenswert großer, vgl. zur Audienz Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296, fol. 119r–120r; Amati 1615, S. 63–73 und *Acta audientiae publicae* [...] 1615. Vgl. auch Fujikawa 2021, S. 26–29.
- 201 Amati 1615, S. 74–76; Fujikawa 2012, S. 189.
- 202 Vgl. Fujikawa 2012, S. 189.
- 203 Für die Chronologie der Ereignisse vgl. Tomei 1990.
- 204 Die betreffenden Schriften wurden bereits genannt: Kurz nach dem Eintreffen der Botschafter Masamunes in Rom zirkulierte in der Stadt die *Relatione della solenne entrata* [...], im gleichen Jahr erschienen die *Acta audientiae publicae* [...] und Scipione Amatis *Historia del Regno di Voxu* [...], wobei das letztgenannte der drei Druckwerke, welches mit seiner lebhaften Sprache einem breiten Rezipientenkreis verpflichtet ist, auch ins Deutsche und Spanische übersetzt wurde, vgl. Herrmann-Fiore 1990a, S. 96. Neben dem Fresko der Sala Regia im Quirinalspalast ist an Bildern der japanischen Delegation das bereits erwähnte Porträt Hasekuras von der Hand Claude Deruets bzw. Archita Riccis zu nennen, das zunächst in der Villa Borghese bei der Porta Pinciana installiert wurde, um den Erfolg der missionarischen Bemühungen Pauls V. zu propagieren, ebendort wurden auch die kostbaren Geschenke der japanischen Delegation an den Heiligen Stuhl aufbewahrt, welche der deutsche Architekt Furttenbach, der das Gebäude im Jahre 1627 besuchte, mit großer Bewunderung beschrieb, vgl. Furttenbach 1627, S. 134. Vgl. auch Herrmann-Fiore 1990, S. 98; Fujikawa 2012, S. 190; Mansour 2013, S. 555–558.
- 205 An der Aufrichtigkeit der Hinwendung zum Katholizismus Masamunes bestanden nicht nur in Rom zu Recht erhebliche Zweifel. Als Herrscher machiavellischen Zuschnitts instrumentalisierte der Daimyō von Sendai die Frage des Glaubens, wollte eine direkte Handelsroute mit Neuspanien etablieren, ja sich letztendlich mit römisch-spanischer Unterstützung zum Souverän über ganz Japan emporschwingen. Während ihrer gesamten Reise und des Aufenthaltes in der Ewigen Stadt gingen der Gesandtschaft Missive und Berichte der Jesuiten voran bzw. begleiteten diese, die eindringlich vor dem Maskenspiel Masamunes warnten. Die Mitglieder der Kompanie waren unmittelbar mit der in Japan 1614 offen ausbrechenden und sich sukzessive verschärfenden Christenverfolgung konfrontiert, an der sich nach dem Scheitern seiner hochtrabenden Ambitionen ebenso Masamune und sein treuer Vasall Hasekura beteiligen sollten und welche schließlich auch Sotelos Leben forderte. Agierten die Gesandten bis fast gegen Ende ihrer Mission offenbar in Unkenntnis der radikal veränderten Situation in dem sich zunehmend nach außen isolierenden Inselland,
- so wusste man an den europäischen Höfen gut Bescheid über die gewaltsamen Vorkommnisse. Vorsichtige Zurückhaltung bestimmte in Rom die konkreten Verhandlungen mit der Delegation, in diplomatischen Kreisen wurde das Resultat der Mission eindeutig negativ gewertet. Die Anfragen der Gesandtschaft nach Nominierung eines Erzbischofs und Entsendung von franziskanischen Missionaren für Japan sowie der Protektion Masamunes als souveränen Fürsten wurden von Paul V., der um die Zustände in dem fernen Land und die Ambitionen der Franziskaner, ebendort eine Vorrangstellung in der Missionierung zu erlangen, wusste, ausweichend bis ablehnend beantwortet. Dabei agierte der Papst strikt innerhalb der Grenzen des spanischen Patronats und machte konkrete Entscheidungen von der Konsultation mit Madrid abhängig. In der Weigerung, aus eigenem Antrieb definitive Entscheidungen zu fällen, wird die politische Schwäche des Papsttums evident, seine Abhängigkeit von der spanischen Krone, von Philipp III., dem so wichtigen katholischen Verbündeten, vgl. Pastor 1886–1933, 12, S. 245, 248–250; Herrmann-Fiore 1990a, S. 96–97; Pittau 1990, S. 29–31; Tomei 1990, S. 71; Pizzorusso 2008, S. 371–372; Fujikawa 2012, S. 190–192; Mansour 2013, S. 552–558.
- 206 Im scharfen Gegensatz zum enthusiastischen Empfang, welchen Paul V. den Gesandten in Rom bereitete, steht der betont distanzierte Umgang, den man an den Höfen von Madrid und Florenz mit ihnen pflegte. Die japanische Botschaft verließ Rom am 7. Januar 1616 und verweilte auf dem Weg nach Spanien vom 18. zum 22. Januar in Florenz, wo man sich der mit Argwohn beäugten Gesandtschaft gegenüber äußerst distanziert verhielt. Die Florentiner hatten gar versucht, den Besuch ihrer Territorien durch die Delegation von vornherein zu verhindern, um die damit verbundenen Kosten nicht tragen zu müssen. In markantem Kontrast zur Situation in Rom sah man in der Stadt am Arno bezeichnenderweise keinen wie auch immer gelagerten Vorteil, welcher sich aus einem Kontakt mit der Gesandtschaft Masamunes ergeben hätte können. Zu den Beziehungen zwischen Florenz und der japanischen Delegation vgl. Fujikawa 2012, S. 193–196.
- 207 Den diesbezüglichen Wandel, welchen wir schon anhand der Sala Clementina dargelegt haben, möge folgendes Beispiel weiter untermauern: Ziemlich genau drei Dekaden vor dem Eintreffen der Delegation Masamunes erreichte eine japanische Gesandtschaft von vier zum Katholizismus konvertierten jungen Edel Männern unter der Führung des Jesuitenpaters Valignano im März 1585 Rom. Die öffentlichkeitswirksame, von großem zeremoniellen Pomp begleitete Präsentation der weitgereisten Gäste, die nicht wirklich eine diplomatische Mission bekleideten, seitens der Päpste Gregor XIII. und Sixtus V. zeigt deutliche Parallelen zum Borghese-Pontifikat. Auch fehlte es nicht an einer die au-

- bergewöhnlichen Ereignisse, welche die Erfolge der Missionierung des Orients und den universalistischen Anspruch des Papsttums untermauerten, begleitenden Publizistik, allein das Festhalten bzw. die propagandistische Ausbeutung mittels visueller Medien blieb im Wesentlichen aus. Die japanische Delegation erreichte Rom am 22. März 1585, mit einer großen Parade begaben sich die Gesandten am folgenden Tag zum Vatikan, um Gregor XIII. im Rahmen eines öffentlichen Konsistoriums in der Sala Regia die Gefolgschaft zu vergewissern. Nach dessen Tod wohnten sie der Zeremonie der Krönung von Sixtus V. (erster Mai 1585) bei, wo ihnen die Ehre zukam, den Baldachin des Papstes zu stützen und bei der rituellen Handwaschung des Pontifex während der Messe mitzuwirken. Beim *posse* von Sixtus V. (8. Mai 1585) nahmen sie an der prächtigen *cavalcata* teil und begleiteten die gesamte Zeremonie. Der Peretti-Papst ernannte die Botschafter am Tag der Himmelfahrt Christi zu »Cavalieri dello Sperone d'Oro«, am Ende der Vesper ließ er sie von den Botschaftern Frankreichs und Venedigs mit Schwert und Sporen bekleiden und legte ihnen persönlich eine Goldkette um. Den folgenden Vormittag spendete der Pontifex ihnen die Kommunion. Kurz vor der Abreise der Gesandten empfing der Popolo Romano, der Senator und die Konservatoren, die Gesandten am Kapitol und kürten sie in Anwesenheit des städtischen Adels unter Überreichung einer Urkunde auf Pergament zu »Cittadini Romani Patrizi«. Am 3. Juni 1585 verließ die Delegation Rom. Über die Ereignisse informiert Gualtieri 1586, eine kurze Chronik wurde von Paolo Meietto in Venedig verlegt, daneben existiert die Kunde von einem in Deutsch abgefassten Bericht über die Gesandtschaft. Vgl. zu den erwähnten Zeremonien, der japanischen Delegation und der sie begleitenden Publizistik Fagiolo dell'Arco 1997, S. 169–173; Visceglia 2013, S. 47–48; Mansour 2013, S. 552, Fujikawa 2021, S. 21–25. Im Fresko des *posse* von Sixtus V. im Salone Sistino der Biblioteca Vaticana (s. Abb. 96) sind auch die besagten japanischen Gesandten zur Darstellung gelangt, nur eben als kleine, schwer zu identifizierende Figuren in einem hoch gelegenen, dicht bevölkerten Lünettenbild, dessen eigentliches Thema die Pracht des päpstlichen Zeremoniells ist, vgl. Fujikawa 2012, S. 197.
- 208 Vgl. Kaplan 2010, S. 160. Mit Anfang Januar als voraussichtlichem Termin für das Eintreffen Ne Vundas in der Ewigen Stadt setzte man den *ingressus solemn* ganz bewusst für den Dreikönigstag (Epiphanie) an. Die Inszenierung zielte auf eine bedeutungsschwere Parallelisierung ab, welche nicht zuletzt die dunkle Hautfarbe des Negrita genannten Gesandten instrumentalisierte: Der Einzug Ne Vundas, der eine lange, beschwerliche Reise unternommen hatte, um dem Papst, dem *vicarius Christi*, seine Aufwartung zu machen und ihn als Herrn anzuerkennen, hätte eine Art aktualisierter Version der biblischen Anbetung der Könige bedeuten sollen, hätte also »one of the most potent visual and narrative tropes of Christian universality«, Mansour 2013, S. 541, bedient.
- 209 Vgl. Mansour 2013, insbes. S. 539, 559.
- 210 Vgl. den Fall des Anthony Shirley, Mansour 2013, S. 548.
- 211 Diesem Zweck dient im Falle der Kleidung Ne Vundas auch der Rückgriff auf proto-ethnografisches Bildmaterial. Der sogenannte *incutto* bildete eine Art Leitmotiv in der Wiedergabe afrikanischer Gesandter im Pontifikat Pauls V. Es mutet wenig wahrscheinlich an, dass es sich um eine Beobachtung nach dem Leben handelt, vielmehr scheint die Darstellung des Gewandes auf Abbildungen der *Relatione del Reame del Congo* des Duarte Lopez zu fußen, vgl. Mansour 2013, S. 543–544.
- 212 Vgl. Mansour 2013, insbes. S. 526.
- 213 Vgl. Pizzorusso 2008, S. 385.
- 214 Zur Medaille vgl. Kat. Ausst. Luanda 2003, S. 111–114, Kat.Nr. 5; Kaplan 2010, S. 161; Mansour 2013, S. 542–543; Struck 2017, S. 213 (Kat. 3.3.1).
- 215 Vgl. Boiteux 1997, S. 37.
- 216 Amati 1615, S. 62.
- 217 Vgl. Hermann-Fiore 1990a, S. 95–99.
- 218 Vgl. Matheus 2012, S. 264.
- 219 Für dieses weite Themenfeld sei hier nur auf wenige, für unseren Argumentationsstrang wesentliche Texte verwiesen: Stinger 1981; Pinelli 1985; Visceglia 2002, S. 53–117.
- 220 Vgl. Pinelli 1985, S. 282–283.
- 221 Stinger 1981, S. 193.
- 222 Vgl. Stinger 1981, S. 196.
- 223 Vgl. zu den Fresken des Collegio Capranica Herrmann-Fiore 1990b, Herrmann-Fiore 2011.
- 224 Vgl. Wrede 2000, S. 7. Zu Biondo vgl. auch Stinger 1985, S. 183–184; Beard 2007, S. 54–55.
- 225 Vgl. Hermann-Fiore 2006, S. 359; Herrmann-Fiore 2011, S. 46.
- 226 Recht typisch für besagte Geschichtskonzeption erscheint etwa die Annahme Biondos, dass das exakte Areal des Vatikans, auf welchem später die Basilika zu Ehren des Apostelfürsten errichtet werden sollte, in früheren Zeiten als *territorium triumphale*, als Ort der Vorbereitung und Ausgangspunkt der antiken Triumphzüge diente, vgl. Biondo 1543, fol. 359r.
- 227 Vgl. Hermann-Fiore 2011, S. 44–46.
- 228 Vgl. zu den bemalten Fassaden Roms Hirschfeld 1911; Gnoli 1938; Ridolfini 1960; Herrmann-Fiore 1990b; Herrmann-Fiore 2011. Die bemalten Fassaden Roms von der Hand Peruzzis, Polidoros und Maturinos sollten sich als großer Erfolg erweisen, noch im Seicento stellten sie ein Studienobjekt sowohl für Künstler wie Rubens, Annibale Carracci, da Cortona, Poussin und Sacchi als auch für Gelehrte wie dal Pozzo und Bellori, welche sich lebhaft für die wiedergegebenen Realien interessierten, dar. Sowohl der

- öffentliche Charakter des Dekors als auch die Technik des Chiaroscuro konnten dabei von antiken Traditionen (Plinius) abgeleitet werden. Bis zum Ende des Settecento fiel dieser dem allgemeinen Publikum zugänglichen Malerei, die vornehmlich in Chiaroscuro verwirklicht wurde und über grafische Reproduktionen weite Verbreitung fand, die Funktion zu, eine »romanitas all'antica«, das Bild des neuen christlichen Rom als Erbin der antiken Stadt zu propagieren, vgl. Herrmann-Fiore 1990b, 272–273; Herrmann-Fiore 2011, S. 43–44.
- 229 Vasari/Milanesi 1878–1885, 5, S. 143.
- 230 Vgl. Herrmann-Fiore 1990b, S. 283; Herrmann-Fiore 2011, S. 48.
- 231 Die Inschriften lauten wie folgt: »Urbs fortitudinis nostrae Sion Salvator ponetur in ea, murus et antemurale. Vetus error abiit; Servabis pacem: Pacem quia in te speravimus. Aperite portas, et ingrediatur gens iusta, custodiens veritatem. Isaiæ XXVI« und »Dabit in conspectu eius gentes, et Reges obtinebit; dabit quasi pulverem gladio eius. Quis haec operatus est, et fecit vocans generationes ab exordio? Ego Dominus. Isaiæ XXXI«. Angespielt wird demnach auf den Frieden, die Aufnahme der Völker, den wahren Glauben und dessen Verteidigung mit dem Schwert, vgl. Herrmann-Fiore 2011, S. 48.
- 232 Vgl. Herrmann-Fiore 2011, S. 48.
- 233 Wie bereits angesprochen, waren die Worte des Johannes-evangeliums, welche auf dem Stich de'Cavalieris den Fries des Collegio Capranica bekrönen, mit Sicherheit Bestandteil von dessen originale Freskendekor. Für die Passagen aus dem Buch Jesaja (unterhalb des Frieses) kann dies nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Interessant sind diese insofern, als dass sie eine Lektüre der Malereien im Sinne des im Zeichen des Friedens und wahren Glaubens triumphierenden Rom, der Affirmation der Pastoralgewalt des Papstes nahelegen, vgl. Herrmann-Fiore 2011, S. 47–48. Der Dekor beinhaltete auch den Fries umgebende Tugendpersonifikationen, von denen einige auf dem Blatt eines Anonymus (Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. F. N. 2060, Vol. 2503) dokumentiert sind, wobei insbesondere die *Fede* unterhalb und die sieben *artes liberales* oberhalb desselben den Charakter der Bildungseinrichtung widerspiegelten. Einen prominenten Platz behaupteten die Disziplinen des *trivium*, die herausragende Position des Dreigespanns nahm die thronende Rhetorik (»Ars retorica«) für sich in Anspruch, womit jenes Mittel programmatisch hervorgehoben wurde, welchem Rom –Biondo zufolge – seine herausragende Stellung in der Welt verdankte, die Kunst der (friedlichen) Überzeugung, vgl. Herrmann-Fiore 1990b, S. 280–282; Herrmann-Fiore 2011, S. 44.
- 234 Pinelli 1985, S. 343.
- 235 Vgl. Wrede 2007, S. 269.
- 236 Lipsius 1596, S. 317.
- 237 Die Absenz eindeutiger Bezüge ist keinesfalls allein über den spezifischen Präsentationsmodus der Botschafter zu erklären.
- 238 Grundlegend nach wie vor Prodi 1982. Vgl. auch Prodi 2005. Diente der eigene Staat dem Papst zur Wahrung seiner Unabhängigkeit als geistlicher Führer von universalem Anspruch in einem zunehmend fraktionierten Europa der Monarchien und Fürstentümer (im werdenden modernen Staatensystem), so war seine Position als weltlicher Souverän letztendlich nur auf religiös-transzendenter Basis zu rechtfertigen. Das dem frühneuzeitlichen Papsttum aufgrund seiner geistlich-weltlichen Doppelnatur immanente Konfliktpotential hat u. a. Volker Reinhardt hervorgehoben, vgl. Reinhardt 2001; Reinhardt 2005.
- 239 Vgl. Schilling 2013, S. 104–108.
- 240 Die Antwort auf das dramatische Ereignis der Glaubensspaltung nahm sich zunächst – so möchte man meinen – äußerst verhalten aus. Das Konzil von Trient verabschiedete keine Dekrete, welche explizite Forderungen einer Reform von Papstamt, römischer Kurie und päpstlichem Hof enthielten (eine *reformatio in capite* der Kirche), obwohl sich an diesen in besonderem Maße der Unmut der Protestanten entzündet hatte, vgl. Wassilowsky 2008, S. 172. Die Verabschiedung einer ausdrücklichen Papstreform hätte allerdings das Konzil zum Richter über das Haupt der Kirche gemacht (mit weitreichenden Folgen in Bezug auf das Verhältnis von Konzilsinstitut und Papstamt), was das Papsttum verhindern konnte. In Abkehr von der älteren Historiografie betonten prominente Vertreter der jüngeren frühneuzeitlichen Papstgeschichtsforschung jedenfalls eher die von der vor- in die nachkonziliare Zeit fortbestehenden Kontinuitäten als die Brüche: Wolfgang Reinhard etwa zufolge wies die Selbstreform des Papsttums weitestgehend den Charakter einer Oberflächenkorrektur auf, signifikante Veränderungen betrafen vor allem das administrative Regierungssystem (die Struktur der Kurie), vgl. Reinhard 2001; Reinhard 2006. Reinhard spricht zumindest in Hinblick auf die römische Kurie von einer Respiritualisierung des Lebensstils in Abkehr von den betont diesseitigen Gepflogenheiten der Renaissance, welche sich als Wiederherstellung eines klerikalen Dekorums verstehen lässt, vgl. Reinhard 2006, S. 303–304.
- 241 »Zum ersten ists gewlich und erschrecklich antzusehen, das der ubirst in der Christenheit, der sich Christi Vicarium und sanct Peters nachfolger rumet, szo weltlich und prechtlich feret, das yhn darinnen kein kunig, kein keyszer mag erlangen und gleich werden«, Luther 1883–2009, 6, S. 415.
- 242 Vgl. Reinhardt 1981, S. 710. Für die Antikenrezeption in Rom nach dem Konzil von Trient konnte dies nicht ohne Folgen bleiben. Was die Auseinandersetzung mit der heidnischen Vergangenheit betrifft, hat die Forschung für die Epo-

che der strengen Reformpäpste teils ein düsteres Bild des Niedergangs gezeichnet: Die von Pius V. 1566 veranlasste Entfernung von hunderten antiken Statuen als unangemessenem Dekor aus dem Vatikan wurde als Fanal einer durch ihre fundamental antipagane Haltung charakterisierten Epoche gedeutet, der die alten Römer als »cives civitatis diaboli« (L'Heureux) galten, vgl. Riebesell 1989, S. 169–172; Daltrop 1989, S. 37–46; Schreuers 2000, S. 142–147. Wie Wrede überzeugend nachgewiesen hat, lässt sich für das Rom der zweiten Hälfte des 16. und dem Beginn des 17. Jahrhunderts weder eine Krise der Altertumskunde noch der Antikenkollektionen, sondern Gegenteil für beide Bereiche ein ungebrochenes Anwachsen konstatieren. Die antiquarischen Wissenschaften vermittelten ein zunehmend detailliertes, optisch gegenwärtiges, nacherlebbares Bild der Antike (von deren Sitten, Gebräuchen und Sachkultur), in den großen stadtrömischen (Kunst-)Sammlungen, von denen etliche im besagten Zeitraum gegründet wurden, waren so viele Statuen heidnischer Götter und Heroen zu sehen wie nie zuvor, vgl. Wrede 2000, insbes. S. 7–12; Wrede 2007. Interessant ist in unserem Zusammenhang der Umstand, dass die größeren der in den 50er bis 70er Jahren des 16. Jahrhunderts gegründeten, von Kardinälen und Bischöfen betriebenen römischen Sammlungen über das Konzept einer Rekonstruktion und Erneuerung des *imperium romanum* päpstlichen Machtansprüchen Ausdruck verliehen, vgl. Wrede 2000, S. 9, zu den antiquarischen Wissenschaften im Rom der Frühen Neuzeit vgl. Herklotz 1999; Herklotz 2012. Die Beziehung des nachtridentinischen Reformpapsttums zur paganen Vergangenheit erwies sich jedoch als durchaus problembehaftet: Die Invektiven der Reformatoren gegen die ihrer Meinung nach verweltlichte römische Kirche und ihr Oberhaupt hatten eine Neupositionierung des Verhältnisses zur Antike und eine Refundierung des Zeremoniells nötig gemacht. Konstatiert werden kann ein Prozess der textuellen und visuellen Transformation des Bildes von Rom, welcher einen grundlegenden Perspektivenwechsel, ein Umschreiben der Geschichte als heiliger Geschichte bedeutete, vgl. Visceglia 2002, S. 101–102. Besagter Vorgang erfuhr mit dem Pontifikat Sixtus' V., das von einer intensiven Gelehrsamkeit, die danach trachtete, die christliche Vergangenheit Roms zu rekonstruieren, und hochsymbolischen Akten der Sakralisierung des heidnischen Erbes – etwa die Versetzung von Obelisken in die unmittelbare Nachbarschaft bedeutender Kirchen und deren Bekrönung mit einem Kreuz sowie der Trajanssäule mit einer Petrus-Statue – geprägt war, einen entscheidenden Wendepunkt, vgl. Visceglia 2002, S. 102. Das antike Rom erschien nunmehr überwunden vom christlichen Rom, eingebettet in einen geheiligten Raum, welcher – als Konsequenz umfassender Recherchen der Kirchengeschichte und der christlichen Archäologie – mit den Stätten der Märtyrergebeine

»fuori le mura« und den unterirdischen Labyrinthen der Katakomben eine gewichtige Ausdehnung in horizontaler und vertikaler Richtung erfahren hatte, vgl. Visceglia 2002, S. 102–103. Die Transformation des Bildes von Rom in nachtridentinischer Zeit fand einen unmittelbaren Reflex auch im Zeremoniell. Dabei durchlief das von der Antike beerbte Modell des Triumphzuges (dessen Typologie) nicht zwangsläufig gewichtige Veränderungen, neu ist vielmehr seine Verwendung für eine ganze Reihe vorrangig religiöser (liturgischer) Zelebrationen wie Reliquienprozessionen, Heiligsprechungen etc., vgl. Pinelli 1985, S. 342–343. Auch hier kann eine »Konversion« zum Heiligen konstatiert werden, welche etwa in der von Cesare Baronio 1597 veranlassten Translation der sterblichen Überreste der Hll. Domitilla, Nereus und Achilleus von Sant'Adriano in die aufwendig instandgesetzte Titelkirche des Kardinals nahe der Porta Capena (Santi Nereo e Achilleo) einen schlagenden Ausdruck fand, vgl. Krautheimer 1967; Pinelli 1985, S. 343; Visceglia 2002, S. 105–106. Mit der hier nur kurz skizzierten Entwicklung war das Erbe der Antike natürlich keineswegs obsolet geworden: Wenngleich das Reformpapsttum das heidnische Altertum argwöhnisch beäugt haben mag, hat es sich seiner Monumente doch zum Zweck der Selbstrepräsentation und Vermittlung des Bildes einer *Ecclesia triumphans* bedient, was unter anderem umfangreiche konservatorische Maßnahmen einschloss, vgl. Wrede 2000, S. 9; Wrede 2007, S. 264–265, 271.

243 Vgl. Reinhardt 1981, S. 711.

244 »Gegen den Universalismus Roms entstehen neue Modelle voneinander sehr unterschiedlicher Territorialkirchen, die aber die gemeinsame Eigenschaft haben, mit der politischen Macht in den emporstrebenden modernen Staaten zusammenzugehen. Die Schritte des Papsttums zur Kirchenreform beginnen also mit Verspätung, und das Konzil von Trient kann nur einberufen und nur in dem Maß mit mühsam errungenem Erfolg abgeschlossen werden, nachdem seitens der Päpste der Verzicht auf jeglichen Versuch der Hegemonie oder des Antagonismus auf weltlicher Ebene klargestellt ist. Die Hauptaufgabe der katholischen Reform oder der Gegenreformation (ich halte es nicht mehr für angebracht, hier über Begrifflichkeiten zu diskutieren, wenn man bereit ist, das Phänomen in seinen vielfältigen Komponenten zu betrachten) scheint mir also jenseits des Kampfes gegen die Mißbräuche und innere Korruption die zu sein, der Kirche eine neue universale Autorität zu gewährleisten, die nicht auf einer Konkurrenz mit den Staaten auf politischer Ebene besteht.« Prodi 2005, S. 26. Vgl. auch Prodi 1982, S. 88–89.

245 Vgl. Prodi 2005, S. 27–30. In diesem Sinne ist Bellarmin folgenreiche Doktrin von der *potestas indirecta* zu verstehen, welche er in den *Disputationes de controversiis christianae fidei* (deren erster Band 1586 erschien) vollgültig ausarbeitete.

- Zwischen der theokratischen These vom Papst als *dominus mundi* und der konträren Auffassung, der Pontifex habe kein Recht *in temporalibus* zu intervenieren, vermittelnd, besagt diese, dass der Bereich des Weltlichen für das Kirchenoberhaupt nur Sekundär-, keinesfalls aber Primärobjekt darstellen könne, in ihn kann es nur um der höher-rangigen spirituellen Belange und Ziele willen einzugreifen, seine unmittelbare *potestas in temporalibus* betrifft lediglich den Kirchenstaat, vgl. Prodi 1982, S. 56–65; Visceglia 2013, S. 54–55. Zu Bellarmin und der Doktrin von der *potestas indirecta* vgl. allgemein Frajese 1984; Motta 2005; Tutino 2010.
- 246 Vgl. Schilling 2013, S. 108–112.
- 247 Vgl. Reinhard 2006, S. 299.
- 248 Vgl. Hsia 1995, S. 158. Die Euphorie über die Neugewinnung von Seelen findet einen unmittelbaren Niederschlag in den Schriften Boteros, vgl. Mansour 2013, S. 525–526; Visceglia 2013, S. 46.
- 249 Vgl. Visceglia 2013, S. 39–50. Die 80er Jahre des 16. Jahrhunderts markierten in vielerlei Hinsicht einen Wendepunkt: »The situation in the 1580s was in a certain sense exceptional. While in Europe – in France and Flanders – Christian inter-confessional conflicts flared up, remote lands appear to have become the effective targets for a Roman Catholic wave of globalization to be achieved through Roman missionary activity and the expansion of the Spanish empire.« Visceglia 2013, S. 46.
- 250 Der Versuch des Papsttums, die Initiative zurückzugewinnen, gipfelte 1622 – nachdem bereits im Pontifikat Clemens' VIII. eine kurzlebige Kongregation *de Propaganda Fide* oder *de Propagatione Fide*, in der neben Baronio und Federico Borromeo auch Bellarmin mitwirkte, eingerichtet worden war, in der endgültigen Etablierung der *Congregatio de Propaganda Fide* als zentraler päpstlicher Missionsbehörde, mit welcher der Primat des römischen Pontifex in spirituellen Belangen auch institutionell bekräftigt wurde, vgl. Pizzorusso 2008, S. 368–370; Visceglia 2013, S. 56–57. Die Initiative des Pontifikats Clemens' VIII. wurde von Paul V. insofern aufgenommen, als dass er ein Kolleg des Hl. Paulus für die Karmeliter zur Ausbildung für die Mission am Quirinal gründete. Das Gros der Missionsangelegenheiten vertraute der Papst allerdings einem Superintendenten an. Vgl. zu dem »Seminarium [...] sub invocatione Sancti Pauli« Bzowski 1625, S. 33.
- 251 Vgl. Schilling 2013, S. 113.
- 252 Vgl. Reinhardt 1981. Vgl. zum Phänomen des päpstlichen Nepotismus Reinhard 1975, zu Scipione Borghese Reinhardt 1984.
- 253 Vgl. Wrede 2000, S. 10.
- 254 Vgl. zur Antikenkollektion der Borghese und ihrer ursprünglichen Aufstellung ausführlich Kat. Ausst. Rom 2011/2012b.
- 255 Vgl. Herrmann-Fiore 2006, S. 358.
- 256 Vgl. Herrmann-Fiore 2006, S. 365–367, Abb. 11. Vgl. auch die Rekonstruktion des *Salone* in Kat. Ausst. Rom 2011/2012b, S. 155–157.
- 257 Vgl. zum weiten Themenfeld, insbesondere auch zur Villa Borghese D'Onofrio 1967, S. 199–315; Herrmann-Fiore 1994; Kalveram 1995; Flemming 1996, insbes. S. 220–242; Coliva 1998; Wrede 2000, S. 10–11; Herrmann-Fiore 2006; Herrmann-Fiore 2008. Vgl. knapp zur Villa Borghese Herrmann-Fiore 2007.
- 258 Diese Themen prägten auch die zahlreichen literarischen Huldigungen an die Borghese. Nicht uneigennützig verglichen Panegyriker Papst und Kardinalnepoten mit Heroen, Kaisern und Göttern der römischen Antike und bedienten sich des Topos der *renovatio saeculi*, welcher schon zu Zeiten Julius' II. und Leos X. breite Verwendung gefunden hatte, im Sinne einer das Pontifikat Pauls V. verklärenden Herrschaftsallegorese. Als Katalysator des neuen Goldenen Zeitalters wurde dabei in besonderem Maße die umfangreiche Baukampagne des Papstes, wie auch sein Nepot als Retter und Erneuerer der Ewigen Stadt ausgegeben, veranschlagt. In bewusstem Wettbewerb zu Augustus, der sich dem Zeugnis Suetons nach rühmen konnte, eine Stadt aus Ziegel in eine aus Marmor verwandelt zu haben, bemühte sich Paul V. tatsächlich darum, das zeitgenössische Rom *all'antica* zu gestalten. Was die Architekturpatronage des Papstes betrifft, war der Anschluss an das antike Erbe Programm. Zweifelsohne lag den Borghese daran, das zeitgenössische christliche als auf dem kaiserzeitlichen Rom ruhend auszugeben. Auch das Thema der »Roma triumphans« hat im Pontifikat Pauls V. seine Faszination nicht eingebüßt und fand in unterschiedlichen Akzentuierungen visuelle Ausformulierungen: So zierte etwa die Hauptfassade der Villa Scipione Borgheses Skulpturen gefangener Barbaren, im Inneren fand sich ein – heute verlorenes – Gemälde des Cavalier d'Arpino wieder, welches dem Sujet gewidmet war, vgl. Herrmann-Fiore 1994, S. 366–368; Herrmann-Fiore 2006, S. 359. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Stadtplan Greuters von 1618 (s. Abb. 138), der eine unter dem Borghese-Wappen positionierte, über Trophäen sitzende Dea Roma, flankiert von den Apostelfürsten, zeigt, und ein Stich Francesco Villamenas, der vor einem an das Pantheon gemahnenden Portikus eine Roma zeigt, welche eine Statuette der Victoria emporhält, während sie sich mit der rechten Hand auf das Papstwappen stützt. Zu ihren Füßen finden sich Remus und Romulus mit der Wölfin und diverse Insignien ekklesiastischer Macht wieder, flankiert wird sie von zwei Allegorien von Erde und Wasser. Die Inschrift auf dem Portikus lautet: AETERNAE SACRORUM AC LEGUM PARENTI, sie gibt Rom als ewige Mutter der heiligen Dinge und Gesetze aus. Zwei Gruppen *all'antica* kompletieren die Szene, es sind links Priester und rechts Mitglieder

- des Parnass, angeführt von Minerva, vgl. Herrmann-Fiore 1994, S. 367.
- 259 Bedeutsam erscheint, dass Paul V. durchaus involviert in die Konzeption der Ausstattung war. Indiz dafür stellt schon der Umstand dar, dass Baglione die Villa als Errungenschaft des Papstes ausgibt, in dem »Opere di Papa Paolo V.« betitelten Abschnitt seiner Künstlerviten heißt es: »Fuori di Porta Pinciana fece edificare un bel palazzo in una sua Vigna, o Giardino, o Villa, che vogliamo chiamarla, nella quale si trova ogni sorte di delitia, che desiderare, & avere in questa vita si possa; tutta adornata di bellissime statue antiche, e moderne, di pitture eccellenti, e d'altre code pretiose con fontane, peschiere, & altre vaghezze, che per brevità io trapasso; e l'Architetto fu Giovanni Vasantio Fiammingo.« Baglione 1642, S. 96–97.
- 260 Vgl. Reinhardt 1981, S. 713.
- 261 Vgl. Herrmann-Fiore 1994, S. 366; Coliva 1998, S. 401; Herrmann-Fiore 2006, S. 359. Ähnlichen Gedanken verlieh auch Kardinal Maffeo Barberini, Kreature Pauls V. und enger Vertrauter der Borghese, als Ideengeber involviert in die Strategien kultureller Repräsentation der Familie, Ausdruck. In einem der in den *Poemata* veröffentlichten Gedichte des späteren Papstes und *princeps literatus* wird ausgehend von dem Palindrom Roma-Amor den blutigen Opferritualen der alten Römer wiederum die christliche Liebe gegenübergestellt, vgl. Herrmann-Fiore 2006, S. 359, 364; Herrmann-Fiore 2008, S. 235.
- 262 Vgl. Kliemann 2001.
- 263 Das frühe 17. Jahrhundert zeitigte eine lebhaftige Debatte um Trennung und Zuordnung päpstlicher Gewalten, geführt europaweit und – was Rom betrifft – bis in die höchsten Kreise der Kirchenhierarchie. Aufschlussreich sind die Kontroversen um Bellarmins Theorie der *potestas indirecta*, welche auch im Pontifikat Pauls V. den Gegenstand heftiger Kontroversen theologisch-politischer Natur (nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit Venedig, die sich rückblickend als letzter um die Suprematie des Papsttums ringende Konflikt der Frühen Neuzeit darstellt) bildete. Diese wurde von Francisco Peña, Berater des Papstes und einflussreicher Mann der Kurie, entschieden opponiert, der spanische Kanonist beharrte auf der Konzeption des Papsttums als einer geistlichen und weltlichen Universalmonarchie, vgl. zu Peña Tutino 2014. Als Paul V. Peña eine Kopie des Traktates Barclays *De auctoritate papae* und Bellarmins Erwiderung auf diesen überreichte, schäumte dieser vor Wut regelrecht über, sein Groll richtete sich in erster Linie gegen Bellarmin, dessen Doktrin von der *potestas indirecta* er als existenzgefährdend für die Kirche auffasste, vgl. Tutino 2010, S. 117–159, insbes. 156–157.
- 264 In dieser Hinsicht beweisen die Geschehnisse um die bereits mehrfach genannte japanische Delegation um Hasekura und Sotelo die (politische) Schwäche des Papsttums, welche in der Weigerung Pauls V., aus eigenem Antrieb definitive Entscheidungen zu fällen, konkrete Schritte ohne die Konsultation mit Madrid zu tätigen, offenbar wird, vgl. Fujikawa 2012, S. 192.
- 265 Jesús 1613.
- 266 Vgl. Broggio 2013, S. 463–471.
- 267 Jesús 1613, S. 39.
- 268 »Grande occasione [...] habbiamo noi, rispetto à nostri antichi, di rallegrarsi, & insieme insieme con tutto il cuore lodare, e benedire la gran Maestà di Dio, la quale essendosi per l'infinita sua pietà compiaciuta dilatare tanto potentemente la sua santa fede, e verità Cattolica fin nelle più remote parti della terra, da gratia, e motivo à noi di tanta consolatione, cioè di farci vedere bene spesso, con molto piacer dell'anima, visibili, chiari, e manifesti segni dell'immensa misericordia sua, che hà usato, e tuttavia usa in conversione di tanti popoli idolatri, e nell'infedeltà immersi, i quali quanto più sono da noi rimoti, tanto più egli ne rimane glorificato, e noi ripieni di estremo diletto: essendo questo uno de' principali desiderij, che habbia il Christiano, di vedere [...] ridotto il mondo tutto in un solo ovile, & obediante ad un solo Pastore [...] Essendo dunque l'età nostra fatta degna di questa gratia, ogni giorno più si augumenta in noi tal allegrezza; poiche non solo per lettere, come molto tempo per il passato è stato, ma con gli occhi propij vediamo gran Signori di quei paesi, venire Ambasciadori per i loro Rè, e dare obbedienza al sommo Pastore, e Vicario di Christo Signor nostro«, Relatione della solenne entrata [...] 1615, S. 3.
- 269 Passeri/Hess 1934, S. 122.
- 270 Vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 77, 312 (Doc. 6).
- 271 Als Veranschaulichung des weltweiten Triumphs des Glaubens weist die Sala Regia – mit der nötigen Vorsicht gesprochen – auf das großartige Fresko Pozzos in Sant' Ignazio, Rom veraus, wo sich das Licht des Glaubens vom mittig wiedergegebenen Christus ausgehend und von Ignatius, dem die Funktion eines Prismas zukommt, mehrfach gebrochen, über die Erdteil-Allegorien ergießt, vgl. Ganz 2003, S. 285–288.
- 272 Vgl. Hsia 2001.
- 273 Vgl. Brásio 1952–1971, 5, S. 474.
- 274 Pinelli 1985, S. 344.
- 275 In Bezug auf die Gesandten der Sala Regia urteilt Struck treffend: »Nirgendwo sonst lässt sich so gut nachvollziehen, dass man unter Paul V. nicht einfach die überkommenen Strukturen der gegenreformatorischen Historie wiederholen wollte.« Struck 2017, S. 149.
- 276 Lomazzo/Ciardi 1973/1975, 2, S. 223. Vgl. auch Röttgen 2007, S. 9.
- 277 Der auf das Erzeugen von *meraviglia* abzielende Impetus barocker Ästhetik ist ein oft bedienter Allgemeinplatz der

- Forschung, gerne wird dabei – durchaus auch über Gebühr – das berühmte Diktum Marinos bedient »è del poeta il fin la meraviglia«, vgl. zu Marino und dem *meraviglia*-Konzept etwa Cherchi 2005.
- 278 Vgl. zu den rhetorischen Grundlagen der Barockmalerei Argan 1955; Büttner 1989; Hundemer 1997; Büttner 2001.
- 279 Vgl. Büttner 1989, S. 50; Büttner 2001, S. 121.
- 280 Vgl. Büttner 2001, S. 111–112.
- 281 Vgl. Büttner 2001, S. 124.
- 282 Vgl. Büttner 2001, S. 112.
- 283 Zum Begriff der aktuellen Wirklichkeit vgl. Büttner 2001, S. 120–121.
- 284 Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 723, fol. 276v.
- 285 Vgl. Burke 1988, S. 219–220.
- 286 Die erste Version des Reliefs Pietro Berninis wurde im Dezember 1611 in das Grabmonument Clemens' VIII. integriert, musste aber aus nicht bekannten Gründen nochmals angefertigt werden. Wie aus einer Zahlung vom 30. Januar 1614 hervorgeht, wurde die Erstfassung zum Monte Cavallo transportiert, seitdem gilt sie als verschollen. Die zweite Fassung dürfte Ende 1612 begonnen und spätestens am 23. Juni 1614 an ihrem Bestimmungsort, dem Monument Clemens' VIII., angebracht worden sein. Zum Relief vgl. Kessler 2005, S. 322–325.
- 287 Vergleichbar haben in der *Taufe des Sisinnius* der Sala Clementina (s. Abb. 59) manche der Zuschauer die gewaltigen Plinthen der Säulen bestiegen, um das Geschehen betrachten zu können.
- 288 Vgl. zum konkreten Ablauf der Zeremonien Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296, 176v–177r; 184v–185r; 197v–198r.
- 289 Cancellieri 1823, S. 78.
- 290 Fraglich bleibt mit Hinblick auf den Vatikan zunächst, warum Cancellieri als Zugang zur Sala Regia für die Gesandten die Scala del Maresciallo und nicht die Scala Regia veranschlagt, konsequenterweise auch, ob es sich bei dem genannten Portal tatsächlich um jenes handelt, durch welches diese schließlich in den Saal gelangten.
- 291 Alaleone, BAV, Vat.lat 12296, fol. 15r. Vgl. auch Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 723, fol. 28r–28v.
- 292 Alaleone, BAV, Vat.lat 12296, fol. 111r. »In cameris R. D. Vicarii Sancti Petri a sinistris prope dictam Aulam [Sala Regia]«, heißt es bei Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 723, fol. 183v.
- 293 Alaleone, BAV, Vat.lat 12296, fol. 333v.
- 294 Dabei handelt es sich um jene Tür, durch welche der Papst im Rahmen der Gründonnerstag-Feierlichkeiten zur Benediktionsloggia gelangte, nachdem er das Allerheiligste in der Cappella Paolina deponiert hatte, vgl. etwa Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 722, fol. 191v; Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 723, fol. 98v.
- 295 Vgl. zu den Differenzen unterschiedlicher Präsentationsmodi Ganz 2003, S. 29–37.
- 296 Neben den großformatigen Bildern des gemalten Frieses finden sich einige weitere Moses-Episoden in den Laibungen der oberen Fenster der Südwand wieder, die allerdings vom Boden aus nicht wirklich zu identifizieren sind, vgl. zu diesen Brigant/Laureati/Trezzani 1993, S. 119–123. Schon geraume Zeit vor der Ausmalung der Sala Regia war unter Paul V. ein Moses-Zyklus »nell' Giardino di Monte Cavallo« von Avanzino di Gualdo de Nocera realisiert worden, vgl. Struck 2017, S. 28, Anm. 80.
- 297 Die Bilderzyklen von Alt-St. Peter und San Paolo fuori le mura wiesen nur eine begrenzte Anzahl von Fresken mit Szenen aus dem Leben Moses' auf, welche Teil eines umfassenden Bildprogramms mit Darstellungen des Alten und Neuen Testaments waren. Auch bei den Mosaiken der Langhauswände von Santa Maria Maggiore ist die sehr ausführliche Moses-Bilderfolge in einen größeren Kontext gestellt und bildet lediglich einen von mehreren wiedergegebenen Zyklen der Heilsgeschichte, dessen Protagonisten neben Moses Abraham, Isaak, Jakob und Josua sind, vgl. Ettliger 1965, S. 43–45, 98–103.
- 298 Vgl. Ettliger 1965, S. 7.
- 299 Vgl. zum doppelten Aspekt päpstlicher Herrschaft Prodi 1982, insbes. S. 43–79. Vgl. auch Fernández 2000, S. 141.
- 300 Vgl. Steinmann 1901/1905, 1, insbes. S. 223–243.
- 301 Vgl. Ettliger 1965.
- 302 Ettliger 1965, S. 116–118.
- 303 Vgl. Ettliger 1965, insbes. S. 115–118.
- 304 Vgl. Herrmann-Fiore 1990a, S. 94.
- 305 Prodi 1982, S. 97.
- 306 In unserem Zusammenhang kann der Traktat *De Romano Pontefice* Giovanni Superanzios von 1613 gesteigertes Interesse beanspruchen, vgl. ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1.
- 307 Vgl. Ettliger 1965, S. 57–58. Vgl. zu den Fresken des Quattrocento in der Sixtina etwa Roettgen 1997, S. 82–125.
- 308 Vgl. zu den vatikanischen Loggien Dacos 2008.
- 309 Aus dieser Begebenheit resultiert laut dem biblischen Bericht auch der Name Moses, vgl. Ex. 2,10.
- 310 Vgl. Noth 1988, S. 15–16.
- 311 Vgl. Ettliger 1965, S. 58.
- 312 Die Tugendallegorie der *Magnanimità* weicht von der Beschreibung bei Ripa in einzelnen Punkten ab. Der Autor der *Iconologia* beschreibt die Figur als schöne, goldgewandete Frau, welche auf einem Löwen sitzt, mit einem Zepter in der rechten und einem Füllhorn, aus dem sich Goldmünzen ergießen, in der linken Hand, vgl. Ripa/Mandowsky 1970, S. 300–301.
- 313 Ripa/Mandowsky 1970, S. 139. Die Tugendallegorie ist bei Ripa mit »Eternità nella Medaglia di Tito« bezeichnet und wird wie folgt beschrieben: »Donna armata, che nella destra mano tiene un'asta, & nella sinistra un cornucopia, e sotto à i piedi un globo.« Ripa/Mandowsky 1970, S. 139.

- 314 Vgl. Linke 2014, S. 102.
- 315 Vgl. zu den Allegorien, welche wiederum auf der *Iconologia* Ripas fußen, Ripa/Mandowsky 1970, S. 190–193, 198, 359–360. Die Identifikation der Figur links mit *Gloria* folgt Trezzani, auch wenn sie den Ausführungen Ripas nur bedingt entspricht.
- 316 Die typologische Auslegungstradition deutete Moses, der sich für die Töchter Jethros einsetzt, als Präfiguration Christi, der seine Kirche verteidigt, vgl. Ettliger 1965, S. 62–63. Besagter Traditon schreibt Ettliger die Prominenz zu, welche der Begebenheit der Verteidigung der Töchter des Jethro durch Moses in dem Fresko der *Prüfungen des Moses* in der Sixtina (s. Abb. 118) zugestanden wird. Für das Bild Spadarinos in der Sala Regia des Quirinalspalastes nimmt sich m. E. der Zusammenhang zwischen Führungsanspruch und erwiesener Tugendhaftigkeit Moses bedeutsamer aus.
- 317 Vgl. Reinhardt 1989, S. 139–140.
- 318 Zu den Tapissereien vgl. grundlegend Shearman 1972, zu Raffael etwa De Vecchi 2002. Den von Raffael und seiner Werkstatt geschaffenen Karton kannte Lanfranco nicht aus eigener Anschauung. Die Vorlagen für die Tapissereien der Sixtina verblieben zunächst in Brüssel, bis 1623 sieben von ihnen in den Besitz Charles' I., des Kronprinzen von Wales, gelangten. Schon zur Zeit ihres Entwurfs wurden die Kartons von anderen Künstlern eingehend studiert und reproduziert, zahllose Kopien und Versionen der Teppiche des 16. und 17. Jahrhunderts fanden in ganz Europa Verbreitung. Das künstlerische Nachleben von Raffaels *Apostelgeschichte* im 16. und 17. Jahrhundert beruhte weniger auf den eigenhändigen Entwürfen des Meisters als auf den Tapissereien selbst sowie den nachgefertigten Serien und vor allem auf Kupferstichen, deren Grundlage die von Raffael und seiner Werkstatt geschaffenen Kartons, deren Kopien und Vervielfältigungen waren.
- 319 Vgl. Evans/Brown/Nesselrath 2010, S. 75.
- 320 Vgl. Reinhardt 1992, S. 26–27.
- 321 ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1. Der Traktat kann für die vorliegende Untersuchung insofern gesteigertes Interesse beanspruchen, als dass er zeitlich sehr nahe zu den Fresken der Sala Regia des Quirinalspalastes entstanden ist und sein Autor mit dem Borghese-Kreis offenbar vertraut war.
- 322 Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1, fol. 58r–86v.
- 323 Vgl. Smith 1977, S. 92–93.
- 324 »Non minore hac providentiam testatam reliquit Deus, cum sibi Moyse accessito dixit: Veni, mittam te, ut educas populum meum de Aegypto: ego constitui te Deum Pharaonis et Aaron frater tuus erit Propheta tuus. His ergo ita exaratis mihi persuadeo neminem fore, qui audeat negare Deum optimum maximum immediatori modo sibi in terris vicarium asciscere«, Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1, fol. 71r–71v.
- 325 Vgl. Reinhardt 1989, S. 140.
- 326 »Le chiavi denotano l'autorità, e potestà spirituale, come benissimo lo dimostra Christo Nostro Signore, & Redentore, quando per mezzo d'esse diede quella suprema autorità a San Pietro dicendo: *Et tibi dabo claves regni Cælorum, & quodcumque ligaueris super terram, erit ligatum & in Cælis, & quodcumque solveris super terram, erit solutum, & in Cælis. Matth. Cap. 16.* Tiene dette chiavi nella destra, perche la potestà spirituale è la principale, è più nobile di tutte le altre [...], & non è alcuno, che non sia suddito a quella del sommo Pontefice Vicario di Christo in terra, il quale: *dicitur habere plenitudinem potestatis*, secondo il Canone al cap. *qui se scit* 2. q. 6. Tienealzata la destra con le chiavi elevate al Cielo, per dimostrare, che: *Omnia Potestas à Deo est*, secondo l'Apostolo San Paolo ad Romanos cap. 13. Però gl'ammonisce, che: *Omnia anima potestibus sublimioribus subdita sit*. Lo scettro nella sinistra mostra l'autorità, e potestà temporale«, Ripa/Mandowsky 1970, S. 36.
- 327 Vgl. Ripa/Mandowsky 1970, S. 299–300.
- 328 Zur Bedeutung der *Longanimità* für den Bischof vgl. die Briefe des Paulus an Timotheus.
- 329 Vgl. Reinhardt 1991, insbes. S. 6–12, 46–61; Reinhardt 2000, S. 281.
- 330 Gott versorgte sein Volk in der Wüste mit Brot, welches Errettung bringt, wie er durch Christus die in einer festgelegten kirchlichen Form gefeierte Eucharistie zur Erlösung einsetzte bzw. Brot (und Wein) als »Nahrung« bestimmte. Die Bevorzugung Christi als des »lebendige(n) Brot(es)« gegenüber dem Manna (vgl. Joh. 6,51) fällt hier nicht ins Gewicht, das Verbindende zählt.
- 331 Unterstrichen wurde eine derartige Deutung 1582 von Bronzinos Schüler Alessandro Allori, welcher – nachdem man das ursprüngliche Kapellenfenster durch eine Tür ersetzt hatte – zwischen *Quellwunder* und *Mannalese* eine Darstellung von Engeln, Kelch und Hostie einfügte, vgl. Kliemann/Rohlmann 2004, S. 342. Zur eucharistischen Deutung der Fresken der Cappella di Eleodora vgl. auch Linke 2014, S. 209.
- 332 Vgl. Kliemann/Rohlmann 2004, S. 340–342. Eine typologische Auslegung gestatten etwa auch die Bilder *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* und *Mannalese* im Eingangsportikus des Casinos von Pius IV., die eine Art Diptychon bilden, welches um die Sakramente von Taufe und Eucharistie kreist. Die typologische Deutung wird hier nachdrücklich über die Präsenz der theologischen Tugenden und der *Religio* in den benachbarten Rahmen forciert, vgl. Smith 1977, S. 91.
- 333 Beide Fresken zeigen im Vordergrund rechts eine Mutter-Kind-Gruppe und links zwei unterschiedlich hoch gelagerte, mit Gefäßen hantierende Personen, welche sich über ihre Schultern hinweg anblicken.

- 334 Vgl. Noth 1988, S. 108–109.
- 335 Vgl. Reinhard 2009, S. 55.
- 336 Vgl. Schrenk 1995, S. 108–109, 161–162, 185.
- 337 Vgl. Linke 2014, S. 209.
- 338 Vgl. Reinhard 2009, S. 55–56; Linke 2014, S. 100.
- 339 Zur Tugendallegorie der *Salute* vgl. Ripa/Mandowsky 1970, S. 439–440.
- 340 Ripa/Mandowsky 1970, S. 455.
- 341 Vgl. Schrenk 1995, S. 182.
- 342 Ettliger 1965, S. 65–66.
- 343 Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1, fol. 27v–28r.
- 344 Vgl. das Kapitel »Christum ac Deum specialiori modo sibi in terris vicarium deligere«, Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1, fol. 58r–87r.
- 345 Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1, fol. 33r–33v.
- 346 »Pontificem optimum maximum esse totius terrarum orbis dominum« lautet die Überschrift jenes Kapitels des Traktates Superanzios, welches diesen Anspruch in einiger Breite argumentativ untermauert, vgl. Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1, fol. 129r–143r.
- 347 Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1, fol. 133v. Vgl. auch folgenden Passus: »Qua de re licet non esset ambigendum, ut omnia tollatur dubitandi occasio, dicere non reor Summum Pontificem eo cariorem esse Deo, quo ipse caeteris principibus est celsior, et sublimior in terris, et quo digniora sunt spiritalia temporalibus.« Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1, fol. 70v.
- 348 Der Pontifex verkörpert die höchste anbetungswürdigste Autorität auf Erden, in seiner Funktion als Nachfolger Petri und *vicarius Christi* ist ihm die von Gott verliehene Allmacht Christi überantwortet: »[...] Petrum non solum reliquisse eandem potestatis plenitudinem, quam a Patre accepisse ipse Dominus ac Redemptor noster Jesus Christus apertis verbis est testatus, verum etiam Petri successoribus.« Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1, fol. 42v. Seine Herrschaft erstreckt sich nicht nur über die Christen-, sondern schlichtweg über die Menschheit, um diesen Anspruch zu erhärten, kommt Superanzio zuerst in den Sinn, dass die Vollmacht Christi, über alle Geschöpfe zu richten, dem Papst ungebrochen übertragen ist: »[...] mihi primum venit in mentem Christum habuisse, et habere jurisdictionis plenitudinem, super omnem creaturam, eamque Petro, et eius successoribus tradidisse.« Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1, fol. 147r.
- 349 Vgl. das Kapitel »Pontificem optimum maximum esse totius terrarum orbis dominum«, Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1, fol. 129r–143v, insbes. fol. 131v–132v.
- 350 Über das Verhältnis von Reich (*imperium*) und Papsttum ist zu lesen: »[...] quia Imperium est in ecclesia, ergo eius moderatio manet apud universalis ecclesiae Pastorem.« Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1, fol. 132v.
- 351 Die Literatur zur Sala Regia des Vatikanpalastes ist sehr umfangreich, herausgegriffen seien hier jene Arbeiten, welche dem anspruchsvollen Bildprogramm gelten: Fehl 1974; Davidson 1976; Herz 1986; Partridge/Starn 1990; Böck 1997; Jong 1998; Jong 2000; Jong 2003; Jong 2007; Behrmann 2008.
- 352 Vgl. zur Geschichte der Ausstattung der Sala Regia Böck 1997, S. 21–98.
- 353 Giglio beschreibt besagtes Genre wie folgt: »[...] una leggiarda mescolanza di cose vere e finte e a le volte [der Maler] per vaghezza de l'opera v'aggiunse le favolose.« Gilio 1564, S. 89.
- 354 Vgl. Jong 2003, S. 166.
- 355 Vgl. Böck 1997, S. 99.
- 356 Böck stellt fest, »daß sich in allen vier Ausstattungsphasen ein Grundgedanke beobachten läßt, der die Inhalte aller Programme diktierte: die Forderung nach der päpstlichen Suprematie, der »plenitudo potestatis«. Die Ausformung dieses Postulats unterscheidet sich aber in den verschiedenen Stationen merklich, denn die Fresken reflektieren die jeweiligen Auftraggeberpersönlichkeiten, deren ganz individuelle Auffassung ihres Amtes wie auch die Stellung des Papsttums innerhalb der europäischen Machtkonstellation und der aktuellen Politik im 16. Jahrhundert.« Böck 1997, S. 6.
- 357 »[...] io lodo sommamente il nostro pontefice Pio Terzo [sic!], che ne la sala publica de le due Capelle cominciate già da Paolo terzo vi faccia, in cambio de le guerre romane, dipingere alcuni catolici imperatori c'hanno fatto qualche gran giovamento a la Romana Chiesa, al Pontefice overo a la christiana religione. Queste sono l'istorie da dipingersi per le sale de' cardinali e del papa, le cose de' concilii generali, e specialmente de' quattro principali, acciò si conosca i benefattori e si dia animo et occasione agli altri di doverli imitare, lodare et esaltare.« Gilio 1564, S. 114–115.
- 358 Wie wurden die Fresken der Sala Regia des Vatikanpalastes von den Zeitgenossen rezipiert? Zumindest was die unter Pius IV. verwirklichten Malereien, welche durchwegs historisch weit zurückliegende Begebenheiten darstellen, anbelangt, waren die Besucher des prächtigen Saales bei der Identifikation der jeweiligen Szenen in hohem Maße von den begleitenden Inschriften abhängig, denen sie insofern Glauben schenken mussten, als dass sie wohl kaum die Gelegenheit hatten, mit dem Geschichtsbuch in der Hand das Gesehene zu überprüfen. Selbst diese Option hypothetisch vorausgesetzt, wäre eine Identifikation einzelner Darstellungen ohne erläuternde *tituli* kaum zu bewerkstelligen gewesen, eingedenk der teils schwer zugänglichen Quellen, mit welchen die Programmgestalter der Sala Regia operiert hatten. Daraus folgt, dass der Betrachter sich prinzipiell als leicht manipulierbar erwies. Der propagandistische Charakter der Bilder konnte allerdings durchschaut werden, gerade dann, wenn diese bekanntere Begebenheiten wiedergaben.

Aernout van Buchell, der Rom im Winter 1587/1588 besuchte, transkribierte die Inschriften der Sala Regia, um die Fresken *ex post* einer kritischen Betrachtung zu unterziehen. Besonderes Missfallen rief bei ihm die *Versöhnung Friedrich Barbarossas mit Papst Alexander III. in Venedig* von der Hand Salviatris hervor, welches schon Montaignes Argwohn geweckt hatte: Das Bild stellt eine offenkundig anachronistische Darstellung des Ereignisses des 12. Jahrhunderts dar, wie die gegenwärtige Architekturkulisse und eingefügte Porträts von Zeitgenossen verdeutlichen. Das Problem lag für van Buchell allerdings nicht in besagtem Charakterzug begründet, sondern in dem, was er für eine schönfärbende Verdrehung des Faktischen in der Wiedergabe der Begegnung der beiden Herrscherpersönlichkeiten hielt, die die anmaßende Arroganz, mit welcher der Papst den Kaiser behandelte, schlichtweg unterschlägt. In den Schriften venezianischer Gelehrter konnte van Buchell eine andere Version der Begebenheit erfahren, als jene, welche die päpstlichen Geschichtsbücher überlieferten: »Hanc historiam Blondus lib. VI decadis secundae et ante eum Martinus ac ex eo Platina, nec non Venetarum rerum scriptores ut Marcellus, Sabellicus et alii describere; sed superbiam, imo petulantiam Alexandri, in conculcando tanti viri capite, ac superbis eius dictis: ›Super aspidem et basiliscum ambulabis‹, cui respondit imperator: ›Non tibi sed Petro me submitto‹; ad quae papa: ›Et mihi et Petro‹ pontificii illi parasati omiserunt.« Zit. n. Jong 2003, S. 158, Anm. 26. Vgl. zur Rezeption der Fresken Jong 2000, S. 472–474; Jong 2003, S. 155–156. Im Gegensatz zu den unter Pius IV. realisierten Malereien bestimmten das Programm der Fresken der späteren Ausstattungsphasen im Wesentlichen die auftraggebenden Päpste, Pius V. und Gregor XIII. Als Verbildlichungen jüngster Geschehnisse fußen sie großteils nicht auf spezifischen Texten, ihre Identifikation dürfte dem zeitgenössischen Betrachter vergleichsweise leichtgefallen sein. Kritik galt in diesem Fall nicht etwa der entmenslichenden Darstellung der Hugenotten im Fresko der *Bartholomäusnacht* (s. Abb. 132), welche manch modernen Betrachter irritierte, van Buchell stieß sich abermals an einem Bild, das dem Verhältnis von geistlicher und weltlicher Macht gilt: Die *Exkommunikation Friedrichs II. durch Papst Gregor IX.* entspricht gleichfalls keinem historischen Tatsachenbericht, sondern einer unverblühten Demonstration päpstlicher Macht. Wiederum ist es die einseitige, propagandistische Wiedergabe des Ereignisses, die dem holländischen Gelehrten missfiel, welcher dem Fresko unterstellte, Schrecken verbreiten zu wollen, vgl. Jong 2003, S. 163–165. Als mögliche Kandidaten für die Gestaltung des ikonografischen Programms der Sala Regia unter Pius IV. seien Onofrio Panvinio und Paolo Giovio genannt, vgl. Böck 1997, S. 74; Jong 2003, S. 157. Bei den späteren Ausstattungsphasen bestimmten die auftraggebenden Päpste, Pius V. und Gregor XIII., maßgeblich die

Wahl der wiederzugebenden Szenen, vgl. Böck 1997, S. 76, 83–84; Jong 2000, S. 475.

- 359 Vgl. etwa die *Exkommunikation Friedrichs II. durch Papst Gregor IX.*, geschaffen unter Gregor XIII., wo den Herrscher, welcher dem römischen Pontifex die Obedienz versagt, mit voller Härte der Bannstrahl trifft.
- 360 Interessanterweise macht Superanzio eine Unterscheidung der Kompetenzen Moses' und des Papstes geltend, konnte der alttestamentarische Prophet lediglich »in gente sua« gebieten, so ist der Papst der »dominus mundi«. Für den Moses-Zyklus der Sala Regia erscheint es verfehlt, wollte man das über die Moses-Bilder transportierte (weltliche) Herrschaftspostulat nur auf die unmittelbaren Untertanen des Papstes in seiner Funktion als Souverän des Kirchenstaates beziehen.
- 361 Vgl. Reinhardt 1992, S. 87.
- 362 Zur Identifikation der Tugenden vgl. Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 78–87. Bei der Benennung der *Providenza* behält sich Trezzani gewisse Zweifel vor.
- 363 Besonders eindringlich funktioniert die Illusion räumlicher Ausdehnung bei jenen Figuren, welche einen Schatten an die Wand werfen, vgl. etwa die *Autorità* an der Ostwand.
- 364 Vgl. Ganz 2003, S. 36.
- 365 Vgl. Bautz 1999, S. 142.
- 366 Vgl. Bautz 1999, S. 140.
- 367 Catani 1591, S. 26. Vgl. auch Schraven 2005, S. 61–62.
- 368 Gigli/Barberito 1994, 1, S. 80.
- 369 Mascardi 1624, S. 19.
- 370 Herrmann-Fiore 1990a, S. 94.
- 371 Herrmann-Fiore 1990a, S. 94.
- 372 Der heute verlorene malerische Dekor der Sala del Concistoro beinhaltete gleichfalls diverse Tugendallegorien, welche – so Baglione – auf Paul V. anspielten, dessen Wappen in der Mitte des Saales prangte. Die Verknüpfung von Tugendpersonifikationen und über sein Wappen repräsentiertem Auftraggeber, die Baglione betont wissen will, kann auch für die Sala Regia des Quirinalspalastes Relevanz beanspruchen: »Nella Sala grande del Palazzo di Montecavallo verso il Giardino, ove tal'ora si vuol fare Concistoro pubblico, v'ha di suo nel mezo della volta uno sfondato, entrovi un'Arme grande del Papa con due Angeli, che la reggono, & intorno evvi una prospettiva di mano di Agostino Tasso, ove posano diverse figure dal Gentileschi formate, con vista di sotto in sù, assai buone, e come giudicarono li professori, sono le migliori, che egli facesse, e rappresentano diverse Virtù, le quali al Pontefice Paolo V. alludono, con grandamore, e diligenza a buonissimo fresco condotte.« Baglione 1642, S. 360.
- 373 Vgl. Herrmann-Fiore 1990a, S. 94.
- 374 Amati 1615, S. 74.
- 375 Vgl. Herrmann-Fiore 1990a, S. 94.
- 376 Vgl. etwa Mandel 1988 und Ruffini 2005.

377 Bzowski 1625, S. 85–86.

378 In der politischen Ikonografie der Borghese spielte der Mythos vom Goldenen Zeitalter eine tragende Rolle. Unter der Ägide des Kardinalnepoten wurde ihm verschiedentlich Ausdruck gegeben, im berühmten Fresko der *Aurora* von der Hand Renis (Casino dell'Aurora, Palazzo Pallavicini Rospiigliosi), welches die Regentschaft des Papstes (und seiner rechten Hand Scipione) als Herrschaft des Lichtes verklärt, in monumentaler Art und Weise, zum Fresko Renis vgl. Ubl 1999. Besondere Bedeutung kam in diesem Kontext der mythischen Figur Astraea zu, die sich im Fries des Portales des Palastes Scipiones im Borgo wiederfand. Über einem Regenbogen, dem biblischen Zeichen der Versöhnung zwischen Gott und der Menschheit, thronend, wurde sie von Personifikationen des Friedens und Überflusses flankiert, begleitet von der Inschrift »Renovatio saeculi«. Das Thema der Wiederkunft der Göttin der Gerechtigkeit unter der Herrschaft der Borghese fand auch in der Capra Amalthea Bernini seinen Niederschlag, vgl. D'Onofrio 1967, S. 216–225; zur Capra Amalthea vgl. auch Preimesberger 1998. In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, dass die Inschrift eines als »Custos« dienenden Steines der Villenanlage des Kardinalnepoten auf dem Pincio daran gemahnte, dass das Goldene Zeitalter hier zur Herrschaft gelangt sei, vgl. Fleming 1996, S. 241. Auch das literarische Herrscherlob griff den Mythos vom Goldenen Zeitalter auf: De Magistris sah in seinem *Aetodracontaeum* von 1616 die »renovatio saeculi« durch die Vereinigung von Adler und Drachen, welche die Alten Jupiter und Saturn geweiht hatten, gewährleistet, das Wappen der Borghese sei als Ausdruck der Realität der Zeit aufzufassen. In einem dem Papst geweihten Gedicht etwa derselben Jahre deutete Francesco Guevara gleichfalls die Heraldik der Borghese und forderte die Wappentiere auf, zusammen die Fruchtbarkeit, den Überfluss Amaltheas über die Erde zu verbreiten, vgl. D'Onofrio 1967, S. 218–219.

379 In welchem hohem Maße in den panegyrischen Schriften die unterschiedlichsten Tugenden bedient werden, um Paul V. und seine Regentschaft zu überhöhen, möge hier die Biografie Bzowskis verdeutlichen, aus welcher ein paar Passagen herausgegriffen seien, so heißt es über den Papst: »Virginitati, sanctitas vitae, integritas morum, compositio totius hominis, & his individua comes modestia ingens respondebant; ut veterum Pontificum plerisque exaequaverit, multos superaverit. Ornabant praeterea illum ipsum, candor pectoris, mentis sinceritas, humilitas demissa, blandities vultus, frontis perpetua serenitas, benignitas clemens, hilaritas gravis, temperantia moderationis summae, humanitas omnibus benevola, benefica, exposita; pietatis cultus; iustitiae zelus, felicitatis publicae desiderium, commodandi cupido; animus ab affectibus noxiis depuratus, laboris perpetui appetens«, Bzowski 1625, S. 83. Unter den Auspizien des »Aurei saeculi restaurator« erblühten »pietas, innocentia,

sanctitas, fides, doctrina, leges; & a legibus iustitia, & ab hac abundantia pacis, & a pace affluentissima bonorum omnium cum spiritualium, tum exteriorum ubertas, & ab hac felicitas Urbi, & Orbi«, Bzowski 1625, S. 85–86. Weitere Tugenden zählt Bzowski im Zusammenhang eines Vergleiches mit jenen Päpsten auf, mit denen Paul V. das gleiche Ordnungszahlwort (»der Fünfte«) teilt, darunter *mansuetudo, comitas, clementia, moderatio, aequanimitas, candor, iustitia, gravitas, doctrina, sanctitas, puritas* und neben weiteren positiven Eigenschaften bzw. Errungenschaften *magnanimitas, magnificentia* und *felicitas temporum*, die auch seinem illustren Vorgänger Sixtus V. zueigen waren, vgl. Bzowski 1625, S. 86. Gesondert, in einzelnen Kapiteln kommt Bzowski unter anderem auf die Tugenden *charitas, et profusio in pauperes, hospitalitas, comitas, gravitas, et maiestas, prudentia, moderatio severitatis, modestia sensus, virginitas* zu sprechen, vgl. Bzowski 1625, S. 78–83.

380 Vgl. Guidiccioni 1623; Kat. Ausst. Vatikanstadt 1981, S. 250–251; Fagiolo dell'Arco 1997, S. 235–240; Packard 2013.

381 Guidiccioni 1623, S. 17.

382 Struck 2017, S. 97. Unter den wiedergegebenen Tugenden fand sich keine der theologischen Tugenden und nur eine der Kardinaltugenden (*Giustitia*) wieder. Struck zufolge kreiste die zunächst ungewöhnlich anmutende Auswahl der Tugenden, welche eine auffällige Vorliebe für die heidnisch-mythologische Ikonografie erkennen ließen, weniger um die geistliche Macht als die Qualitäten der weltlichen Regierung des verstorbenen Papstes, mit den thematischen Schwerpunkten auf der Versorgungspolitik und Armenfürsorge einerseits, auf Frieden und Sicherheit andererseits, vgl. Struck 2017, S. 88–98.

383 Vgl. Guidiccioni 1623, S. 17–18. Wie divergent sich die Zusammensetzung der Tugendallegorien bei den von Paul V. in Auftrag gegebenen Freskenzyklen ausnehmen konnte, möge ein Vergleich veranschaulichen: Übereinstimmungen zwischen den Tugenden der Sala delle Fabbriche di Paolo V. im Quirinalspalast und jenen der Sala Regia ebendort lassen sich gerade einmal in drei Fällen (*Longanimità, Temperanza* und *Abondanza*) ausmachen, vgl. Struck 2017, S. 28. Betont sei hier allerdings, dass sich die Zusammensetzung des allegorischen Apparates nur im Rahmen der Ikonografie des jeweiligen Freskenzyklus in ihrer Gesamtheit sinnvoll erfassen lässt.

384 Vgl. Guidiccioni 1623, S. 16.

385 Vgl. Guidiccioni 1623, S. 13.

386 Macioce 1990, S. 193.

387 Vgl. Höffe 2008, S. 45–47.

388 Für einen kurzen Abriss über das weite Themenfeld der Tugenden vgl. Bautz S. 11–19.

389 Vgl. Chiodini 1619, S. 16–19, 48–50, 95–97, 116–118.

390 Als eine der am häufigsten dargestellten Tugenden wäh-

rend der Renaissance wurde *iustitia* häufig zur Definition des frühneuzeitlichen Staates benutzt. Sie stellte einen integralen Bestandteil der politischen Propaganda Sixtus' V. dar, vgl. Fosi 1993, und diente den Panegyrikern des Borghese-Zirkels, um das als neues Goldenes Zeitalter verklärte Pontifikat Pauls V. zu kennzeichnen. In der *Relazione delle virtù di Papa Paolo V* [...] ist zu lesen: »[...] parlando della giustitia mondana, affermo, osservarsi al presente così assoluta, che forse Roma non l'hà più vista in tale perfezione.« *Relazione delle virtù di Papa Paolo* [...] 1614, ASV, Fondo Borghese, Serie II, 60, fol. 258r. Guidiccioni spricht Paul V. als »iustitiae lectissimum domicilium« an, Guidiccioni 1623, S. 26. Bzowski gibt *iustitia* als Konstante eines Pontifikats aus, in welchem »iustitia, & abundantia pacis reffloruisse visa fuerit«, Bzowski 1625, S. 81; vgl. auch S. 83, 85–86. Ein ähnlich hoher Stellenwert wie *iustitia* wird in den einschlägigen Schriften auch *prudentia* zugemessen, der Bzowski einen gesonderten Abschnitt weiht, der dem administrativen Geschick des Papstes gilt, vgl. Bzowski 1625, S. 80. Guidiccioni greift *prudentia* als jene Tugend heraus, von der alle übrigen – auch die Gerechtigkeit – abhängen: »Magnum omnino Prudentiae decus, ut coeterae virtutes laudari non possint, quin ipsa laudetur«, Guidiccioni 1623, S. 29. Auch *temperantia* und *fortitudo* des Papstes scheinen in den Schriften Guidiccionis und Bzowskis mit wechselnder Intensität auf, *temperantia* wird verschiedentlich als herausragendes Merkmal Pauls V. beschworen, *fortitudo* auch, wenngleich weniger explizit, vgl. zur *temperantia* Guidiccioni 1623, S. 27, ebenso die »MODERATIO SEVERITATIS« bzw. »MODESTA SENSUS« betitelten Kapitel bei Bzowski, Bzowski 1625, S. 80–82 bzw. auch S. 83. Die *fortitudo* des Papstes wird verschiedentlich evoziert, vgl. u.a etwa Bzowski 1625, S. 81. Vgl. zu den Kardinaltugenden auch *Relazione delle virtù di Papa Paolo* [...] 1614, ASV, Fondo Borghese, Serie II, 60, fol. 258r–259r. Auch im Manuskript *Pauli V. Pont. Max. Vita compendio scripta*, 1621, werden verschiedene Tugenden (darunter etwa *iustitia*, *integritas*, *temperantia*, *prudentia*, *magnanimitas*) zur Charakteristik Pauls V. herangezogen, die größte aller Tugenden Pauls V. sei die *caritas* gewesen: »[...] Pontificis tamen caritas vincit omnia.« *Pauli V. Pont. Max. Vita compendio scripta*, 1621, fol. 10v.

391 Die *magnanimitas* spielt im Traktat des Giovanni Tommaso Anagnino (Joannes Thomasius Anagninus) *Excerpta, et tractatus de virtute Pauli V.* ... die herausragende Rolle, als »virtus praeclarissima, et ornatus aliarum virtutum«, Anagnino, Bibl. Casanatense, Mss. 631, fol. 5r, unübertrefflich in Paul V. verkörpert, bildet den Ausgangspunkt ethlicher Kapitel der Schrift. Der *nobilitas* gelten einige der sowohl auf Paul V. als auch die Borghese bezogenen Lobgesänge des Werks Chiodinis, vgl. Chiodini 1619, insbes. S. 5–6, 40, 64–67, 87–89, 109–110. *Abundantia* und *providentia* spielen in den Paul V. und seinem Pontifikat gewidmeten

Schriften eine wichtige Rolle. Vorsorge für seine Untergebenen, insbesondere aber die Bedürftigen auch in ökonomisch schwierigen Zeiten zu gewährleisten, stellte für den Nachfolger Petri und *vicarius Christi* eine politisch-sakrale Pflicht dar, in welchem Maße er der Forderung nach *abundantia* nachkam, bildete das entscheidende Kriterium für seine Popularität zu Lebzeiten wie auch im kollektiven Gedächtnis der Nachwelt. Der Forderung nach *abundantia* war anlässlich des *posse* Pauls V. am Triumphbogen Ciappis Ausdruck verliehen worden, vgl. die *Relatione del vago, et nobile apparato, fatto alla Spetiera del Drago in Banchi del Mag. co M. Antonio Ciappi Sanse*, Rom 1605, o. S. Nicht nur für die Zeitgenossen, auch für folgende Generationen stellte Paul V. den Inbegriff des guten, pflichtbewussten Regenten dar, dessen Herrschaft als Goldenes Zeitalter, insbesondere auch für die Armen, ausgegeben wurde, vgl. Reinhardt 2000, S. 281–282. In der *Relazione delle virtù di Papa Paolo* [...] ist zu lesen: »[...] dico esser ben noto, quanto felicemente camini il Pontificato nelle cose della Giustitia, della pace, e dell'abondanza, quanto sia esemplare nel concorso di quei beni, che rare volte sono da Dio mandati in un tempo.« *Relazione delle virtù di Papa Paolo* [...] 1614, ASV, Fondo Borghese, Serie II, 60, fol. 258r. Gigli betont das Bemühen des Borghese-Papstes, des »mantenitore, et accrescitore della abondanza«, seinen Schutzbefohlenen ihr Brot möglichst günstig zukommen zu lassen und für die Armen Sorge zu tragen, vgl. Gigli/Barberito 1994, 1, S. 79. Bzowski bescheinigt Paul V.: »[...] nihil[que] non egit, ut esset abundantia in turribus eius«, Bzowski 1625, S. 64. Derselbe Autor kommt ausführlich auf die Getreide- bzw. Brotversorgung unter dem Borghese-Papst zu sprechen, vgl. Bzowski 1625, S. 63–65. Die tatsächlich überaus günstigen Lebensumstände während des Borghese-Pontifikats wurden – nicht ganz zu Unrecht – auf die kluge Voraussicht des Papstes, welcher eine protektionistische Getreidepolitik betrieb, zurückgeführt, bezeichnenderweise ist das ausführliche Kapitel zur Getreideversorgung in der Biografie Bzowskis mit »ANNONAE AUGENDAE PROVIDENTIA« betitelt. vgl. Bzowski 1625, S. 63. Vgl. zur Getreidepolitik im frühneuzeitlichen Rom Reinhardt 1991.

392 Vgl. zum Begriff des Dekorums u. a. Mildner 1983; Ames-Lewis/Bednarek 1992; Rosen 2009, S. 284–287.

393 Hier soll nur ein kurzer Abriss des überaus reichen Diskurses um die Tugenden gegeben werden, aus welchem das Papsttum schöpfen konnte: Die philosophische Auseinandersetzung mit den Tugenden geht auf das antike Griechenland zurück, wo eine Vierergruppe (Tapferkeit, Gerechtigkeit, Besonnenheit und Mäßigung) Prominenz erlangte, die vor allem durch das Werk Platons kanonisch werden sollte. Aristoteles operierte in seiner Ethik nicht nur mit vier, sondern einer Vielzahl von Tugenden, welche er in praktische bzw. ethische und theoretische bzw. dianoetische unter-

teilte. Auf *fortitudo*, *temperantia*, *justitia* und ein Amalgam aus *prudentialsapientia*, auf die Tugenden Platons also, rekurrierte Cicero, unter dessen Schriften *De officiis* hervorzuheben ist, wobei er diese *virtutes principales* als Oberbegriffe auffasste und ihnen weitere (Unter-)Tugenden bzw. Begriffe zuordnete, die mit ihnen assoziativ zusammenhängen. Neben Cicero sollte auch Seneca, insbesondere sein Werk *De clementia*, in welchem die Bedeutung der Milde/Güte für den Regenten betont wird, eine breite und langanhaltende Rezeption erfahren. Das kaiserzeitliche Rom zeitigte einen wahren Kult der Tugenden, die in großer Zahl für die Herrscherpanegyrik fruchtbar gemacht wurden. Die vier Haupttugenden fest in das christliche Lehrgebäude eingefügt zu haben, darf als Leistung des Ambrosius gelten, auf den auch die Bezeichnung »Kardinaltugenden« (*virtutes cardinales*) zurückgeht, womit er deren Bedeutung ob ihrer Dreh- und Angelfunktion auch für die Christenheit betonte. Die *virtutes principales* bzw. *cardinales* behielten ihren in der Antike etablierten Wert bei. Augustinus leitete sie von der Liebe Gottes her, Alcuin betonte später, dass sie nicht um weltlicher Ehre willen ausgeübt werden sollen, sondern im Geiste des Glaubens, um dafür himmlischen Lohn zu ernten. Dergestalt konnte das antike Erbe ins christliche Lehrgebäude integriert werden und fand Eingang auch in die Herrscherethik. Für das junge Christentum hielt die Bibel keine systematische Tugendlehre bereit. Gregor d. Gr. stellte den Haupt- bzw. Kardinaltugenden allerdings ein weiteres Konzept zur Seite, die sog. »Paulinische Trias« *fides*, *spes* und *caritas*. Die essentielle Bedeutung dieser im Mittelalter als *virtutes infusae*, sprich als von Gott gegeben aufgefassten Tugenden über ethische Belange hinaus für den Glauben wurde in der einschlägigen theologischen Literatur besonders hervorgehoben. Erfuhren Kardinal- und theologische Tugenden wegen ihrer unterschiedlichen Herkunft lange Zeit meist eine gesonderte Behandlung, wurden sie ab dem 12. Jahrhundert regelmäßig als kanonische Siebenergruppe zusammengefasst, wobei die *virtutes infusae* wegen ihres religiösen Bezugs als höherwertig angesehen wurden. Eine weitere Siebenzahl von Tugenden, die sich im Mittelalter aufgrund ihrer vermeintlichen Wirksamkeit gegen die Laster großer Beliebtheit erfreute, ist jene, die man sich von den Gaben des Hl. Geistes abgeleitet dachte (vgl. Jes. 11,2), ihre Benennung wurde allerdings nie genau festgelegt. Erwähnt seien hier auch noch die intellektuellen Tugenden (*virtutes intellectuales*), welche schon Aristoteles von den moralischen unterschieden hatte. Thomas von Aquin hebt unter ihnen insbesondere *intellectus*, *scientia*, *sapientia*, *ars* und *prudencia* hervor. Die reiche Tradition der Tugendthematik fand in den Fürstenspiegeln (*specula principum*) des Mittelalters und der Frühen Neuzeit einen unmittelbaren Niederschlag. Mit dem Aufkommen des Humanismus wurde das antike Erbe wieder vermehrt ins Licht gerückt und für die Kon-

zeption des idealen Souveräns fruchtbar gemacht. Vgl. zu dem weiten Themenfeld Bautz 1999, insbes. S. 5–19 (mit weiterführender Literatur in der Einleitung).

394 In diesem Zusammenhang nehmen sich die Grabmäler der Päpste (der Frühen Neuzeit) erhellend aus: Zeugnisse von Symbolpolitik in höchster Konzentration, eingeflochten in das komplexe Werte- und Normensystem des Petrusamtes stellen sie eine Gratwanderung zwischen Triumph und Demut dar und konstruieren mit dem Anspruch des letzten Wortes ein dauerhaftes Bild des Verstorbenen, dessen Charakteristik nicht zuletzt über den beigefügten allegorischen Apparat bewerkstelligt wird, vgl. Bredekamp/Reinhardt 2004, S. 9–17. Die Grablege von Pius II. zieren *Temperantia*, *Spes*, *Fides*, *Caritas*, *Justitia* und *Fortitudo*. Ein konventioneller Zyklus bestehend aus den drei theologischen und den vier Kardinaltugenden (*Caritas*, *Fides*, *Spes*, *Prudentia*, *Temperantia*, *Fortitudo*, *Justitia*) schmückt jene von Sixtus IV. (zusätzlich finden sich dort die Allegorien der freien Künste) und Innozenz VIII. Am Monument Pauls III. prangten ursprünglich *Justitia*, *Prudentia*, *Abundantia* und *Pax*, das lange nach dem Tode des Pontifex durch Algardi ausgeführte Grabmal für Leo XI. begleiten *Prudentia* und *Liberalitas*, die Ruhestätte für Urban VIII. zeichnen *Caritas* und *Justitia*, jene von Alexander VII. *Caritas*, *Veritas*, *Justitia* und *Prudentia* aus. Die genannten Exempla, die sich beträchtlich erweitern ließen, legen einerseits nahe, dass die Diskrepanzen in der Zusammenstellung der Tugenden aus dem Bemühen um individuelle Charakteristik der einzelnen Päpste/ihrer Pontifikate resultieren, unterstreichen jedoch auch, dass es kein verbindliches Tugend-Leitbild gab, welches das Petrusamt als solches definiert hätte, wenngleich einzelne Tugenden eine intensivere Rezeption als andere erfahren haben. Zu den Papstgrabmälern vgl. u. a. Gregorovius 1857; Borgolte 1989; Bredekamp/Reinhardt 2004; Fehl 2007; Poeschel 2014. Vgl. zu den Tugendallegorien im Kontext von Grabmonumenten und Begräbniszeremoniell auch Poeschke/Kusch/Weigel 2002; Poeschke/Kusch-Arnhold/Weigel 2005.

395 Vgl. Packard 2013, S. 209–2013.

396 Vgl. Gal. 5,22–23.

397 Zur medialen Vermittlung der Bautätigkeit Pauls V. hat jüngst Struck eine umfassende Arbeit vorgelegt, vgl. Struck 2017, insbes. S. 17–32, 45–56, 116–123, 147–157, 175–276 (Katalog). Vgl. ferner zu den Sale Paoline im Vatikanpalast Cardone 1997, zur Stuckdekoration der Cappella Paolina Briganti/Laureati/Trezzani 1993, S. 58–75, insbes. S. 64–72, zum Grabmal Pauls V. Herz 1974; Herz 1981; Luciani 1996, S. 175–176; Chatzidakis 2004. Ein grundlegendes Charakteristikum der Architekturdarstellung aus der Zeit Pauls V. ist darin zu erblicken, dass im Streben nach »objektiven Bildzeugnissen« Bau und Stadtraum Roms nicht mehr als Kulisse fürs Zeremoniell in Szene

- gesetzt werden, sondern der einzelne Bau selbst bildwürdig und zumeist in einem menschenleeren Bildraum präsentiert wird, des Öfteren auch in mehreren Darstellungen von mehreren Seiten, vgl. Struck 2017, insbes. S. 147–157, 161–163. In diesem Sinne fallen die Darstellungen der *fabbriche* in der Sala Regia des Quirinalpalastes aus dem Rahmen: Im Unterschied zu den anderen Baudarstellungen im Rahmen der Palastdekorationen aus der Zeit Pauls V. finden sich in den fingierten Reliefs teils Allegorien, teils Menschenansammlungen wieder, vgl. Struck 2017, S. 28.
- 398 Verwiesen sei hier insbes. auf Chiodini 1619, S. 13–14, 22–28, 45–46, 52–57, 93, 100–103, 114, 120–123; Pauli V. Pont. Max. Vita compendio scripta, 1621, fol. 8v–9r; Bzowski 1625, S. 11–19, 65–78. Zu weiteren Beispielen vgl. Struck 2017, S. 109–116. Zu Recht ist in diesem Zusammenhang auf die thematische Konsonanz zwischen Panegyrik und päpstlicher Herrscherikonografie hingewiesen worden, vgl. Struck 2017, S. 126.
- 399 Zur Bautätigkeit von Sixtus V. vgl. u. a. Orbaan 1910a; Giedion 1967, S. 75–106; Marder 1978; Schiffmann 1985; Gamrath 1987. Für eine knappe Einführung zu den Rom betreffenden städtebaulichen Maßnahmen der Päpste der Frühen Neuzeit vgl. Keyvanian 2019.
- 400 Herausgehoben sei hier exemplarisch das Gedicht »Le nuove fabbriche di Roma sotto Paolo V« von Francesco della Valle: »Già cede il tempo e coronata sporge / d'aurei tetti ogni monte al ciel la cima, / ed a l'altera maestá di prima / da le ruine sue Roma risorge. / Ogni machina antica l'aure sorge, / quant'in terra giacea s'erge e sublima, / e ciò che de l'età róse la lima, / ristorato dal ferro omai si sorge. / Gli ampi spazi non copre inutil somma, / ma l'adornan le fonti e inondan l'acque, / e fatta sopra Roma è nova Roma. / Oh valor del gran Paolo! Ella che giacque / nel furor de'suoi figli estinta e doma, / sott'un gran figlio in pace al fin rinaque«, zit. n. Croce 1910, S. 44. Zur Borghese-Panegyrik vgl. vor allem D'Onofrio 1967, S. 199–303, insbes. S. 207–225; von Flemming 1996, insbes. S. 220–242; Coliva 1998; Ehrlich 2002; Packard 2013, insbes. S. 90–106. Zum Thema der Bauten Pauls V. in der zeitgenössischen Panegyrik vgl. auch Struck 2017, S. 109–116.
- 401 Der Rom-Plan Greuters, welchen ein bis dato unbekannter ikonografischer Reichtum auszeichnet, kreist um das Thema des *paragone* der Bauten Pauls V. mit jenen der antiken Kaiser und seiner Vorgänger auf dem Stuhle Petri, während gleichzeitig Kontinuität verdeutlicht wird (insbesondere zur Architekturpatronage von Sixtus V.), vgl. Herrmann-Fiore 1994, S. 367–368; Struck 2017, S. 9–10; vgl. zum Rom-Plan Greuters ausführlich auch Roca de Amicis 2018. Was für eine durchschlagende Wirkung das umfassende urbanistische Programm Pauls V. auf Zeitgenossen wie auch nachfolgende Generationen auszuüben imstande gewesen ist, legen mehrere Quellen nahe: Als Guido Bentivoglio nach langjähriger Absenz 1621 nach Rom zurückkehrte, schrieb er, er könne die Stadt nicht wiedererkennen, vgl. Noack 1929, S. 194. Ein Anonymus stellte nach dem Tode Gregors XV. über dessen Vorgänger fest: »Nelli abellimenti di Roma [Paul V.] ha superati tutti l'altri Pontefici con tempii fabbriche et Aquedotti. Et si puo dire habbia rinnovata Roma con tante strade e Piazze di nuovo, le vecchie amplite et addrizate«, ASV, Fondo Borghese II, 2, fol. 163. Johann Heinrich von Pflaumern schrieb 1625, dass die neuen Gebäude (die nach seinem letzten Besuch von 1607 in der Ewigen Stadt entstanden waren) sogar jene der Antike überträfen, vgl. Noack 1929, S. 194.
- 402 Vgl. Guidiccioni 1623, S. 22.
- 403 »Eumdem, aequè Patriae, ac pauperum Patrem, ad quinquages centena millia sumptuosis, Romanaequè maiestati per commodis aedificationibus expendisse, itaut iure quidem merito gloriari posset, Urbem se marmoream relinquere, quae lateritia fuisset, Romae se veteri Romam novam imposuisse.« Guidiccioni 1623, S. 30. Vgl. auch Pauli V. Pont. Max. Vita compendio scripta, 1621, fol. 9r.
- 404 Costaguti, Alcune attioni di Paolo V raccolte da Giovan Battista Costaguta suo maggiordomo e foriero maggiore ..., zit. n. Pastor 1886–1933, 12, S. 672. Vgl. zu Costaguti, seinem Wirken im Dienst der Borghese und seiner publizistischen Tätigkeit Struck 2017, S. 80–99.
- 405 Vgl. Bzowski 1625, S. 65.
- 406 »Id verò aedificandi propositum aggressus est, non more aliorum, ut nova vectigalia ratione hac civibus imponeret, vel ut avarè, atque impotenter popularibus uteretur, sed ut mercede, eaque ampliore quam solemnì, sine mora persoluta, convenarum necessitatem sublevaret, eademque profusione Urbem ex lateritia marmoream efficeret.« Bzowski 1625, S. 65.
- 407 Vgl. Herrmann-Fiore 1994, S. 368–369.
- 408 Zu denken ist etwa an Julius II. und Sixtus V., deren Architekturpatronage gleichfalls als Katalysator eines neuen Goldenen Zeitalters ausgegeben worden war. Vgl. zu Julius II. Temple 2001 und zu Sixtus V. Mandel 1988.
- 409 Vgl. Packard 2013, S. 101.
- 410 Guidiccioni 1623, S. 26.
- 411 Guidiccioni 1623, S. 30.
- 412 Vgl. zur *magnificentia* Pauls V. ausführlich Struck 2017, S. 100–123.
- 413 Bzowski 1625, S. 19.
- 414 Bzowski 1625, S. 19.
- 415 Vgl. Struck 2017, S. 162–163.
- 416 Relazione delle virtù di Papa Paolo [...] 1614, ASV, Fondo Borghese, Serie II, 60, fol. 258v. Der Autor leitet die Magnifizienz der Bauten aus dem *buon governo* Pauls V., gekennzeichnet durch Gerechtigkeit, Frieden und Überfluss, ab, während diese selbst ganz wesentlich auch zur Unterstützung der Armen dienten.

- 417 Vgl. Bzowski 1625, S. 11–16, 18, 67. Besagte Bauten finden sich auch in der Auflistung der »fabriche principali«, welche der Autor der *Relazione delle virtù di Papa Paolo* [...] gibt, *Relazione delle virtù di Papa Paolo* [...] 1614, ASV, Fondo Borghese, Serie II, 60, fol. 261r.
- 418 Diesen Fokus setzt auch Guidiccioni in seinem anlässlich der Hochzeit von Marcantonio Borghese und Camilla Orsini (20. Oktober 1619) entstandenen Panegyrikus, der einen langen Passus zu Ehren Pauls V. enthält, welcher um seine Architekturpatronage kreist, vgl. Packard 2013, S. 99–100.
- 419 Bzowski 1625, S. 86.
- 420 Vgl. zur Baugeschichte St. Peters unter Paul V. Pollak 1915; Hibbard 1971, S. 65–72, 155–165, 168–185; Corbo/Pomponi 1995, S. 229–253; Kuntz 2005; Bredekamp 2008, S. 101–113.
- 421 Vgl. Hibbard 1971, S. 68–70, 161–162, 176–178.
- 422 Zur Geschichte der Glockentürme von St. Peter vgl. McPhee 2002.
- 423 Die Darstellungen St. Peters in der Sala delle Fabbriche di Paolo V. im Quirinalspalast und der Cappella Paolina (s. Abb. 136) ebendort zeigen beide die Turmjoche, auf welchen die Glockentürme errichtet werden sollten.
- 424 Vgl. zu der Kartusche mit der Darstellung von St. Peter Struck 2017, S. 234–235 (Kat. 4.1).
- 425 Hier sei nur als Hypothese formuliert, dass die eng miteinander verbundenen Gestalten einer Vorstellung von *concordia* Ausdruck geben, welche sich in einem ganz allgemeinen Sinne auf das konstant als Zeit der Eintracht und gerade auch über die Baukampagne des Papstes gewährleisteten sozialen Friedens gepriesene Pontifikat Pauls V., konkreter aber auf das Verhältnis des vom ihm errichteten Langhauses und der Fassade vom Altbau, zur konstantinischen Basilika beziehen ließe. In den zeitgenössischen Quellen tritt eine Rhetorik des Bewahrens zutage, wenn von der frühchristlichen Kirche, die – allen Kritikern zum Trotz – aufgrund ihres vermeintlich ruinösen Zustandes niedergelegt wurde, die Rede ist. Im berühmten Widmungsbrief Madernos vom 30. Mai 1613 an Paul V. wird proklamiert, dass der neue Bau den alten umschließe, bedecke und damit das Zerströte konserviere, vgl. Bredekamp 2008, S. 110–113. Eine ähnliche Rhetorik des Beschließens und Bewahrens bedient auch Bzowski, vgl. Bzowski 1625, S. 12. Respektvoller Umgang mit dem Althergebrachten sollte auch dem unter Julius II. begonnenen Zentralbaufragment angedeihen, das zum Zeitpunkt, da die konstantinische Basilika vom Erdboden verschwunden war, selbst mit dem Begriff der »alten Kirche« bedacht wurde. Im besagten Schrieb Madernos spricht der Architekt von seiner Bemühung, seinen Plan mit demjenigen Michelangelos zu harmonisieren, vgl. Bredekamp 2008, S. 112.
- 426 Bzowski 1625, S. 12.
- 427 Die innig verbundenen Figuren scheinen auch hier einer Vorstellung von *concordia* Ausdruck zu verleihen, welche sich in einem ganz allgemeinen Sinne auf das Pontifikat Pauls V. beziehen ließe bzw. spezifischer auf die Kongruenz seiner Bemühungen um den Ausbau des Quirinalspalastes mit jenen seiner Vorgänger auf dem Stuhle Petri, deren Beitrag (insbesondere jener Sixtus' V.) allerdings nicht in Szene gesetzt wird. Struck bringt eine Lesart der Figuren als Verschwesterung von Antike und Moderne oder eine allegorische Darstellung von *Magnificentia* und *Magnanimitas* ins Spiel, vgl. Struck S. 237.
- 428 In dem vergoldeten Stuckrelief der Cappella Paolina, welches ebenfalls den Palast auf dem Monte Cavallo zeigt, liegt der Fokus noch eindeutiger auf dem im Wesentlichen von Paul V. errichteten Südflügel, vgl. Colalucci 1999, S. 183; Colalucci 2002, S. 49.
- 429 Zur Kartusche mit dem Quirinalspalast vgl. Struck 2017, S. 235–237 (Kat. 4.2). Die Darstellung gehört zu den frühesten Beispielen in der Ikonografie des Quirinalspalastes, welche den Bau in seiner neuen, repräsentativen Ansicht vom Platz aus wiedergeben, vgl. Struck 2017, S. 237.
- 430 Bzowski 1625, S. 18. Vgl. auch *Relazione delle virtù di Papa Paolo* [...] 1614, ASV, Fondo Borghese, Serie II, 60, fol. 260r.
- 431 Vgl. Bzowski 1625, S. 18, 67.
- 432 Zur Acqua Paola vgl. Heilmann 1970.
- 433 Zur Kartusche mit der Acqua Paola vgl. Struck 2017, S. 238–239 (Kat. 4.3).
- 434 Die Inschrift im Attikageschoss der Mostra lautet wie folgt: »PAULUS QUINTUS PONTIFEX MAXIMUS / AQUAM IN AGRO BRACCIANENSI / SALUBERRIMIS E FONTIBUS COLLECTAM / VETERIBUS AQUAE ALSIETINAE DUCTIBUS RESTITUTIS / NOVISQUE ADDITIS / XXXV AB MILLIARIO DUXIT«. De Angelis gibt eine Inschrift auf einem Bogen der Acqua Paola wieder, welche explizit den Namen Augustus nennt: »PAULUS QUINTUS ROM. PONT. / OPTIMUS MAXIMUS / AQUA-EDUCTUS AB AUG. CAESARE / EXTRACTOS AEVI LONGINQUA / VETUSTATE COLLAPSOS IN / AMPLIOREM FORMAM RESTITUIT. / ANNO SALUTIS M. DC IX. / PONTIFICATUS / QUINTO«, vgl. Angelis 1921, App. S. 8. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Struck 2017, S. 110–111.
- 435 Die originale Konzeption der Fontana Paola lässt sich am besten an zwei Drucken Falda's ablesen, vgl. Heilmann 1970, S. 656–659.
- 436 Neben Trastevere versorgte die Acqua Paola auch den Borgo, den Vatikan, aber auch jene Gebiete jenseits des Tibers, die durch die Acqua Felice und Acqua Vergine nicht hinlänglich bedient wurden, mit Wasser, vgl. Heilmann 1970, S. 660; Tabarrini 2018. Zur Wasserversorgung Roms in der Frühen Neuzeit vgl. Rinne 2019.
- 437 Costaguti zit. n. Pastor 1886–1933, 12, S. 674.
- 438 Vgl. Herrmann-Fiore 1994, S. 366.
- 439 Bzowski 1625, S. 67. Auch Baglione hebt den großen Nut-

- zen der Acqua Paola für Rom hervor: »Quest'acqua ha nobilitato non solo Trastevere e Borgo con quei contorni, ma anche tutta Roma.« Baglione 1642, S. 91.
- 440 Costaguti zit. n. Pastor 1886–1933, 12, S. 674.
- 441 Ob es zulässig ist, in der Menschenansammlung der Kartusche mit dem Schaubrunnen der Acqua Paola in der Sala Regia auch Personifikationen von Flussgöttern zu erblicken, vgl. Struck 2017, S. 238, sei hier dahingestellt. Die eigentümliche Gewandung einzelner Personen, darunter jene prominent im Vordergrund platzierte mit Turban, fällt jedenfalls ins Auge.
- 442 Vgl. grundlegend zur Cappella Sistina und zur Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore Ostrow 1996.
- 443 Nach Sixtus V. strebten schon Gregor XIV. und Clemens VIII. nach der Errichtung einer Kapelle für die Marienikone *Salus Populi Romani*, deren Verwirklichung fiel allerdings Paul V. zu, welcher seine Absicht, eine Kapelle als Pendant zu jener von Sixtus V. zu errichten, schon fünf Wochen nach seiner Wahl kundtat, vgl. Ostrow 1996, S. 132.
- 444 Vgl. zu den Arbeiten Pauls V. Costaguti in Pastor 1886–1933, 12, S. 676; Angelis 1921, S. 189–252, App. 3–5; Bzowski 1625, S. 14–18; Schwager 1983; Ostrow 1996, insbes. S. 138–151.
- 445 Costaguti zit. n. Pastor 1886–1933, 12, 1927, S. 676. Vgl. auch *Relazione delle virtù di Papa Paolo [...] 1614*, ASV, Fondo Borghese, Serie II, 60, fol. 260v.
- 446 Bzowski 1625, S. 14.
- 447 Vgl. Ostrow 1996, S. 127.
- 448 Vgl. zu den Fresken Ostrow 1996, S. 184–251.
- 449 Vgl. zur Kartusche mit der Cappella Paolina Struck 2017, S. 239 (Kat. 4.4).
- 450 »Haec verò magnificentissima opera, quamquam & Pontificiae auctoritati conciliandae, & Urbico ornamento, vel commodo, aggrediebatur, magis tamen pauperibus à labore manuum divitandis; ut haberent, unde ex operis perpetuò collocatis sumptum conquirent, & molestissimam egestatem depellerent.« Bzowski 1625, S. 68.
- 451 In diesem Zusammenhang sei auf das Gewicht des dem Katholizismus eigenen Glaubens an die Bedeutung des guten Werkes hingewiesen, als dessen Zeugnis das Bauwerk schon in den Stifterbildnissen des Mittelalters fungierte. Die Stilisierung päpstlichen Bauens als *caritas publica* antwortete dabei nicht zuletzt auf Anfeindungen von reformatorischer Seite, welche die ungeheure Prachtentfaltung geißelten, zu deren Rechtfertigung wiederum auch das biblische Exemplum des Königs Salomon bedient werden konnte. Vgl. zu dem hier kurz skizzierten Themenkomplex Struck 2017, S. 102, 123, 125–126. Zur Bedeutung der Bauten für die päpstliche Herrscherikonografie im posttridentinischen Rom vgl. Struck 2017, S. 124–160.

8. ZUSAMMENFASSUNG

- 1 Vgl. Wassilowsky/Wolf 2007, S. 22–23.
- 2 Eine erste Basis für ein derartiges Unterfangen stellt der Versuch eines Zeremonienmeisters Anfang des 18. Jahrhunderts dar, seine Vorgänger zu ermitteln, vgl. Wassilowsky/Wolf 2007, S. 23–24.
- 3 Verwirklicht wurde die Bühne ja schließlich, »ut melius canonizationis actus ab omnibus conspiceretur«.
- 4 Hier war der entscheidende Schritt bei der Kanonisation Raimondos mit der Platzierung des Thrones axial hinter dem Altar getätigt worden.

10. ANHANG

10.1 QUELLEN- UND LITERATUR- VERZEICHNIS

10.1.1 QUELLEN

- Alaleone, BAV, Barb.lat. 2815 – Paolo Alaleone de Branca, Diarium, BAV, Barb.lat. 2815.
- Alaleone, BAV, Vat.lat. 12293 – Paolo Alaleone de Branca, Diarium 1582–1589, BAV, Vat.lat. 12293.
- Alaleone, BAV, Vat.lat. 12294 – Paolo Alaleone de Branca, Diarium 1589–1600, BAV, Vat.lat. 12294.
- Alaleone, BAV, Vat.lat. 12295 – Paolo Alaleone de Branca, Diarium 1600–1612, BAV, Vat.lat. 12295.
- Alaleone, BAV, Vat.lat. 12296 – Paolo Alaleone de Branca, Diarium 1612–1622, BAV, Vat.lat. 12296.
- Alaleone, BAV, Vat.lat. 12298 – Paolo Alaleone de Branca, Diarium 1622–1638, BAV, Vat.lat. 12298.
- Anagnino, Rom, Bibl. Casanatense, Mss. 631 – Giovanni Tommaso Anagnino (Joannes Thomasius Anagninus), Excerpta, et tractatus de virtute Pauli V. [...] De Cardinalibus a Pontefice creatis ac praecipue card. Scipione Burghesio [...], 1616, Rom, Bibl. Casanatense, Mss. 631.
- Mucanzio, ACP, 424 – Giovanni Paolo Mucanzio, Diario, ACP, 424.
- Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 720 – Giovanni Paolo Mucanzio, Diarium 1605–1606, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 720.
- Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721 – Giovanni Paolo Mucanzio, Diarium 1606–1608, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 721.
- Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 722 – Giovanni Paolo Mucanzio, Diarium 1608–1612, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 722.
- Mucanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 723 – Giovanni Paolo Mucanzio, Diarium 1612–1617, ASV, Fondo Borghese, Serie I, 723.
- Mucanzio, ASV, Congr. Riti, Processus 1681 – Giovanni Paolo Mucanzio, Litterae, instantiae, acta decreta, et aliae scripturae presentatae factae, et productae [...] pro canonizatione beati Caroli Borromei [...]. Relatio de vita, sanctitate, actis canonizationis, et miraculis piae memoriae cardinalis Borromeis [...], 1612, ASV, Congr. Riti, Processus 1681.
- Pauli V. Pont. Max. Vita compendio scripta, 1621 – Anonym, Pauli V. Pont. Max. Vita compendio scripta, 1621, BAV, Barb.lat. 2670.
- Relazione delle virtù di Papa Paolo [...] 1614 – Anonym, Relazione delle virtù di Papa Paolo e delle lodi del suo pontificato, 1614, ASV, Fondo Borghese, Serie II, 60, fol. 258r–261v.
- Servanzio, UCL, 494 – Gaspare Servantio, Diarium 1631–1646, ACP, 494.
- Superanzio, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1 – Giovanni Superanzio, De Romano Pontefice libri duo. In quibus preter ea quae proponuntur de ratione bene et christiane vivendi sub uno Romano Pontefice, ac de eiusdem celsitudine, et maiestate [...], 1613, ASV, Fondo Borghese, Serie IV, 1.

10.1.2 LITERATUR

- ACHERMANN 2008 – Corinne Achermann, Ipotesi di sviluppo del cantiere all'interno della Sala Regia, nel Palazzo del Quirinale, in: Patrizia Cavazzini (Hg.),

- Agostino Tassi (1578–1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà (Kat. Ausst. Rom 2008), Rom 2008, S. 149–150.
- ACTA AUDIENTIAE PUBLICAE [...] 1615 – Acta audientiae publicae a S. D. N. Paolo V. Pont. Opt. Max. regis Voxu japoni legatis Romae die III. Novembris in Palatio Apostolico apud S. Petrum exhibitae MDCXV, Rom 1615.
- ADAMSON 2000 – John Adamson (Hg.), *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture under the Ancien Régime 1500–1750*, London 2000.
- ALBERIGO 1984 – Giuseppe Alberigo u. a. (Hg.), *Il grande Borromeo tra storia e fede*, Mailand 1984.
- ALBERIGO 1986 – Giuseppe Alberigo, Carlo Borromeo e il suo modello di vesovo, in: *San Carlo e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale nel IV centenario della morte (Milano 21–26 maggio 1984)*, Rom 1986, S. 181–208.
- ALBERIGO 1988 – Giuseppe Alberigo, Carlo Borromeo between two Models of Bishop, in: John M. Headley/John B. Tomaro (Hg.), *San Carlo Borromeo. Catholic Reform and Ecclesiastical Politics in the Second Half of the Sixteenth Century*, Washington 1988, S. 250–263.
- ALBERIGO 1995 – Giuseppe Alberigo, Karl Borromäus. Geschichtliche Sensibilität und pastorales Engagement, Münster 1995.
- ALBL/HUB/FRASCA RATH 2021 – Stefan Albl/Berthold Hub/Anna Frasca-Rath (Hg.), *Close Reading. Kunst-historische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne. Festschrift für Sebastian Schütze*, Berlin 2021.
- AMATI 1615 – Scipione Amati, *Historia del regno di Voxu del Giappone, dell'antichità, nobilità e valore del suo re Idate Masamune, delli favori c'ha fatti alla christianità, e desiderio che tiene d'esser christiano, e dell'aumento di nostra santa fede in quelli parti. E dell'ambasciata che hà inviata alla Santità di N. S. Papa Paolo V. e delli suoi successi, con altre varie cose di edificatione, e gusto spirituale dei lettori. Dedicata alla Santità di N. S. Papa Paolo V. Fatta per il dottor Scipione Amati romano, interprete, & historico dell'ambasciata*, Rom 1615.
- AMES-LEWIS/BEDNAREK 1992 – Francis Ames-Lewis/Anka Bednarek (Hg.), *Decorum in Renaissance Narrative Art. Papers delivered at the annual conference of the Association of Art Historians*, London 1992.
- ANGELIS 1621 – Paolo de Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris de urbe a Liberio Papa I. usque ad Paulum V. Pontificem maximum descriptio, ac delineatio*, Rom 1621.
- ANGENENDT 1994 – Arnold Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994.
- ANSELMINI 2005 – Alessandra Anselmi, *Theaters for the Canonization of Saints*, in: William Tronzo (Hg.), *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge u. a. 2005, S. 244–269.
- APOLLONI U. A. 1951 – Apolloni u. a. (Hg.), *Esplorazioni sotto la confessione di S. Pietro in Vaticano eseguite negli anni 1940–1949*, Vatikanstadt 1951.
- ARGAN 1955 – Giulio C. Argan, *La »Rettorica« e l'arte barocca*, in: Enrico Castelli (Hg.), *Rettorica e barocco. Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici (1954)*, Rom 1955, S. 9–14.
- BAGLIONE 1642 – Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572 infino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rom 1642.
- BALLER U. A. 2008 – Susann Baller u. a. (Hg.), *Die Ankunft des Anderen. Repräsentationen sozialer und politischer Ordnungen in Empfangszeremonien*, Frankfurt a.M. 2008.
- BARONE 2013 – Giulia Barone, *Francesca Romana santa della Riforma cattolica*, in: Alessandra Bartolomei Romagnoli/Giorgio Picasso (Hg.), *La canonizzazione di Santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra medioevo ed età moderna. Atti del convegno internazionale (Roma, 19–21 novembre 2009)*, Florenz 2013, S. 125–138.
- BASKINS 2015 – Cristelle L. Baskins, *Framing Khoja Sefer in the Sala Regia of the Quirinal Palace in Rome (1610–1617)*, in: *Journal of the Society for Armenian Studies*, 24, 2015, S. 3–28.
- BASKINS 2016 – Cistelle L. Baskins, *Locating the Chaldean embassy to Pope Paul V in the Sala Regia of the Palazzo Quirinale in Rome*, in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, 59/60, 2014/2015 [2016], S. 310–335.
- BAUTZ 1999 – Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999.

- BEARD 2007 – Mary Beard, *The Roman Triumph*, Cambridge u. a. 2007.
- BECK/SCHULZE 1989 – Herbert Beck/Sabine Schulze (Hg.), *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin 1989.
- BEHRMANN 2008 – Caroline Behrmann, *Triumph and Law. Giorgio Vasari's »Massacre of St. Bartholomew's Eve« and the Iconology of the »State of Exception«*, in: Jessica Goethals/Valerie McGuire/Gaoheng Zhang (Hg.), *Power and Image in early Modern Europe*, Newcastle 2008, S. 3–13, 137–141.
- BELL 1997 – Catherine Bell, *Ritual. Perspectives and Dimensions*, New York 1997.
- BELLARMIN 1842–1853 – Streitschriften über die Kampfpunkte des christlichen Glaubens von Robert Bellarmin Card. E. S. J., übersetzt von V. Ph. Gumposch, Augsburg 1842–1853.
- BELLARMIN 1965 – Robert Bellarmin, *Opera omnia*, hg. v. J. Fevre, Frankfurt a.M. 1965 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1873).
- BELLIGER/KRIEGER 1998 – Andrea Belliger/David J. Krieger (Hg.), *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Opladen/Wiesbaden 1998.
- BELLORI/BOREA 1976 – Giovanni P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni (Rom 1672)*, hg. von Evelina Borea (I millenni), Turin 1976.
- BELTING 1996 – Hans Belting, *Das Werk im Kontext*, in: Hans Belting u. a. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, S. 223–240.
- BENOCCI 2010 – Carla Benocci, *Villa Lante a Bagnaia tra Cinquecento e Seicento. La chiesa in forma di villa, Vetralla (Viterbo) 2010*.
- BERENDSEN 1982 – Olga Berendsen, *I primi catafalchi del Bernini e il progetto del baldacchino*, in: Marcello Fagiolo/Gianfranco Spagnesi (Hg.), *Immagini del barocco (Biblioteca internazionale di cultura 6)*, S. 133–143.
- BERNINI 1985 – Giovanni P. Bernini, *Giovanni Lanfranco (1582–1647)*, Parma 1985.
- BERNS 1995 – Jörg J. Berns, *Luthers Papstkritik als Zeremonienkritik. Zur Bedeutung des päpstlichen Zeremoniells für das fürstliche Hofzeremoniell der Frühen Neuzeit*, in: Jörg J. Berns/Thomas Rahn (Hg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, S. 157–173.
- BERNS/RAHN 1995 – Jörg J. Berns/Thomas Rahn (Hg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995.
- BIHRER 2008 – Andreas Bihrer, *Curia non sufficit. Vergangene, aktuelle und zukünftige Wege der Erforschung von Höfen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, in: Johannes Kunisch u. a. (Hg.), *Zeitschrift für historische Forschung*, 35, 2008, S. 235–272.
- BIONDO 1543 (ERSTMALIG 1473) – Flavio Biondo, *Roma trionfante*, Rom 1543.
- BISSELL 1981 – R. Ward Bissell, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*, University Park/London 1981.
- BLAAUW 1994 – Sible de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale: Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri, Vatikanstadt 1994*.
- BLAAUW 2008 – Sible de Blaauw, *Unum et idem. Der Hochaltar von Sankt Peter im 16. Jahrhundert*, in: Georg Satzinger/Sebastian Schütze (Hg.), *Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn, München 2008*, S. 227–241.
- BODENSTEIN 2021 – Matthias Bodenstein, *Bemerkungen zu einer Zeichnung des Inneren von St. Peter*, in: Stefan Albl/Berthold Hub/Anna Frasca-Rath (Hg.), *Close Reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne. Festschrift für Sebastian Schütze*, Berlin 2021, S. 412–427.
- BOITEUX 1997 – Martine Boiteux, *Parcours rituels romains à l'époque moderne*, in: Maria A. Visceglia/Catherine Brice (Hg.), *Cérémonial et rituel à Rome (XVIe–XIXe siècle) (Collection de l'École française de Rome 231)*, Rom 1997, S. 27–87.
- BOITEUX 2004 – Martine Boiteux, *Le rituel romain de canonisation et ses représentations à l'époque moderne*, in: Gábor Klaniczay (Hg.), *Procès de canonisation au Moyen Âge. Aspects juridiques et religieux/Medieval Canonization Processes. Legal and Religious Aspects (Collection de l'École française de Rome 340)*, Rom 2004, S. 327–355.
- BOITEUX 2009 – Martine Boiteux, *Linguaggio figurativo ed efficacia rituale nella Roma barocca*, in: Francesca Cantù (Hg.), *I linguaggi del potere nell'età barocca. I. Politica e religione*, Rom 2009, S. 39–79.
- BOITEUX 2013 – Martine Boiteux, *La cerimonia di ca-*

- nonizzazione di santa Francesca Romana. Teatro, riti, standardi e immagini, in: Alessandra Bartolomei Romagnoli/Giorgio Picasso (Hg.): *La canonizzazione di Santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra medioevo ed età moderna. Atti del convegno internazionale (Roma, 19–21 novembre 2009)*, Florenz 2013, S. 99–121.
- BOITEUX 2014 – Martine Boiteux, Il cerimoniale. La necessità della magnificenza, in: Martine Boiteux u. a., *Vaticano barocco. Arte, architettura e cerimoniale*, Mailand 2014, S. 11–27.
- BOITEUX U. A. 2014 – Martine Boiteux u. a., *Vaticano barocco. Arte, architettura e cerimoniale*, Mailand 2014.
- BONANNI 1696 – Filippo Bonanni, *Templi Vaticani Historia. Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Fabricam indicantia, Chronologica ejusdem Fabricae narratio, ac multiplices eruditione explicata, [...]*, Rom 1696.
- BONANNI 1706 – Filippo Bonanni, *Numismata Pontificum Romanorum, quae e tempore Martini V. usque ad annum MDCXCIX, vel auctoritate publica, vel privato genio in lucem prodire, explicata, ac multiplices eruditione sacra, & prophana illustrata, a Philippo Bonanni*, Rom 1706.
- BORGOLTE 1989 – Michael Borgolte, *Petrusnachfolge und Kaiserimitation. Die Grablagen der Päpste, ihre Genese und Traditionsbildung (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 95)*, Göttingen 1989.
- BORSI 1991 – Franco Borsi, *Il palazzo del Quirinale*, Rom 1991.
- BORTOLOZZI 2012 – Anna Bortolozzi, Il completamento del nuovo San Pietro sotto il pontificato di Paolo V. Disegni e dibattiti 1605–1613, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 39, 2009/2010, S. 281–328.
- BOSCHLOO 1981 – Anton W. A. Boschloo, Il fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento. Forma e funzione, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 43, 1981, S. 129–141.
- BÖCK 1997 – Angela Böck, Die »Sala Regia« im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, *Hildesheim/Zürich/New York* 1997.
- BRÁSIO – António Brásio, *Monumenta missionária africana. África Occidental*, Lissabon 1952–1971.
- BRAUN 1924 – Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München 1924.
- BRAUN 1937A – Joseph Braun, *Altarbaldachin*, in: Otto Schmitt (Hg.) *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 1, Stuttgart 1937, Sp. 465–469.
- BRAUN 1937B – Joseph Braun, *Altarciborium*, in: Otto Schmitt (Hg.) *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 1, Stuttgart 1937, Sp. 473–485.
- BREDEKAMP/REINHARDT 2004 – Horst Bredekamp/Volker Reinhardt (Hg.), *Totenkult und Wille zur Macht. Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter, Darmstadt* 2004.
- BREDEKAMP 2008 – Horst Bredekamp, *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini*, Berlin 2008.
- BRIGANTI 1960 – Giuliano Briganti, L'occasione mancata di Andrea Comodi, in: *Paragone*, 123, 1960, S. 33–37.
- BRIGANTI 1962 – Giuliano Briganti, *Il Palazzo del Quirinale*, Rom 1962.
- BRIGANTI/LAUREATI/TREZZANI 1993 – Giuliano Briganti/Laura Laureati/Ludovica Trezzani, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura antica. La decorazione murale. La quadreria*, Mailand 1993.
- BRIZZI 1984 – Giovanni Brizzi, Contributo all'iconografia di Francesca Romana, in: Giorgio Picasso (Hg.), *Una santa tutta romana. Saggi e ricerche nel VI centenario della nascita di Francesca Bussa Dei Ponziani (1384–1984)*, Monte Oliveto Maggiore (Siena) 1984, S. 265–359.
- BRIZZI 2013 – Giovanni Brizzi, Per l'iconografia di santa Francesca Romana. Nuove ricerche, in: *Benedictina*, 60, 2013, S. 173–202.
- BRIZZI/TAGLIABUE 2009 – Giovanni Brizzi/Mauro Tagliabue, *Iconografia dei santi Bernardo Tolomei e Francesca Romana (secoli XV–XX). Saggi e testimonianze iconografiche*, Cesena 2009.
- BROGGIO 2013 – Paolo Broggio, Teologia »romana« e universalismo papale: la Conquista spirituale del mondo (secoli XVI–XVII), in: Maria A. Visceglia (Hg.), *Papato e politica internazionale nella prima età moderna*, Rom 2013, S. 441–477.
- BUDDENSIEG 1959 – Tilmann Buddensieg, *Le coffret en*

- ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran, in: Cahiers archéologiques, 10, 1959, S. 157–200.
- BURKE 1988 – Peter Burke, Scene di vita quotidiana nell’Italia moderna, Bari 1988.
- BURSCHEL 1999 – Peter Burschel, Der Himmel und die Disziplin. Die nachtridentinische Heiligengesellschaft und ihre Lebensmodelle in modernisierungstheoretischer Perspektive, in: Hartmut Lehmann/Anne-Charlott Trepp (Hg.), Im Zeichen der Krise. Religiosität im Europa des 17. Jahrhunderts, Göttingen 1999, S. 575–595.
- BURZER 2011 – Katja Burzer, San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom, Berlin/München 2011.
- BUZZI/ZARDIN 1997 – Franco Buzzi/Danillo Zardin (Hg.), Carlo Borromeo e l’opera della »grande riforma«. Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento, Mailand 1997.
- BÜTTNER 1989 – Frank Büttner, Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 43 (1), 1989, S. 49–72.
- BÜTTNER 2001 – Frank Büttner, Die ästhetische Illusion und ihre Ziele. Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland, in: Das Münster, 54, 2001, S. 108–127.
- BZOWSKI 1625 – Abraham Bzowski, Paulus Quintus Burghesius P. O. M., Rom 1625.
- CADUFF/PFAFF-CZARNECKA 1999 – Corina Caduff/Johanna Pfaff-Czarnecka (Hg.), Rituale heute. Theorien, Kontroversen, Entwürfe, Berlin 1999.
- CAEREMONIALE EPISCOPORUM 1606 – Caeremoniale episcoporum. Iussu Clementis VIII. Pont. Max. novissimè reformatum. Omnibus ecclesiis, praecipue autem metropolitanis cathedralibus, & collegiatis perutile, ac necessarium, Rom 1606.
- CANCELLIERI 1823 – Francesco Cancellieri, Notizie storiche delle stagioni e de’siti diversi in cui sono stati tenuti i conclavi nella città di Roma [...], Rom 1823.
- CANOVA 2003 – Lorenzo Canova, »Omnes reges servient ei«: Paolo III e Carlo V. La supremazia pontificia nella Sala Paolina di Castel Sant’Angelo, in: Storia dell’arte, 103, 2002 (2003), S. 7–40.
- CANTONI U. A. 1961 – Angelo Cantoni u. a., La Villa Lante di Bagnaia, Mailand 1961.
- CANTÙ 2009 – Francesca Cantù (Hg.), I linguaggi del potere nell’età barocca. 1. Politica e religione, Rom 2009.
- CARDONE 1997 – Sabine M. Cardone, Le sale papoline in Vaticano (1610–1611), in: Alma Roma, 37, 1996/1997, S. 127–132.
- CASALE 1997A – Vittorio Casale, Gloria ai beati e ai santi. Le feste di beatificazione e di canonizzazione, in: Marcello Fagiolo (Hg.), La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870 (Kat. Ausst. Rom 1997), Turin 1997, 1, S. 124–141.
- CASALE 1997B – Vittorio Casale, Addobbi per beatificazioni e canonizzazioni. La rappresentazione della santità, in: Marcello Fagiolo (Hg.), La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870 (Kat. Ausst. Rom 1997), Turin 1997, 2, S. 56–65.
- CASALE 1998 – Vittorio Casale, Santi, beati e servi di Dio in immagini, in: Giovanni Morello/Ambrogio Piazzi/Paolo Vian (Hg.), Diventare Santo. Itinerari e riconoscimenti della santità tra libri, documenti e immagini (Kat. Ausst. Vatikanstadt 1998/1999), Vatikanstadt 1998, S. 73–76.
- CASALE 2004 – Vittorio Casale, Quadri di canonizzazione, in: Giuliano Briganti, La pittura in Italia. Il Settecento, Mailand 2004, 2, S. 553–576.
- CASALE 2005 – Vittorio Casale, Paolo V, il baldacchino sull’altare papale e la canonizzazione di S. Francesca Romana, in: Bruno Toscano (Hg.), Arte e immagine del papato Borghese (1605–1621), S. 217–233.
- CASALE 2011 – Vittorio Casale, L’arte per le canonizzazioni. L’attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni nel Seicento, Turin 2011.
- CASALE 2012 – Vittorio Casale, La basilica di S. Pietro nelle cerimonie di beatificazione e di canonizzazione del Seicento, in: Giovanni Morello (Hg.), La basilica di San Pietro. Fortuna e immagine, Rom 2012, S. 445–454.
- CASANOVA 1992 – Maria L. Casanova, Palazzo Venezia, Rom 1992.
- CATALUCCI 2007 – Valentina Catalucci, La decorazione del piano nobile di palazzo Ricci-Sacchetti a Roma, in: Ricerche di storia dell’arte, 91/92, 2007, S. 93–105.
- CATANI 1591 – Baldo Catani, La pompa funerale fatta

- dall'Ill.mo e R.mo S. R. Cardinale Montalto nella trasportazione dell'ossa di papa Sisto il quinto, Rom 1591.
- CHAPPELL/KIRWIN 1974 – Miles A. Chappel/Chandler W. Kirwin, A Petrine Triumph. The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII., in: *Storia dell'arte*, 21, 1974, S. 119–170.
- CHATZIDAKIS 2004 – Michail Chatzidakis, »Imagines Pietatis Burghesiana«. Die Papstgrabmäler Pauls V. und Clemens' VIII. in der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, in: Horst Bredekamp/Volker Reinhardt (Hg.), *Totenkult und Wille zur Macht. Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter, Darmstadt* 2004, S. 159–178.
- CHENEY 1995 – Liana De Girolami Cheney, Giorgio Vasari's Sala dei Cento Giorni. A Farnese Celebration, in: *Explorations in Renaissance Culture*, 21, 1995, S. 121–150.
- CHIARINI 1960 – Marco Chiarini, Documenti sui pittori Tassi, Saraceni, Lanfranco e Antonio Carracci, in: *Bollettino d'arte*, 45, 1960, S. 367–368.
- CHIODINI 1619 – Chiodini, G. B., La nobiltà burghesia romana, cantata, & descritta in versi, & prose in latino, & in volgare idioma. Nelle nozze dell'Illustriss. & Eccellentiss. Signori Principi di Sulmona, il Sig. Don Marco Antonio Burghesio, & la Signora Donna Camilla Orsina, nepoti di Nostro Sig. Paolo Quinto, Macerata 1619.
- CHO 2003 – Sung Yong Cho, I progetti e la realizzazione del palazzo Sangallo in Via Giulia a Roma, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 40, 2002/2003, S. 39–52.
- CIACONIUS 1677 – Alphonsus Ciaconius, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium ab initio nascenti ecclesiae usque ad Clementem IX.*, Rom 1677.
- CLAUSSEN 2007 – Peter Cornelius Claussen, Lateransbasilika (San Giovanni in Laterano) bis zum Ende des Mittelalters, in: Christina Strunck (Hg.), *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven, Petersberg* 2007, S. 110–116.
- COCKE 1980 – Richard Cocke, »Et ero humilis in oculis meis«. Francesco Salviati's David Cycle in Palazzo Sacchetti, in: *Art History*, 3, 1980, S. 194–201.
- COLALUCCI 1999 – Francesco Colalucci, La Sala Regia, degli Svizzeri, dei Corazzieri, in: *Bollettino d'arte*, volume speciale: Luisa Monozzi (Hg.), *Restauri al Quirinale*, 1999, S. 177–190.
- COLIVA 1998 – Anna Coliva, Casa Borghese. La committenza artistica del Cardinal Scipione, in: Anna Coliva/Sebastian Schütze (Hg.) *Bernini scultore. La nascita del barocco in casa Borghese (Kat. Ausst. Rom 1998)*, Rom 1998, S. 389–420.
- CONFORTI/DEL PESCO 2007 – Claudia Conforti/Daniela del Pesco, Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, in: Christina Strunck (Hg.), *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven, Petersberg* 2007, S. 265–270.
- CORBO/POMPONI 1995 – Anna M. Corbo/Massimo Pomponi (Hg.), *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Paolo V (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, strumenti 71)*, Rom 1995.
- CROCE 1910 – Benedetto Croce (Hg.), *Lirici marinisti*, Bari 1910.
- DACOS 2008 – Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt (*Monumenta vaticana selecta*), Stuttgart 2008.
- DALTROP 1989 – Georg Daltrop, *Antikensammlungen und Mäzenatentum um 1600 in Rom*, in: Herbert Beck/Sabine Schulze (Hg.), *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin 1989, S. 37–58.
- DAVIDSON 1976 – Bernice F. Davidson, The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III, in: *The Art Bulletin*, 58, 1976, S. 395–423.
- DAVIS-WEYER 1961 – Cäcilia Davis-Weyer, Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 12, 1961, S. 7–45.
- DE VECCHI 2002 – Pierluigi De Vecchi, Raffael, München 2002.
- DOBLER 2007 – Ralph-Miklas Dobler, Sankt Peter im 17. Jahrhundert, in: Christina Strunck (Hg.), *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven, Petersberg* 2007, S. 301–308.
- DOBLER 2008 – Ralph-Miklas Dobler, Die Vierungspfeiler von Neu-Sankt-Peter und ihre Reliquien, in: Georg Satzinger/Sebastian Schütze (Hg.), *Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn, München* 2008, S. 301–323.

- D'ONOFRIO 1967 – Cesare D'Onofrio, Roma vista da Roma, Rom 1967.
- D'ONOFRIO 1969 – Cesare D'Onofrio, Roma nel Seicento, Florenz 1969.
- ELIAS 2002 (ERSTMALIG 1969) – Norbert Elias, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Frankfurt a. M. 2002.
- EMILIANI 1958 – Andrea Emiliani, Fra' Paolo Novelli converso Olivetano, in: Paragone, 99, 1958, S. 21–33.
- ETTLINGER 1965 – Leopold D. Ettlinger, The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy, Oxford 1965.
- FAGIOLO DELL'ARCO/CARANDINI 1977/1978 – Maurizio Fagiolo dell'Arco/Silvia Carandini, L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600, Rom 1977/1978.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1997 – Maurizio Fagiolo dell'Arco, La festa barocca (Corpus delle feste a Roma 1), Rom 1997.
- FEDERICO 1983 – Frank Robert Di Federico, The Mosaics of Saint Peter's. Decorating the New Basilica, University Park/London 1983.
- FEHL 1974 – Philipp P. Fehl, Vasari's »Extirpation of Huguenots«. The Challenge of Pity and Fear, in: Gazette des beaux-arts, 84, 1974, S. 257–284.
- FEHL 2007 – Philipp P. Fehl, Monuments and the Art of Mourning. The Tombs of Popes and Princes in St. Peter's, hg. v. Richard Bösel/Raina Fehl, Rom 2007.
- FERNÁNDEZ 2000 – Henry D. Fernández, The Patrimony of St. Peter. The Papal Court at Rome c. 1450–1700, in: John Adamson (Hg.), The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture under the Ancien Régime 1500–1750, London 2000, S. 141–163.
- FERRARI/PAPALDO 1999 – Oreste Ferrari/Serenita Papaldo, Le sculture del Seicento a Roma, Rom 1999.
- FLEMMING 1996 – Victoria von Flemming, Arma amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis (Berliner Schriften zur Kunst 6), Mainz 1996.
- FONTANA 1590 – Domenico Fontana, Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V., Rom 1590.
- FOSI 1993 – Irene P. Fosi, Justice and its Image. Political Propaganda and Judicial Reality in the Pontificate of Sixtus V., in: The Sixteenth Century Journal, 24, 1993, S. 75–95.
- FOSI 2007 – Irene P. Fosi, La giustizia del papa. Sudditi e tribunali nello Stato Pontificio in età moderna (Quadrante Laterza 139), Rom/Bari 2007.
- FRAJESE 1984 – Vittorio Frajese, Una teoria della censura: Bellarmino e il potere indiretto dei papi, in: Studi storici, 25, 1984, S. 139–52.
- FRASCHETTI 1900 – Stanislaw Frascchetti, Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo, Mailand 1900.
- FREIBERG 1995 – Jack Freiberg, The Lateran in 1600. Christian Concord in Counter-Reformation Rome, Cambridge/New York 1995.
- FROMMEL 1973 – Christoph L. Frommel, Der römische Palastbau der Hochrenaissance (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 21), Tübingen 1973.
- FROMMEL 1982 – Christoph L. Frommel, Der Palazzo Venezia in Rom, Opladen 1982.
- FROMMEL 2002 – Christoph L. Frommel, Il palazzo del Quirinale tra il XV e il XVII secolo, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, 34/39, 1999/2002, S. 275–284.
- FUJIKAWA 2012 – Mayu Fujikawa, The Borghese Papacy's Reception of a Samurai Delegation and its Fresco-Image at the Palazzo del Quirinale, Rome, in: Christina H. Lee (Hg.), Western Visions of the Far East in a Transpacific Age, 1522–1657, Farnham u. a. 2012, S. 181–202.
- FUJIKAWA 2016 – Mayu Fujikawa, Paul V's Global Design. The Fresco Cycle in the Quirinal Palace, Renaissance Studies, 30, 2016, S. 182–217.
- FUJIKAWA 2021 – Mayu Fujikawa, Papal Ceremonies for the Embassies of Non-Catholic Rulers, in: Matthew C. Wainwright/Emily Michelson (Hg.), A Companion to Religious Minorities in Early Modern Rome (Brill's companions to the Christian tradition 95), Leiden/Boston [2021], S. 13–54.
- FUMAGALLI 1986 – Elena Fumagalli, Affreschi dello Spadarino a palazzo Madama, in: Paragone, 435, 1986, S. 28–39.
- FUMAGALLI 1992 – Elena Fumagalli, Le fabbriche dei Borghese. Committenza di una famiglia romana nel Sei e Settecento, phil. Diss., Rom 1992.
- FURTENBACH 1627 – Joseph Furtenbach, Neues Itinerarium Italiae [...], Ulm 1627.

- FÜSSEL 2009 – Marian Füssel, Fest – Symbol – Zeremoniell. Grundbegriffe zur Analyse höfischer Kultur in der Frühen Neuzeit, in: Kirsten Dickhaut/Jörn Steigerwald/Birgit Wagner (Hg.), Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert (Culturae 1), Wiesbaden 2009, S. 31–53.
- GADAMER 1975 (ERSTMALIG 1960) – Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1975.
- GAMRATH 1987 – Helge Gamrath, Roma sancta renovata. Studi sull'urbanistica di Roma nella seconda metà del sec. XVI con particolare riferimento al pontificato di Sisto V (1585–1590) (Analecta Romana Instituti Danici, Suppl. 12), Rom 1987.
- GANZ 2003 – David Ganz, Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 14), Petersberg 2003.
- GARGANO 2011 – Maurizio Gargano, Paolo II. e il palazzo di Venezia. Considerazioni intorno all'architettura del Quattrocento a Roma, in: Roma nel Rinascimento, 2011, S. 279–302.
- GARMS 1976 – Jörg Garms, Kunst aus Anlass von Heilig- und Seligsprechungen – Rom 1767 und 1769, in: Römische Historische Mitteilungen, 18, 1976, S. 153–164.
- GESTRICH 1995 – Andreas Gestrich, Höfisches Zeremoniell und sinnliches Volk. Die Rechtfertigung des Hofzeremoniells im 17. und frühen 18. Jahrhundert, in: Jörg Jochen Berns/Thomas Rahn (Hg.), Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Frühe Neuzeit Bd. 25), Tübingen 1995, S. 57–73.
- GIEDION 1967 – Sigfried Giedion, Space, Time and Architecture, Cambridge 1967.
- GIGLI/BARBERITO 1994 – Giacinto Gigli, Diario di Roma, hg. v. Manlio Barberito, Rom 1994.
- GILIO 1564 – Giovanni Andrea Gilio, Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie [...], Camerino 1564.
- GRATTAROLA 1614 – Marco A. Grattarola, Successi meravigliosi della veneratione di S. Carlo, cardinale di S. Prassede, & arcivescovo di Milano. Dati in luce da M. Aurelio Grattarola, oblatto della congreg. de' SS. Anbrogio e Carlo, Mailand 1614.
- GRIENER 1997 – Pascal Griener, L'énonciation rhétorique. Les fresques de Francesco Salviati au Palazzo Ricci-Sacchetti (1553–1554), in: Gerhart Schröder u. a. (Hg.), Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance, München 1997, S. 207–230.
- GRIMALDI/NIGGL 1972 – Giacomo Grimaldi, Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini Latino 2733, hg. v. Reto Niggli (Codices et Vaticanis selectis 32), Vatikanstadt 1972.
- GNOLI 1938 – Umberto Gnoli, Facciate graffite e dipinte in Roma, in: Il Vasari, 9, 1938, S. 24–49.
- GREGOROVIVS 1857 – Ferdinand Gregorovius, Die Grabmäler der römischen Päpste, Leipzig 1857.
- GUALTIERI 1586 – Guido Gualtieri, Relationi della venuta degli ambasciatori giapponesi a Roma fino alla partita di Lisbona. Con le accoglienze fatte loro da tutti i Principi Christiani, per dove sono passati, Rom 1586.
- GUIDICCIONI 1623 – Lelio Guidiccioni, Breve racconto della trasportatione del corpo di papa Paolo V. dalla basilica di S. Pietro a' quella di S. Maria Maggiore, con l'oratione recitata nelle sue esequie e alcuni versi posti nell'apparato, Roma 1623.
- GÜTHLEIN 2003 – Klaus Güthlein, Carlo e Girolamo Rainaldi architetti romani, in: Aurora Scotti Tosini, Storia dell'Architettura italiana. Il Seicento, Mailand 2003, 1, S. 226–237.
- HARPRATH 1978 – Richard Harprath, Papst Paul III. als Alexander der Grosse. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg (Beiträge zur Kunstgeschichte 12), Berlin/New York 1978.
- HEADLEY/TOMARO 1988 – John M. Headley/John B. Tomaro, Catholic Reform and Ecclesiastical Politics in the Second Half of the Sixteenth Century, Washington 1988.
- HECHT 1997 – Christian Hecht, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997.
- HERKLOTZ 1999 – Ingo Herklotz, Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 28), München 1999.
- HERKLOTZ 2012 – Ingo Herklotz, La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento (Studi sulla cultura dell'antico 8), Rom 2012.

- HERRMANN-FIORE 1990A – Kristina Herrmann-Fiore, Testimonianze storiche sull'evangelizzazione dell'Oriente attraverso i ritratti nella Sala Regia del Quirinale, in: Giuseppe Pittau u. a. (Hg.), *Da Sendai a Roma. Un'ambasceria giapponese a Paolo V.* (Kat. Ausst. Rom 1990), Rom 1990, S. 91–103.
- HERRMANN-FIORE 1990B – Kristina Herrmann-Fiore, La retorica romana delle facciate dipinte da Polidoro, in: Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna (Hg.), *Raffaello e l'Europa. Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura*, Rom 1990, S. 267–295.
- HERRMANN-FIORE 1994 – Kristina Herrmann-Fiore, Villa Borghese e la cura dell'immagine nel pontificato di papa Paolo V., in: Anna Coliva (Hg.), *Galleria Borghese*, Rom 1994, S. 360–381.
- HERRMANN-FIORE 2002 – Kristina Herrmann-Fiore, La salle Clémentine au Palais apostolique du Vatican, in: Jean-Marc Olivesi (Hg.), *Les cieux en gloire. Paradis en trompe-l'œil pour la Rome baroque. Bozzetti, modelli, ricordi et memorie* (Kat. Ausst. Ajaccio 2002), Ajaccio 2002, S. 101–115.
- HERRMANN-FIORE 2006 – Kristina Herrmann-Fiore, Zur »römischen Komposition« von Skulptur und Malerei in der Villa des Kardinals Scipione Borghese, in: Henning Wrede/Max Kunze (Hg.), *300 Jahre »Thesaurus Brandenburgicus«*. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock. Akten des Internationalen Kolloquiums, Schloss Blankensee, 30.9.–2.10.2000 (Cyriacus Studien zur Rezeption der Antike 2), München 2006, S. 355–384.
- HERRMANN-FIORE 2007 – Kristina Herrmann-Fiore, Galleria Borghese, in: Christina Strunck (Hg.), *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute*. Festgabe für Elisabeth Kieven, Petersberg 2007, S. 327–332.
- HERRMANN-FIORE 2008 – Kristina Herrmann-Fiore, The Exhibition of Sculpture on the Villa Borghese Facades in the Time of Cardinal Scipione Borghese, in: *Studies in the History of Art*, 70, 2008 (Symposium papers 67: Collecting sculpture in early modern Europe), S. 219–245.
- HERRMANN-FIORE 2011 – Kristina Herrmann-Fiore, Roma trionfante. Riverberi del tema di Flavio Biondo sulle facciate romane del Cinquecento: il caso del Collegio Capranica decorato da Polidoro, in: Maria G. Bernardini, Marco Bussagli (Hg.), *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello* (Kat. Ausst. Rom 2011/2012a), Mailand 2011, S. 42–51.
- HERZ 1974 – Alexandra Herz, *The Sixtine and Pauline Tombs in Sta. Maria Maggiore. An Iconographical Study*, Phil. Diss, New York 1974.
- HERZ 1981 – Alexandra Herz, *The Sixtine and Pauline Tombs. Documents of the Counter-Reformation*, in: *Storia dell'arte*, 43, 1981, S. 241–262.
- HERZ 1986 – Alexandra Herz, Vasari's »Massacre« series in the Sala Regia. The Political, Juristic, and Religious Background, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 1986, S. 41–54.
- HESS 1935 – Jacob Hess, *Agostino Tassi, der Lehrer des Claude Lorrain. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei in Rom*, München 1935.
- HIBBARD 1971 – Howard Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630* (Studies in Architecture 10), London 1971.
- HIRSCHFELD 1911 – Werner Hirschfeld, *Die Geschichte der römischen Fassadenmalerei im 16. und 17. Jahrhundert*, Bremen 1911.
- HOSIUS 1572 – Stanislaus Hosius, *Confession. Das ist Bekanntnuß des allgemainen [...] Glaubens [...]*, Dillingen 1572.
- HÖFFE 2008 – Otfried Höffe, *Kleine Geschichte der Philosophie*, München 2008.
- HSIA 1995 – R. Po-Chia Hsia, Mission und Konfessionalisierung in Übersee, in: Wolfgang Reinhard/Heinz Schilling (Hg.), *Die Katholische Konfessionalisierung. Wissenschaftliches Symposium der Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum und des Vereins für Reformationgeschichte 1993* (Schriften des Vereins für Reformationgeschichte 198), Gütersloh 1995, S. 114–119.
- HSIA 1998 – R. Po-Chia Hsia, *The World of Catholic Renewal 1540–1770* (New Approaches to European History 12), Cambridge/London/Melbourne 1998.
- HSIA 2001 – R. Po-Chia Hsia, *Conversion and Conversation. A Dialogical History of the Catholic Missions in China from the Sixteenth to the Eighteenth Century*, in: Eszter Andor/István G. Toth, *Frontiers of Faith. Religious Exchange and the Constitution of Religious Identities 1400–1750*, Budapest 2001, S. 37–54.
- HUNDEMER 1997 – Markus Hundemer, *Rhetorische*

- Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock (Studien zur christlichen Kunst 1), Regensburg 1997.
- IPPOLITO 2004 – Antonio M. Ippolito, I papi al Quirinale. Il sovrano pontefice e la ricerca di una residenza (La corte dei papi 13), Rom 2004.
- JACOB 1975 – Sabine Jacob, Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert, Berlin 1975.
- JAITNER 1979 – Klaus Jaitner, De Officio Primario Summi Pontificis. Eine Denkschrift Kardinal Bellarmins für Papst Clemens VIII. (September/Oktober 1600), in: Erwin Gatz (Hg.), Römische Kurie. Kirchliche Finanzen. Vatikanisches Archiv. Studien zu Ehren von Hermann Hoberg, Rom 1979, 2, S. 377–403.
- JEDIN 1951 – 1975 – Hubert Jedin, Geschichte des Konzils von Trient, Freiburg i. Br. u. a. 1951–1975.
- JEDIN 1966 – Hubert Jedin, Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge, Freiburg i. Br. u. a. 1966.
- JESÚS 1613 – Tomás de Jesús, De procuranda salute omnium gentium, schismaticorum, haeticorum, Iudaeorum, Sarracenorum, coeterorumque infidelium libri XII. Quibus impiissimarum sectarum, maxime orientalium, ritus ad historiae fidem narrantur. Errores veritatis lucem confutantur. Accedit pro laborantibus inter infideles brevis casuum resolutio, gratiarum ac privilegiorum compendium, et pro conversis catholicismus, cum indicibus reum & materiarum copiosisimis, Antwerpen 1613.
- JONES 2019 – Pamela M. Jones, Celebrating New Saints in Rome and across the Globe, in: Pamela M. Jones/Barbara Wisch/Simon Ditchfield (Hg.), A Companion to Early Modern Rome, Leiden/Boston 2019, S. 148–166.
- JONES/WISCH/DITCHFIELD 2019 – Pamela M. Jones/Barbara Wisch/Simon Ditchfield (Hg.), A Companion to Early Modern Rome, Leiden/Boston 2019.
- JONG 1998 – Jan de Jong, Papal History and Historical »invenzione«. Vasari's Frescoes in the Sala Regia, in: Philip Jacks (Hg.), Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court, Cambridge 1998, S. 220–237.
- JONG 2000 – Jan de Jong, »Plenitudo potestatis«. Papal Representation in the 16th Century, in: Kunstchronik, 53 (9/10), 2000, S. 468–482.
- JONG 2003 – Jan de Jong, The Painted Decoration of the Sala Regia in the Vatican. Intention and Reception, in: Tristan Weddigen/Sible de Blaauw/Bram Kempers (Hg.), Functions and Decorations. Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance (Capellae Apostolicae Sixtinaeque collectanea acta monumenta 9), Turnhout 2003, S. 153–168.
- JONG 2007 – Jan de Jong, Intended Effects and Undesirable Responses. Political Propaganda in Sixteenth Century Monumental Painting in Italy, in: Martin Gosman/Joop W. Koopmans (Hg.), Selling and Rejecting Politics in Early Modern Europe (Groningen Studies in Cultural Change 25), Leuven u. a. 2007, S. 47–58.
- KALVERAM 1995 – Katrin Kalveram, Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 11), Worms 1995.
- KAPLAN 2010 – Paul H. D. Kaplan, Italy, 1490–1700, in: David Bindman/Henry Louis Gates Jr. (Hg.), The Image of the Black in Western Art, 3/1. From the »Age of Discovery« to the Age of Abolition. Artists of the Renaissance and Baroque, Cambridge 2010, S. 93–190.
- KAT. AUSST. BONN 1998/1999 – Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I, 1503–1534 (Kat. Bonn 1998/1999), Ostfildern-Ruit 1999.
- KAT. AUSST. BONN/BERLIN 2005/2006 – Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II, 1572–1676 (Kat. Ausst. Bonn/Berlin 2005/2006), Leipzig 2005.
- KAT. AUSST. FLORENZ 1983 – Erich Schleier (Hg.), Disegni di Giovanni Lanfranco (1582–1647) (Kat. Ausst. Florenz 1983), Florenz 1983.
- KAT. AUSST. FORLÌ 2008 – Daniele Benati/Antonio Paolucci (Hg.), Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni (Kat. Ausst. Forlì 2008), Cinisello Balsamo (Mailand) 2008.
- KAT. AUSST. LEIPZIG 2014/2015 – Hans-Werner Schmidt/Sebastian Schütze/Jeanette Stoschek (Hg.), Bernini. Erfinder des barocken Rom (Kat. Ausst. Leipzig 2014/2015), Bielefeld/Berlin 2014.
- KAT. AUSST. LONDON 2010 – Mark Evans/Clare Browne/Arnold Nesselrath (Hg.), Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel (Kat. Ausst. London 2010), London 2010.
- KAT. AUSST. LUANDA 2003 – Luis M. Ferrer/Marco

- Nocca (Hg.), »Coisas do outro mundo«. A missão em Roma de António Manuel, Príncipe de N'Funta, conhecido por »o negrita« (1604–1608), na Roma de Paulo V., Luanda exposição documental (Kat. Ausst. Luanda 2003), Vatikanstadt 2003.
- KAT. AUSST. PARIS 1988 – Roseline Bacou/Jacob Bean (Hg.), Le dessin à Rome au XVII siècle (Kat. Ausst. Paris 1988), Paris 1988.
- KAT. AUSST. PARMA/NEAPEL/ROM 2001/2002 – Erich Schleier (Hg.), Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli (Kat. Ausst. Parma/Neapel/Rom 2001/2002), Mailand 2001.
- KAT. AUSST. ROM 1960 – Cecilia P. Ridolfini (Hg.), Le case romane con facciate graffite e dipinte (Kat. Ausst. Rom 1960), Rom 1960.
- KAT. AUSST. ROM 1990 – Giuseppe Pittau u. a. (Hg.), Da Sendai a Roma. Un'ambasceria giapponese a Paolo V. (Kat. Ausst. Rom 1990), Rom 1990.
- KAT. AUSST. ROM 1997 – Marcello Fagiolo (Hg.), La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870 (Kat. Ausst. Rom 1997), Turin 1997.
- KAT. AUSST. ROM 1997/1998 – Anna Lo Bianco (Hg.), Pietro da Cortona 1597–1669 (Kat. Ausst. Rom 1997/1998), Mailand 1997.
- KAT. AUSST. ROM 1998 – Anna Coliva/Sebastian Schütze (Hg.) Bernini scultore. La nascita del barocco in casa Borghese (Kat. Ausst. Rom 1998), Rom 1998.
- KAT. AUSST. ROM 2000 – Evelina Borea/Carlo Gasparri (Hg.), L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori (Kat. Ausst. Rom 2000), Rom 2000.
- KAT. AUSST. ROM 2002 – Francesco Colalucci (Hg.), Il Quirinale. L'immagine del Palazzo dal Cinquecento all'Ottocento (Kat. Ausst. Rom 2002), Rom 2002.
- KAT. AUSST. ROM 2008 – Patrizia Cavazzini (Hg.), Agostino Tassi (1578–1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà (Kat. Ausst. Rom 2008), Rom 2008.
- KAT. AUSST. ROM 2011/2012A – Maria G. Bernardini, Marco Bussagli (Hg.), Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello (Kat. Ausst. Rom 2011/2012), Mailand 2011.
- KAT. AUSST. ROM 2011/2012B – Anna Coliva u. a. (Hg.), I Borghese e l'antico (Kat. Ausst. Rom 2011/2012), Mailand 2011.
- KAT. AUSST. ROM 2013/2014 – Maria G. Aurigemma (Hg.), Carlo Saraceni 1579–1620. Un veneziano tra Roma e l'Europa (Kat. Ausst. Rom 2013/2014), Rom 2013.
- KAT. AUSST. ROM 2014 – Maria Grazia Bernardini/Mario Lolli Ghetti (Hg.), I papi della speranza. Arte e religiosità nella Roma del '600 (Kat. Ausst. Rom 2014), Rom 2014.
- KAT. AUSST. ROM 2015 – Simonetta Tozzi (Hg.), Feste barocche per inciso. Immagini della festa a Roma nelle stampe del Seicento (Kat. Ausst. Rom 2015), Rom 2015.
- KAT. AUSST. ROM/NEW YORK/SAINT LOUIS 2001–2002 – Keith Christiansen/Judith W. Mann (Hg.), Orazio e Artemisia Gentileschi (Kat. Ausst. Rom/New York/Saint Louis 2001–2002), Mailand 2001.
- KAT. AUSST. VTIKANSTADT 1981 – Bernini in Vaticano (Kat. Ausst. Vatikanstadt 1981), Rom 1981.
- KAT. AUSST. VTIKANSTADT 1998/1999 – Giovanni Morello/Ambrogio Piazzoni/Paolo Vian (Hg.), Diventare Santo. Itinerari e riconoscimenti della santità tra libri, documenti e immagini (Kat. Ausst. Vatikanstadt 1998/1999), Vatikanstadt 1998.
- KAT. AUSST. WIEN 1988/1989 – Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hof Kaiser Rudolfs II. (Kat. Ausst. Wien 1988/1989), Freren 1988.
- KAT. AUSST. VTIKANSTADT 2006/2007 – Antonio Paolucci (Hg.), Petros eni – Pietro è qui (Kat. Ausst. Vatikanstadt 2006/2007), Monterotondo 2006.
- KEMP 1948 – Eric W. Kemp, Canonization and Authority in the Western Church, London 1948.
- KERSCHER 2000 – Gottfried Kerscher, Architektur als Repräsentation. Spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen. Avignon – Mallorca – Kirchenstaat, Tübingen/Berlin 2000.
- KERTZER 1988 – David I. Kertzer, Ritual, Politics, and Power, New Haven/London 1988.
- KESSLER 2005 – Hans-Ulrich Kessler, Pietro Bernini (1562–1629) (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 16), München 2005.
- KEYVANIAN 2019 – Carla Keyvanian, Papal Urban Planning and Renewal: Real and Ideal, c. 1471–1667, in: Pamela M. Jones/Barbara Wisch/Simon Ditchfield (Hg.), A Companion to Early Modern Rome, Leiden/Boston 2019, S. 305–323.

- KIRWIN 1981 – William C. Kirwin, Bernini's Baldacchino Reconsidered, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 19, 1981, S. 141–171.
- KIRWIN 1991 – William C. Kirwin, Christofano Roncalli (1551/2–1626), an Exponent of the Proto-Baroque, Ann Arbor 1991 (phil. Diss. Stanford 1972).
- KLAUSER 1974 (ERSTMALIG 1938) – Theodor Klauser, Die Liturgie der Heiligsprechung, in: Ernst Dassmann (Hg.), Theodor Klauser. Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und christlichen Archäologie, 3, Münster 1974, S. 161–174.
- KLIEMANN 1993 – Julian Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo 1993.
- KLIEMANN 2001 – Julian Kliemann, Imperial Themes in Early Modern Papal Iconography, in: Roy T. Eriksen/Magne Malmanger (Hg.), *Basilike eikon. Renaissance Representations of the Prince* (Collana di studi sul Rinascimento 4), Rom 2001, S. 11–29.
- KLIEMANN/ROHLMANN 2004 – Julian Kliemann/Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600*, München 2004.
- KRAUTHEIMER 1967 – Richard Krautheimer, A Christian Triumph in 1597, in: Douglas Fraser/Howard Hibbard/Milton J. Lewine (Hg.), *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, S. 174–178.
- KRAUTHEIMER 1985 – Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII, 1655–1667*, Princeton 1985.
- KUMMER 1990 – Stefan Kummer, Ein »kritischer« Moment in der Entstehungsgeschichte des Bronzebaldachins von G. L. Bernini, in: Stefan Kummer/Georg Satzinger (Hg.), *Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1990, S. 188–205.
- KUMMER 2008 – Stefan Kummer, Zur Bildausstattung in Sankt Peter um 1600, in: Georg Satzinger/Sebastian Schütze (Hg.), *Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn, München 2008*, S. 243–256.
- KUNTZ 1997 – Margaret A. Kuntz, Antonio da Sangallo the Younger's Scala del Maresciallo. A Ceremonial Entrance to the Vatican Palace, in: Renate L. Colella u. a. (Hg.), *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, Wiesbaden 1997, S. 233–245.
- KUNTZ 2005 – Margaret A. Kuntz, Maderno's Building Procedures at New St. Peter's. Why the Facade first?, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68, 2005, S. 41–60.
- KÜNZLE/FINK 1976 – Paul Künzle, Das Petrusreliquiar von Samagher. Eine nachgelassene Arbeit Paul Künzles über den Elfenbeinschrein und die Apsis von Alt-Sankt-Peter, hg. v. Josef Fink, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 71, 1976, S. 22–41.
- LAVIN 1968 – Irving Lavin, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, New York 1968.
- LAVIN 1984 – Irving Lavin, Bernini's Baldachin. Considering a Reconsideration, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 21, 1984, S. 405–414.
- LAVIN 2000 – Irving Lavin, Bernini in San Pietro, in: Antonio Pinelli (Hg.), *La Basilica di San Pietro in Vaticano/The Basilica of St Peter in the Vatican*, Modena 2000, 3, S. 177–236.
- LAVIN 2005 – Irving Lavin, Bernini at St. Peter's. Singularis in singulis, in omnibus unicus, in: William Tronzo (Hg.), *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge u. a. 2005, S. 111–243.
- LAVIN 2008 – Irving Lavin, The Baldacchino. Borromini vs. Bernini: Did Borromini forget himself? in: Georg Satzinger/Sebastian Schütze (Hg.), *Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn, München 2008*, S. 275–300.
- LEES-MILNE 1968 – James Lees-Milne, *Sankt Peter. Mitte der Christenheit*, Frankfurt a. M./Berlin 1968.
- LEHMANN/TREPP 1999 – Hartmut Lehmann/Anne-Charlott Trepp (Hg.), *Im Zeichen der Krise. Religiosität im Europa des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1999.
- LEUSCHNER 2005 – Eckhard Leuschner, Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 26), Petersberg 2005.
- LINKE 2014 – Alexander Linke, *Typologie in der Frühen Neuzeit. Genese und Semantik heilsgeschichtlicher Bildprogramme von der Cappella Sistina (1480) bis San Giovanni in Laterano (1650)*, Berlin 2014.
- LIPSIUS 1596 – Justus Lipsius, *De militia romana libri*

- quinque, commentarius ad Polybium. E parte prima historicae facis, Antwerpen 1596.
- LOMAZZO/CIARDI 1973/1975 – Gian Paolo Lomazzo, Scritti sulle arti, hg. v. Roberto Paolo Ciardi (Raccolta pisana di saggi e studi 33/34), Florenz 1973–1975.
- LONGHI 1959 – Roberto Longhi, Presenze alla Sala Regia, in: *Paragone*, 117, 1959, S. 29–38.
- LONGHI 2006 – Davide Longhi, La capsella eburnea di Samagher. Iconografia e committenza, Ravenna 2006.
- LUCIANI 1996 – Roberto Luciani, Santa Maria Maggiore e Roma, Rom 1996.
- LUTHER 1883–2009 – D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883–2009.
- LÜNIG 1719/1720 – Johann C. Lünig, *Theatrum ceremoniale historico-politicum, oder Historisch- und politischer Schauplatz aller Ceremonien [...]*, Leipzig 1719–1720.
- MACIOCE 1990 – Stefania Macioce, *Undique splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII. Aldobrandini (1592–1605)*, Rom 1990.
- MÂLE 1932 – Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Italie-France-Espagne-Flandres, Paris 1932.
- MANCINI/MARUCCHI 1956/1957 – Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi u. komm. v. Luigi Salerno (Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte), Rom 1956/1957.
- MANDEL 1988 – Corinne Mandel, *Golden Age and the Good Works of Sixtus V. Classical and Christian Typology in the Art of a Counter-Reformation pope*, in: *Storia dell'arte*, 62, 1988, S. 29–52.
- MANSOUR 2013 – Opher Mansour, *Picturing Global Conversion. Art and Diplomacy at the Court of Paul V. (1605–1621)*, in: *Journal of Early Modern History*, 17, 2013, S. 525–559.
- MARDER 1978 – Tod A. Marder, *Sixtus V. and the Quirinal*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 37, 1978, S. 283–294.
- MARDER 1997 – Tod A. Marder, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace*, Cambridge/New York/Melbourne 1997.
- MARTIN/PARKS 1969 – Gregory Martin, *Roma sancta*, hg. v. George B. Parks, Rom 1969.
- MASCARDI 1624 – Agostino Mascardi, *Le pompe del Campidoglio per la Santità di Nostro Signore Urbano VIII. quando pigliò il possesso*, [Rom 1624].
- MATHEUS 2012 – Michael Matheus, Rom, in: Pim den Boer u. a. (Hg.), *Europäische Erinnerungsorte 2. Das Haus Europa*, München 2012, S. 263–279.
- MATITTI 1997 – Flavia Matitti, *La festa come »laboratorio« del Barocco*, in: Marcello Fagiolo (Hg.), *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870* (Kat. Ausst. Rom 1997), Turin 1997, 1, S. 82–99.
- MAZZETTI DI PIETRALATA 2011 – Cecilia Mazzetti di Pietralata, Paolo e Federico Savelli, ambasciatori dell'imperatore. Scambi artistici e musicali tra Roma e Vienna nella prima metà del Seicento, in: José M. Millán/Rubén G. Cuerva (Hg.), *La Dinastía de los Austria. La Monarquía Católica y el Imperio*, Madrid 2011, 3, S. 1837–1866.
- MAZZETTI DI PIETRALATA 2014 – Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Gli inventari Savelli. Storia e stile di una antica famiglia alla sfida della modernità nella Roma del Seicento*, in: Cinzia M. Sicca (Hg.), *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, Pisa 2014, S. 107–127.
- MCPHEE 2002 – Sarah McPhee, *Bernini and the Bell Towers. Architecture and Politics at the Vatican*, New Haven/London 2002.
- MILDNER 1983 – Ursula Mildner, *Das Decorum. Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins* (Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum 5), Sankt Augustin 1983.
- MOLA/NOEHLES 1966 – Giovanni B. Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'architettura, scultura et pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma*, descritto da G. B. Mola l'anno 1663, hg. v. Karl Noehles (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst 1), Berlin 1966.
- MOTTA 2005 – Franco Motta, *Bellarmino. Una teologia politica della Controriforma*, Brescia 2005.
- MILLON/SMYTH 1976 – Henry A. Millon/Craig H. Smyth, *Michelangelo and St. Peter's. Observations on the Interior of the Apses, a Model of the Apse Vault, and Related Drawings*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 16, 1976, S. 137–206.
- MORONI 1840–1879 – Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni [...]*, Venedig 1840–1879.

- MUIR 1981 – Edward Muir, *Civil Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981
- MUIR 1997 – Edward Muir, *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge 1997.
- MUÑOZ 1909 – Antonio Muñoz, Il monumento di Antonio il Nigrita in Santa Maria Maggiore a Roma, in: *L'arte*, 12, 1909, S. 178–182.
- NERSINGER 2010/2011 – Ulrich Nersinger, *Liturgien und Zeremonien am päpstlichen Hof*. Bonn 2010/2011.
- NOACK 1929 – Friedrich Noack, *Kunstpflge und Kunstbesitz der Familie Borghese*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 50, 1929, S. 191–230.
- NOEHLES 1985 – Karl Noehles, *Apparati berniniani per canonizzazioni*, in: Marcello Fagiolo/Maria L. Madonna (Hg.), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria* (Roma: storia, cultura, immagine 1), Rom 1985, S. 100–108.
- NOTH 1988 – Martin Noth, *Das zweite Buch Mose. Exodus* (Das Alte Testament Deutsch, Neues Göttinger Bibelwerk 5), Göttingen/Zürich 1988.
- O'MALLEY 2013 – John W. O'Malley, *Trent: What Happened at the Council*, Cambridge, Mass. 2013.
- ORBAAN 1910A – Johannes A. F. Orbaan, *Sixtine Rome*, London 1910.
- ORBAAN 1910B – Johannes A. F. Orbaan, *La Roma di Sisto V. negli avvisi (1585–90)*, in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 33, 1910, S. 277–312.
- ORBAAN 1919 – Johannes A. F. Orbaan, *Der Abbruch Alt-Sankt-Peters 1605–1615*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 39, Beiheft, 1919, S. 1–119.
- ORBAAN 1920 – Johannes A. F. Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Rom 1920.
- OSTROW 1996 – Steven F. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge/New York 1996.
- OY-MARRA 2005 – Elisabeth Oy-Marra, *Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, 4. Folge, 5), München/Berlin 2005.
- PACKARD 2013 – Arianna L. Packard, *The Catafalque of Paul V. Architecture, Sculpture and Iconography*, phil. Diss., New York 2013.
- PARTRIDGE/STARN 1990 – Loren Partridge/Randolph Starn, *Triumphalism and the Sala Regia in the Vatican*, in: Barbara Wisch/Susan S. Munshower (Hg.), »All the World's a Stage ...« *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque* (Papers in Art History from the Pennsylvania State University 6: *Triumphal Celebrations and the Ritual of Statecraft*), University Park 1990, S. 22–81.
- PALEOTTI/BAROCCHI 1960–1962 – Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari 1960–1962.
- PARAVICINI 1997 – Werner Paravicini, *Zeremoniell und Raum*. 4. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen veranstaltet gemeinsam mit dem Deutschen Historischen Institut Paris und dem Historischen Institut der Universität Potsdam (Potsdam, 25. bis 27. September 1994), Sigmaringen 1997.
- PASSERI/HESS 1934 – Die *Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, nach den Handschriften des Autors hg. und mit Anmerkungen versehen v. Jacob Hess (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 11), Leipzig/Wien 1934.
- PASTOR 1886–1933 – Ludwig v. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1886–1933.
- PÉLISSIER 1893 – Léon-Gabriel Péliissier, *Le spese di una canonizzazione a Roma nel 1608*, in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 16, 1893, S. 236–240.
- PEÑA 1588 – Francisco Peña, *Di S. Diego de S. Nicolo del Puerto, o, de Alcala di Henares, dell'ordine di S. Franc. dell'osseruanza, canonizatione, da Sisto V. a' 2. luglio; brevemente descritta dal D. Franc. Pegna. Relatione, del cardinale M. Antonio Colonna, a' 20 giugno; oratione, di Pompeo Arigone, avvocato consistoriale & del re catholico, a' 25 giugno; risposta, di Antonio Boccapadule, secretario di S. Santità. M.D.LXXXVIII.*, Rom 1588.
- PEÑA 1600 – Francisco Peña, *Relatione sumaria della vita, de' miracoli, e delli atti della canonizatione di S. Raimondo di Pegnafort scritta da monsignor Francesco Pegna auditore di Rota*, Rom 1600.
- PEÑA 1608 – Francisco Peña, *Relatione sommaria della vita, santità, miracoli et atti della canonizatione di*

- santa Francesca Romana, o de Pontiani. Cavata fedelmente dalli processi autentici di questa causa, da monsig. Francesco Penia auditor di Rota, Rom 1608.
- PEÑA 1610 – Francisco Peña, Relatione summaria della vita, santità, miracoli et atti della canonizatione di S. Carlo Borromeo, cardinale di titolo di Santa Prassede, arcivescovo di Milano canonizzato dalla Santità di N. S. Papa Paolo V. il dì primo di novembre MDCX. Cavata fedelmente da i processi autentici di questa causa da monsignor Francesco Penia decano della Sacra Rota Romana, Rom 1610.
- PICCOLOMINI/DYKMANS 1980–1982 – Marc Dykmans (Hg.), L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou Le cérémonial papal de la première Renaissance (Studi e Testi, 293, 294), Vatikanstadt 1980–1982.
- PIETRANGELI 1990 – Carlo Pietrangeli (Hg.), San Giovanni in Laterano, Florenz 1990.
- PIETRANGELI 1992 – Carlo Pietrangeli (Hg.), Il palazzo apostolico vaticano, Florenz 1992.
- PIEMONTESE 2005 – Angelo M. Piemontese, I due ambasciatori di Persia ricevuti da papa Paolo V. al Quirinale, in: *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 12, 2005, S. 357–425.
- PINELLI 1985 – Antonio Pinelli, Feste e trionfi. Continuità e metamorfosi di un tema, in: Salvatore Settis (Hg.): *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 2, I generi e i temi ritrovati (Biblioteca di storia dell'arte N. S. 2), Turin 1985, S. 281–350.
- PINELLI 2000 – Antonio Pinelli (Hg.), *La Basilica di San Pietro in Vaticano/The Basilica of St. Peter in the Vatican*, Modena 2000.
- PITTAU 1990 – Giuseppe Pittau, Il »secolo cristiano« del Giappone 1540–1640, in: Giuseppe Pittau u. a. (Hg.), *Da Sendai a Roma. Un'ambasceria giapponese a Paolo V.* (Kat. Ausst. Rom 1990), Rom 1990, S. 25–32.
- PIZZORUSSO 2008 – Giovanni Pizzorusso, Il papato e le missioni extra-europee nell'epoca di Paolo V. Una prospettiva di sintesi, in: Alexander Koller (Hg.), *Die Außenbeziehungen der Römischen Kurie unter Paul V. (1605–1621)* (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 115), Tübingen 2008, S. 367–390.
- POESCHEL 2014 – Sabine Poeschel, Ikonografie geistlicher und weltlicher Macht. Die Papstgrabmäler der Neuzeit, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, 115/116, 2013/14, S. 73–110.
- POESCHKE/KUSCH/WEIGEL 2002 – Joachim Poeschke/Britta Kusch/Thomas Weigel (Hg.), *Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszereoniell im Zeichen des Humanismus*, Münster 2002.
- POESCHKE/KUSCH-ARNHOLD/WEIGEL 2005 – Joachim Poeschke/Britta Kusch-Arnhold/Thomas Weigel (Hg.), *Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszereoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 9), Münster 2005, S. 41–63.
- POLLAK 1915 – Ausgewählte Akten zur Geschichte der römischen Peterskirche (1535–1621), in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 36, Beiheft, 1915, S. 21–117.
- POLLAK 1931 – Oskar Pollak, Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII., 2, Die Peterskirche in Rom, aus dem Nachlaß hg. von Dagobert Frey unter Mitwirkung von Ernst Trenkler, Wien/Brünn 1931.
- PREIMESBERGER 1977 – Rudolf Preimesberger, *Pignus imperii. Ein Beitrag zu Berninis Aeneasgruppe*, in: Friedrich Piel/Jörg Träger (Hg.), *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 315–325.
- PREIMESBERGER 1983 – Rudolf Preimesberger, Die Ausstattung der Kuppelpfeiler von St. Peter, Rom, unter Papst Urban VIII., in: *Jahres- und Tagungsberichte der Görres-Gesellschaft* 1983, S. 36–55.
- PREIMESBERGER 1998 – Rudolf Preimesberger, *Capra Amaltea*, in: Anna Coliva/Sebastian Schütze (Hg.) *Bernini scultore. La nascita del barocco in casa Borghese* (Kat. Ausst. Rom 1998), Rom 1998, S. 38–51.
- PREIMESBERGER 2008 – Rudolf Preimesberger, Ein ehernes Zeitalter in Sankt Peter? In: Georg Satzinger/Sebastian Schütze (Hg.), *Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn, München 2008*, S. 325–335.
- PRODI 1982 – Paolo Prodi, *Il romano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna 1982.
- PRODI 2005 – Paolo Prodi, »Plures in papa considerantur personae distinctae«. Zur Entwicklung des Papsttums in der Neuzeit, in: Günther Wassilowsky/Hubert Wolf (Hg.), *Werte und Symbole im frühneuzeitlichen Rom* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, 11) Münster 2005, S. 21–35.

- PRODI/REINHARD 2001 – Paolo Prodi/Wolfgang Reinhard (Hg.), *Das Konzil von Trient und die Moderne* (Schriften des Italienisch-Deutschen Historischen Instituts in Trient 16), Berlin 2001.
- PUGLIATTI 1977 – Teresa Pugliatti, Agostino Tassi. *Tra conformismo e libertà* (Monografie dei quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte/Facoltà di Lettere, Università Messina), Rom 1977.
- RASMUSSEN 1983 – Niels K. Rasmussen, *Maiestas Pontificia. A Liturgical Reading of Etienne Dupérac's Engraving of the Capella Sixtina from 1578*, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, 12, 1983, S. 109–148.
- RASMUSSEN 1986 – Niels K. Rasmussen, *Iconography and Liturgy at the Canonization of Carlo Borromeo*, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, 15, 1986, S. 119–150.
- REDIG DE CAMPOS 1967 – Deoclecio Redig de Campos, *I palazzi vaticani* (Roma cristiana 18), Bologna 1967.
- REINHARD 1975 – Wolfgang Reinhard, *Nepotismus. Der Funktionswandel einer papstgeschichtlichen Konstante*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 86, 1975, S. 145–185.
- REINHARD 1997 – Wolfgang Reinhard, *Sozialdisziplinierung – Konfessionalisierung – Modernisierung. Ein historiographischer Diskurs*, in: Nada B. Leimgruber (Hg.), *Die Frühe Neuzeit in der Geschichtswissenschaft. Forschungstendenzen und Forschungserträge*, Paderborn u. a. 1997, S. 39–55.
- REINHARD 2001 – Wolfgang Reinhard, *Das Konzil von Trient und die Modernisierung der Kirche. Einführung*, in: Paolo Prodi/Wolfgang Reinhard (Hg.), *Das Konzil von Trient und die Moderne* (Schriften des Italienisch-Deutschen Historischen Instituts in Trient 16), Berlin 2001, S. 23–42.
- REINHARD 2006 – Wolfgang Reinhard, *Schwäche und schöner Schein. Das Rom der Päpste im Europa des Barock 1572–1676*, in: *Historische Zeitschrift*, 283, 2006, S. 281–318.
- REINHARD 2009 – Wolfgang Reinhard, *Paul V. Borghese (1605–1621). Mikropolitische Papstgeschichte* (Päpste und Papsttum 37), Stuttgart 2009.
- REINHARD/SCHILLING 1995 – Wolfgang Reinhard/Heinz Schilling (Hg.), *Die Katholische Konfessionalisierung. Wissenschaftliches Symposium der Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum und des Vereins für Reformationsgeschichte 1993* (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 198), Gütersloh 1995.
- REINHARDT 1981 – Volker Reinhardt, *Der römische Hof um 1600*, in: August Buck u. a. (Hg.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 8, 9, 10), 3, Hamburg 1981, S. 709–715.
- REINHARDT 1984 – Volker Reinhardt, *Kardinal Scipione Borghese (1605–1633). Vermögen, Finanzen und sozialer Aufstieg eines Papstnepoten*, Tübingen 1984.
- REINHARDT 1989 – Volker Reinhardt, *Moses und der Gekreuzigte. Zur Funktion päpstlicher Kunstbeauftragung und Selbstdarstellung unter Julius II. und Urban VIII.*, in: August Buck (Hg.), *Höfischer Humanismus*, Weinheim 1989, S. 133–160.
- REINHARDT 1991 – Volker Reinhardt, *Überleben in der frühneuzeitlichen Stadt. Annona und Getreideversorgung in Rom 1563–1797*, Tübingen 1991.
- REINHARDT 1992 – Volker Reinhardt, *Rom. Kunst und Geschichte 1480–1650*, Freiburg/Würzburg 1992.
- REINHARDT 1996 – Volker Reinhardt, *Der rastlos bewährte Pontifex. Eine ikonologische Deutung der Fresken im »Saal der Hundert Tage« der Cancelleria*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 76, 1996, S. 247–307.
- REINHARDT 2000 – Volker Reinhardt, *Paolo V.*, in: *Enciclopedia dei papi*, hg. v. Istituto della Enciclopedia Italiana, 3, Rom 2000, S. 277–292.
- REINHARDT 2001 – Volker Reinhardt, *Kreise stören – Kreise schlagen. Perspektiven römischer Elitenforschung*, in: Daniel Büchel/Volker Reinhardt (Hg.), *Die Kreise der Nepoten. Neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der Frühen Neuzeit* (Freiburger Studien zur Frühen Neuzeit 5), Bern 2001, S. 11–27.
- REINHARDT 2005 – Volker Reinhardt, *Normenkonkurrenz an der frühneuzeitlichen Kurie*, in: Günther Wassilowsky/Hubert Wolf (Hg.), *Werte und Symbole im frühneuzeitlichen Rom* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, 11) Münster 2005, S. 51–65.
- REINHARDT 2009 – Volker Reinhardt, *Krieg um die Erinnerungs-Hoheit. Die Heiligsprechung Carlo Borromeos*

- meos, in: Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte, 103, 2009, S. 63–72.
- RELATIONE DEL VAGO, ET NOBILE APPARATO [...] 1605 – Relatione del vago, et nobile apparato, fatto alla Spetiera del Drago in Banchi del Mag. co M. Antonio Ciappi Sanse, Rom 1605.
- RELATIONE DELLA SOLENNE ENTRATA [...] 1615 – Relatione della solenne entrata fatta a Roma di D. Filippo Francesco Faxicura con il reverendissimo padre fra Luigi Sotelo descalzo dell'ordine Min. Osser. Ambasciatori per Idate Masamune re di Voxu nel Giappone, Rom 1615.
- RICE 1997 – Louise Rice, The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting the Basilica, 1621–1666, Cambridge/New York/Melbourne 1997.
- RIEBESSELL 1989 – Christina Riebesell, Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein »studio« für Künstler und Gelehrte, Weinheim 1989.
- RINNE 2019 – Katherine W. Rinne, »Renovation aquae«: Aqueducts, Fountains, and the Tiber River in Early Modern Rome, in: Pamela M. Jones/Barbara Wisch/Simon Ditchfield (Hg.), A Companion to Early Modern Rome, Leiden/Boston 2019, S. 324–341.
- RIPA/MANDOWSKY 1970 – Cesare Ripa, Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione, Rom 1603, hg. v. Erna Mandowsky, Hildesheim/New York 1970.
- ROBERTSON 1992 – Clare Robertson, »Il gran cardinale«. Alessandro Farnese, Patron of the Arts, New Haven/London 1992.
- ROCA DE AMICIS 2018 – Augusto Roca De Amicis (Hg.), Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter, Rom 2018, S. 291–305.
- ROETTGEN 1997 – Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 2: Die Blütezeit 1470–1510, München 1997.
- ROETTGEN 2007 – Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600–1800, München 2007.
- ROMANGNOLI/PICASSO 2013 – Alessandra Bartolomei Romagnoli/Giorgio Picasso (Hg.), La canonizzazione di Santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra medioevo ed età moderna. Atti del convegno internazionale (Roma, 19–21 novembre 2009), Florenz 2013.
- ROSCI 1965 – Marco Rosci, I quadroni di San Carlo del duomo di Milano, Mailand 1965.
- ROSEN 2009 – Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009.
- ROSER 2005 – Hannes Roser, St. Peter in Rom im 15. Jahrhundert. Studien zu Architektur und skulpturaler Ausstattung (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 19), München 2005.
- RÖTTGEN 2002 – Herwarth Röttgen, Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna, Rom 2002.
- RUBIN 1991 – Miri Rubin, Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture, Cambridge/New York/Melbourne 1991.
- RUFFINI 2005 – Marco Ruffini, Le imprese del drago. Politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregorio XIII. (1572–1585), Rom 2005.
- RUGGERO 2007 – Cristina Ruggero, Lateransbasilika im 17. und 18. Jahrhundert, in: Christina Strunck (Hg.), Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven, Petersberg 2007, S. 309–319.
- SALERNO 1970 – Luigi Salerno, Il vero Filippo Napoletano e il vero Tassi, in: Storia dell'arte, 6, 1970, S. 139–150.
- SALVAGNI 2018 – Isabella Salvagni, Termini, piazza Grimana e il nuovo Quirinale: la saldatura tra il tessuto urbano e il disabitato dopo Sisto V, in: Augusto Roca De Amicis (Hg.), Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter, Rom 2018, S. 187–204.
- SAN MAURO 2006 – Maria A. San Mauro, Le fabbriche di Paolo V tornano a splendere, in: Il Quirinale, 2, 2006, S. 37–54.
- SAN MAURO 2019 – Maria A. San Mauro, Il Quirinale come reggia papale e sabauda, in: De Nicolò/Sanfilippo (Hg.), Papi, curia e città in età moderna. In memoria di Antonio Menniti Ippolito, Rom 2019, S. 145–163.
- SATZINGER 2005 – Georg Satzinger, Die Baugeschichte von Neu-St. Peter, in: Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II, 1572–1676 (Kat. Ausst. Bonn/Berlin 2005/2006), Leipzig 2005, S. 45–74.
- SATZINGER/JUMPERS 2014 – Georg Satzinger/Marc

- Jumpers (Hg.), Zeremoniell und Raum im Schlossbau des 17. und 18. Jahrhunderts. Akten des Studientages vom 29. Juni 2012 am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, Münster 2014.
- SATZINGER/SCHÜTZE 2008 – Georg Satzinger/Sebastian Schütze (Hg.), Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn, München 2008.
- SHELBERT 2007 – Georg Schelbert, Palazzo Venezia (Palazzo di San Marco), in: Christina Strunck (Hg.), Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven, Petersberg 2007, S. 173–176.
- SCHENK 2003 – Gerrit J. Schenk, Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters 21), Köln/Weimar/Wien 2003.
- SCHENK 2005 – Gerrit J. Schenk, Heiltümer und geraubte Himmel. Virtuelle Räume bei spätmittelalterlichen Herrschereinzügen im Reich, in: Elisabeth Vavra (Hg.), Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes (Krems, 24.–26. März 2003), Berlin 2005, S. 215–237.
- SCHIFFMANN 1985 – René Schiffmann, Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V. (Europäische Hochschulschriften Reihe 28, 36), Bern/Frankfurt a. M./New York 1985.
- SCHILLING 2013 – Heinz Schilling, The Two Papal Souls and the Rise of an Early Modern State System, in: Maria A. Visceglia (Hg.), Papato e politica internazionale nella prima età moderna, Rom 2013, S. 103–116.
- SCHLEIER 1970 – Erich Schleier, Les projets de Lanfranc pour le décor de la Sala Regia au Quirinal et pour le Loge de Bénédiction à Saint-Pierre, in: Revue de l'art, 7, 1970, S. 40–67.
- SCHMITT 1937 – Otto Schmitt, Baldachin, in: Otto Schmitt (Hg.) Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, 1, Stuttgart 1937, Sp. 1389–1402.
- SCHRAMM 1954–1956 – Percy E. Schramm (Hg.), Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert (Schriften der Monumenta Germaniae Historica. Bd. 13, 1–3), Stuttgart 1954–1956.
- SCHRAVEN 2005 – Minou Schraven, The Rhetoric of Virtue. The Vogue for Catafalques in Late Sixteenth-Century Rome, in: Joachim Poeschke/Britta Kusch-Arnhold/Thomas Weigel (Hg.), Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszereemoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 9), Münster 2005, S. 41–63.
- SCHRAVEN 2019 – Minou Schraven, »Roma Theatrum Mundi«: Festivals and Processions in the Ritual City, in: Pamela M. Jones/Barbara Wisch/Simon Ditchfield (Hg.), A Companion to Early Modern Rome, Leiden/Boston 2019, S. 247–265.
- SCHRENK 1995 – Sabine Schrenk, Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 21), Münster 1995.
- SCHREURS 2000 – Anna Schreurs, Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung 3), Köln 2000.
- SCHRÖDER 1985 – Gerhart Schröder, Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit, Königstein 1985.
- SCHUMACHER 1959 – Walter N. Schumacher, Eine römische Apsiskomposition, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 54, 1959, S. 137–202.
- SCHÜTTE 1995 – Ulrich Schütte, Höfisches Zeremoniell und sakraler Kult in der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Jörg J. Berns/Thomas Rahn (Hg.), Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Frühe Neuzeit Bd. 25), Tübingen 1995, S. 410–431.
- SCHÜTZE 1994 – Sebastian Schütze, »Urbano inalza Pietro, e Pietro Urbano«. Beobachtungen zu Idee und Gestalt der Ausstattung von Neu-St. Peter unter Urban VIII., in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 29, 1994, S. 213–287.
- SCHÜTZE 1997 – Sebastian Schütze, Urbano VIII. e S. Pietro. Significati di un grande progetto, in: Gianfranco Spagnesi (Hg.), L'architettura della basilica di S. Pietro. Storia e costruzione (Akten des Convegno Internazionale, Rom 1995), Rom 1997, S. 287–294.
- SCHÜTZE 1999 – Sebastian Schütze, Devotion und Repräsentation im Heiligen Jahr 1600. Die Cappella di S. Giacinto in S. Sabina und ihr Auftraggeber Kardi-

- nal Girolamo Bernerio, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana, Rom und Florenz*, 23.–26. Februar 1993 (*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Beiheft zu Bd. 32, 1997/1998*), S. 231–264.
- SCHÜTZE 2003 – Sebastian Schütze (Hg.), *Palazzo Sacchetti, Rom 2003*.
- SCHÜTZE 2005 – Sebastian Schütze (Hg.), *Die Ausstattung von Neu-St. Peter*, in: *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II, 1572–1676* (Kat. Ausst. Bonn/Berlin 2005/2006), Leipzig 2005, S. 117–138.
- SCHÜTZE 2007 – Sebastian Schütze, *Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII., und die Entstehung des römischen Hochbarock* (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 32*), München 2007.
- SCHWAGER 1983 – Klaus Schwager, *Die architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V. Bauprogramm, Baugeschichte, Baugestalt und ihre Voraussetzungen*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20, 1983, S. 241–312.
- SEDLMAYR 1982/1985 – Hans Sedlmayr, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, München 1982–1985.
- SHEARMAN 1972 – John G. K. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972.
- SHEARMAN 1986 – John G. K. Shearman, *Die Kapelle des Sixtus IV.*, in: *Die Sixtinische Kapelle*, übersetzt und bearbeitet von Robert Schnieper, Zürich/Köln 1986, S. 22–91.
- SIEBENHÜNER 1962 – Herbert Siebenhüner, *Umriss zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547–1606)*, in: *Karl Oettinger/Mohammed Rassem* (Hg.), *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, S. 229–320.
- SIGNOROTTO/VISCEGLIA 1998 – Gianvittorio Signorotto/Maria Antonietta Visceglia (Hg.), *La corte di Roma tra Cinque e Seicento. »Teatro« della politica europea*, Rom 1998.
- SMITH 1956 – E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton 1956.
- SMITH 1977 – Graham Smith, *The Casino of Pius IV*, Princeton 1977.
- SPADOLINI U. A. 1974 – Giovanni Spadolini u. a., *Il palazzo del Quirinale*, Rom 1974.
- STEINEMANN 2006 – Holger Steinemann, *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis »Discorso intorno alle imagini sacre e profane« (1582)* (*Studien zur Kunstgeschichte 164*), Hildesheim u. a. 2006.
- STEINMANN 1901 – Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, München 1901–1905.
- STINGER 1981 – Charles L. Stinger, *Roma triumphans. Triumphs in the Thought and Ceremonies of Renaissance Rome*, in: *Medievalia et humanistica*, 10, 1981, S. 189–201.
- STINGER 1985 – Charles L. Stinger, *The Renaissance in Rome*, Bloomington 1985.
- STOLLBERG-RILINGER 2000 – Barbara Stollberg-Rilinger, *Zeremoniell, Ritual, Symbol. Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung*, 27, 2000, S. 389–405.
- STOLLBERG-RILINGER 2004 – Barbara Stollberg-Rilinger, *Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Forschungsperspektiven – Thesen*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung*, 31, 2004, S. 489–527.
- STRINATI 2017 – Claudio Strinati, *Carlo Saraceni e i pittori della Sala Regia al Quirinale*, in: *Francesca Baldasari/Alessandro Agresti* (Hg.), *Studi di storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme*, Rom 2017, S. 107–116.
- STRUCK 2017 – Neela Struck, *Römische Bauprojekte im Bild. Studien zur medialen Vermittlung der Bautätigkeit Papst Pauls V. Borghese (1605–1621)* (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 39*), München 2017.
- STRUNCK 2007 – Christina Strunck (Hg.), *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, Petersberg 2007.
- TABARRINI 2018 – Marisa Tabarrini, *L'acquedotto Paolo e lo sviluppo urbano del settore subgianicolense tra San Pietro in Montorio e Ponte Sisto*, in: *Augusto Roca De Amicis* (Hg.), *Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, Rom 2018, S. 291–305.

- TAJA 1750 – Agostino M. Taja, Descrizione del palazzo apostolico vaticano, Rom 1750.
- THELEN 1967A – Heinrich Thelen, Francesco Borromini. Die Handzeichnungen, 1. Abteilung. Zeitraum von 1620/32, Graz 1967.
- THELEN 1967B – Heinrich Thelen, Zur Entstehungsgeschichte der Hochaltar-Architektur von St. Peter in Rom, Berlin 1967.
- THOENES 1992 – Christof Thoenes, Madernos St.-Peter-Entwürfe, in: Henry A. Millon/Susan S. Munshower (Hg.), *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns in and out of Italy. Essay in architectural history, presented to Hellmut Hager on his sixty-sixth birthday*, University Park 1992, 1, S. 170–193.
- THOENES U. A. 2011 – Christof Thoenes u. a. *San Pietro in Vaticano. I mosaici e lo spazio sacro (Monumenta vaticana selecta 5)*, Mailand 2011.
- THÖNE 1960 – Friedrich Thöne (Hg.), *Ein deutsch-römisches Skizzenbuch von 1609–11 in der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Jahrgabe 1960)*, Berlin 1960.
- THÜRLEMANN 1990 – Felix Thürlemann, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990.
- TIBERIA 1974 – Vitaliano Tiberia, Giacomo Della Porta. Un architetto tra manierismo e barocco (Studi di storia dell'arte 1), Rom 1974.
- TITI 1686 – Filippo Titi, *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura, et architettura nelle chiese di Roma, palazzi Vaticano, di Monte Cavallo, et altri, che s'incontrano nel cammino facile, che si fa per ritrovarle [...]*, Rom 1686.
- TITI 1763 – Filippo Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Rom 1763.
- TOMEI 1990 – Alessandra G. Tomei, *Ottobre 1615: »giapponesi a Roma«*, in: Giuseppe Pittau u. a. (Hg.), *Da Sendai a Roma. Un'ambasceria giapponese a Paolo V.* (Kat. Ausst. Rom 1990), Rom 1990, S. 69–80.
- TOTTI 1638 – Pompilio Totti, *Ritratto di Roma moderna*, Rom 1638.
- TOZZI 2002 – Simonetta Tozzi (Hg.), *Incisioni barocche di feste e avvenimenti. Giorni d'allegrezza*, Rom 2002.
- TOZZI 2014 – Simonetta Tozzi, *Feste di canonizzazione del Seicento nelle incisioni*, in: Maria Grazia Bernardini/Mario Lolli Ghetti (Hg.), *I papi della speranza. Arte e religiosità nella Roma del '600* (Kat. Ausst. Rom 2014), S. 63–67.
- TEXLER 1980 – Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York u. a. 1980.
- TRONZO 2005 – William Tronzo (Hg.), *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge u. a. 2005.
- TURCHINI 1984 – Angelo Turchini, *La fabbrica di un santo. Il processo di canonizzazione di Carlo Borromeo e la Controriforma*, Casale Monferrato 1984.
- TURNER 1969 – Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York 1969.
- TURNER 1989 – Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a. M./New York 1989.
- TUTINO 2010 – Stefania Tutino, *Empire of Souls. Robert Bellarmine and the Christian Commonwealth*, Oxford 2010.
- TUTINO 2014 – Stefania Tutino, *A Spanish Canonist in Rome. Notes on the Career of Francisco Peña*, in: *California Italian Studies Journal*, 5, 2014, S. 414–430.
- UBL 1999 – Ralph Ubl, *Guido Renis Aurora. Politische Funktion, Gattungspoetik und Selbstdarstellung der Malerei im Gartenkasino der Borghese am Quirinal*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 1, 1999, S. 209–241.
- VASARI/MILANESI 1878–1885 – Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. u. komm. v. Gaetano Milanesi, Florenz 1878–1885.
- VISCEGLIA/BRICE 1997 – Maria A. Visceglia/Catherine Brice (Hg.), *Cérémonial et rituel à Rome (XVI^e–XIX^e siècle)* (Collection de l'École française de Rome 231), Rom 1997, S. 27–87.
- VISCEGLIA 2002 – Maria A. Visceglia, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna (La corte dei papi 8)*, Rom 2002.
- VISCEGLIA 2013 – Maria A. Visceglia, *The International Policy of the Papacy. Critical Approaches to the Concepts of Universalism and italianità, Peace and War*, in: Maria A. Visceglia (Hg.), *Papato e politica internazionale nella prima età moderna*, Rom 2013, S. 17–62.
- VISCEGLIA/VALERI/VOLPINI 2018 – Maria A. Visceglia, *La Roma dei papi. La corte e la politica internazionale (secoli XV–XVII)*, hg. von Elena Valeri/Paola Volpini, Rom 2018.

- VITALI 2011 – Samuel Vitali, Romulus in Bologna. Die Fresken der Carracci im Palazzo Magnani (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 30), München 2011.
- VITZTHUM 1964 – Walter Vitzthum, A Project by Lanfranco for the Quirinal, in: *The Burlington Magazine*, 106, 1964, S. 215–218.
- VITZTHUM 1965 – Walter Vitzthum, Lanfranco at the Quirinal. Two New Documents, in: *The Burlington Magazine*, 107, 1965, S. 468–471.
- VODRET 2008 – Rossella Vodret, Agostino Tassi e il fregio della Sala Regia nel palazzo del Quirinale, in: Patrizia Cavazzini (Hg.), *Agostino Tassi (1578–1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà* (Kat. Ausst. Rom 2008), Rom 2008, S. 127–149.
- VODRET 2013 – Rossella Vodret, Appunti di tecnica esecutiva per Carlo Saraceni e Giovanni Lanfranco nel cantiere della Sala Regia nel palazzo del Quirinale, in: Maria G. Aurigemma (Hg.), *Carlo Saraceni 1579–1620. Un veneziano tra Roma e l'Europa* (Kat. Ausst. Rom 2013/2014), Rom 2013, S. 125–146.
- WADDY 1990 – Patricia A. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, Cambridge/New York 1990.
- WAINWRIGHT/MICHELSON 2021 – Matthew C. Wainwright/Emily Michelson (Hg.), *A Companion to Religious Minorities in Early Modern Rome* (Brill's companions to the Christian tradition 95), Leiden/Boston [2021].
- WARBURG/BREDEKAMP/DIERS 1998 – Aby Warburg, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, hg. v. Horst Bredekamp u. Michael Diers (Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Studienausgabe, Erste Abteilung, Bd. I.1), Berlin 1998.
- WARD-PERKINS 1952 – John B. Ward-Perkins, The Shrine of St. Peter and its Twelve Spiral Columns, in: *Journal of Roman Studies*, 42, 1952, S. 21–33.
- WASSERMAN 1963 – Jack Wasserman, The Quirinal Palace in Rome, in: *The Art Bulletin*, 45, 1963, S. 204–244.
- WASSILOWSKY 2008 – Günther Wassilowsky, Reformatio in capite? Das Konzil von Trient und die Reform des Papsttums, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 103, 2008, S. 172–187.
- WASSILOWSKY/WOLF 2005 – Günther Wassilowsky/Hu-
bert Wolf (Hg.), *Werte und Symbole im frühneuzeitlichen Rom* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 11) Münster 2005.
- WASSILOWSKY/WOLF 2007 – Günther Wassilowsky/Hu-
bert Wolf, Päpstliches Zeremoniell in der Frühen Neuzeit. Das Diarium des Zeremonienmeisters Paolo Alaleone de Branca während des Pontifikats Gregors XV. (1621–1623) (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 20), Münster 2007.
- WEDDINGEN 1999 – Tristan Weddingen, Tapissierkunst unter Leo X. Raffaels Apostelgeschichte für die Sixtinische Kapelle, in: Petra Kruse (Koord.), *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I, 1503–1534* (Kat. Ausst. Bonn 1998/1999), Ostfildern-Ruit 1999, S. 268–284.
- WEDDIGEN/BLAAUW/KEMPERS 2003 – Tristan Weddigen/Sible de Blaauw/Bram Kempers (Hg.), *Functions and Decorations. Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance* (Capellae Apostolicae Sixtinaeque collectanea acta monumenta 9), Turnhout 2003.
- WEISSMANN 2021 – Tobias C. Weißmann, *Kunst, Klang, Musik. Die Festkultur der europäischen Mächte im barocken Rom*, München 2021.
- WETZSTEIN 2004 – Thomas Wetzstein, *Heilige vor Gericht. Das Kanonisationsverfahren im europäischen Spätmittelalter* (Forschungen zur kirchlichen Rechtsgeschichte und zum Kirchenrecht 28), Köln/Weimar/Wien 2004.
- WHITE/SHEARMAN 1958 – John White/John K. G. Shearman, Raphael's Tapestries and their Cartoons, in: *The Art Bulletin*, 40, 1958, S. 193–221, 299–323.
- WINDORF 2006 – Wiebke Windorf, *Sakrale Historienmalerei in St. Peter in Rom. Faktizität und Fiktionalität in der Altarbildausstattung unter Papst Urban VIII. (1623–1644)*, Regensburg 2006.
- WINTERLING 1997 – Aloys Winterling, »Hof«. Versuch einer idealtypischen Bestimmung anhand der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Geschichte, in: Aloys Winterling (Hg.), *Zwischen »Haus« und »Staat«. Antike Höfe im Vergleich*, München 1997, S. 11–25.
- WITTE 2014 – Arnold Witte, *Architecture and Bureaucracy. The Quirinal as an Expression of Papal Abso-*

- lutism, in: David R. Marshall (Hg.), *The Site of Rome. Studies in the Art and Topography of Rome 1400–1750* (Melbourne Art Journal 13), Rom 2014, S. 162–177.
- WITTKOWER 1965 – Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, Harmondsworth/Baltimore/Ringwood* 1965.
- WREDE 2000 – Henning Wrede, *L'antico nel Seicento*, in: Evelina Borea/Carlo Gasparri (Hg.), *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Beliori* (Kat. Ausst. Rom 2000), Rom 2000, 1, S. 7–24.
- WREDE 2007 – Henning Wrede, *Wissensmehrung und Stilwandel. Die antiken Wurzeln des Barock*, in: Philine Helas u. a. (Hg.), *Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, S. 263–274.
- WULF/ZIRFAS 2003 – Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.), *Rituelle Welten* (Paragrana. Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie 12/1,2), Berlin 2003.
- WULF/ZIRFAS 2004 – Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.), *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen, Praktiken, Symbole*, München 2004.
- ZACCARIA 1776 – Francescantonio Zaccaria, *Scritture contrarie del cardinale Sforza Pallavicini e del chiarissimo Monsignor Luca Olstensio nella questione nata a' tempi di Alessandro VII. »Se al Romano Pontefice più convegna di abitare a San Pietro, che in qualsivoglia altro luogo della città«*. [...], Rom 1776.
- ZOLLIKOFER 2016 – Kaspar Zollikofer, *Die Cappella Gregoriana. Der erste Innenraum von Neu-Sankt-Peter in Rom und seine Genese* (Bibliotheca Helvetica Romana 36), Basel 2016.

10.2 ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- ACCS: Archivio della Congregazione delle Cause dei Santi, Vatikanstadt
- ACP: Archivio dei Maestri delle Cerimonie Pontificie (Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice), Vatikanstadt
- ASV: Archivio Segreto Vaticano, Vatikanstadt
- BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt

10.3 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 3, 34: Anselmi 2005, S. 250, 258; Abb. 15: Autor; Abb. 1, 25, 27, 29: Biblioteca Angelica, Rom; Abb. 5, 8, 40–42, 96, 108: per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato; Abb. 66: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom; Abb. 9: Bodenstein 2021, S. 412; Abb. 10: Boiteux u. a. 2014, S. 27; Abb. 46, 55, 85: Borsi 1991, S. 17, 68, 66; Abb. 4, 32: Burzer 2011, S. 150, 60; Abb. 68, 70: Casanova 1992, S. 164; Abb. 57, 61: Colalucci 1999, S. 177, 178; Abb. 124: De Vecchi 2002, S. 199; Abb. 13, 14, 37, 44, 93: Fabbrica di San Pietro in Vaticano; Abb. 133: Fagiolo dell’Arco 1997, S. 237; Abb. 7, 11, 12, 104, 112, 137: Ferrari/Papaldo 1999, S. 249, 250, 253, 253, 248, 251; Abb. 69: Frommel 1982, S. 49; Abb. 138: Herrmann-Fiore 1994, S. 362–363; Abb. 109: Herrmann-Fiore 2011, S. 45; Abb. 143, 144: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Fotothek; Abb. 65, 67: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione-GFN; Abb. 47: Ippolito 2004, Abb. 20; Abb. 24, 62: Kat. Ausst. Bonn/Berlin 2005/2006, S. 99, 249; Abb. 18: Kat. Ausst. Forlì 2008, S. 171; Abb. 53: Kat. Ausst. Rom 1997/1998, S. 305; Abb. 48–51: Kat. Ausst. Rom 2002, S. 123, 125, 129, 131; Abb. 19: Kirwin 1981, S. 149; Abb. 63, 64, 92, 126, 127, 129: Kliemann/Rohlmann 2004 S. 359, 363, 459, 345, 349, 346; Abb. 140: Kunstgeschichtliches Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg; Abb. 38, 39: Lavin 1968, Abb. 10, 18; Abb. 17: Lees-Milne 1968, S. 238; Abb. 136: MiC – Vittoriano e Palazzo Venezia; Abb. 2, 16, 28, 54, 58–60, 71–76, 94, 95, 99, 102, 114, 116, 118, 120–123, 130–132, 135: Musei Vaticani; Abb. 22: Pietrangeli 1990, S. 186; Abb. 26, 35, 36: privat; Abb. 43: Satzinger/Schütze 2008, S. 329; Abb. 45: Schütze 1994, S. 229; Abb. 6: Schütze 1999, S. 244; Abb. 113: Segretariato Generale della Repubblica; Abb. 78–84, 86–91, 97, 98, 100, 101, 103, 105–107, 115, 117, 119, 125, 128, 134, 142: Segretariato Generale della Repubblica - Giuseppe Schiavinotto; Abb. 56, 77, 139, 141, 145: Struck 2017, S. 244, 169, 235, 236, 239; Abb. 20, 21, 52, 111, 146: Strunck 2006, S. 270, 111, 173, 330, 265; Abb. 110 Wrede 2007, S. 272.

10.4 NAMENSREGISTER

Nicht ins Register aufgenommen wurden lediglich in den Anmerkungen genannte Autoren von Sekundärliteratur und das Stichwort Paul V. Zur besseren Orientierung finden sich gelegentlich Namensvarianten bzw. Präzisierungen hinsichtlich des Status oder der Profession in Klammern hinter einzelnen Namen.

Aaron (Bruder des Moses, Hohepriester der Israeliten) 185
 Abbas I. (Schah) 160, 251, 252
 Abraham 259
 Achilles (Heiliger) 256
 Adam (Erzdiakon und Archimandrit, Gesandter der Chaldäer) 153
 Aelst, Pieter van 182
 Alaleone de Branca, Paolo 14, 15, 27, 28, 53, 110, 114, 173, 209, 210, 214, 216, 217, 243
 Alberti, Cherubino und Giovanni 128, 149, 246
 Alberti, Leon Battista 248
 Alcuin 265
 Alexander VII. 36, 115, 242, 246, 248, 265
 Alfarano, Tiberio 36, 216
 Ali Goli Beg Mordar (Botschafter des persischen Schahs Abbas I.) 153
 Allori, Alessandro 260
 Amati, Scipione 15, 162, 194, 253
 Ambrosius 265
 Anagnino, Giovanni Tommaso 16, 264
 Andrea Avellino (Heiliger) 219
 Andreas (Apostel) 63, 67, 79, 193, 222, 226, 230
 Angelini, Annibale 248
 Angelis, Paolo de 15, 151, 251, 267
 Anselmi, Alessandra 11
 Antoninus von Florenz (Heiliger) 26
 Antonio Cinese (über Jahre in Rom ansässiger chinesischer Würdenträger) 153
 Antonio Emanuele Ne Vunda (Botschafter des kongolesischen Königs Alvaro II.) 151, 160, 161, 172, 251, 254
 Apollo 199
 Aristoteles 264, 265
 Arrigone, Pompeo 222
 Astraea (Gestalt der griechischen und römischen Mythologie) 263
 Augustinus 265
 Augustus 197, 200, 204, 257, 267
 Baglione, Giovanni 109, 248, 258, 262, 267
 Barberini, Carlo 240
 Barberini, Francesco 97

- Barberini, Maffeo (als Papst Urban VIII.) 222, 258
 Barbo, Marco 126
 Bariola, Melchiorre 90, 236
 Barnabas (Apostel) 232
 Baronio, Cesare 32, 46, 84, 221, 223, 236, 251, 256, 257
 Baskins, Cistelle L. 12, 149, 151
 Bassetti, Marcantonio 249
 Bellarmin, Robert (Bellarmino, Roberto) 60, 82, 238, 251, 256–258
 Bellori, Giovanni Pietro 141, 248, 254
 Benno von Meißen (Heiliger) 26
 Bentivoglio, Guido 266
 Bernerio, Girolamo 33, 34, 218
 Bernini, Gian Lorenzo 40, 51, 55, 92, 93, 95–97, 99, 195, 210, 219, 238–240, 242, 263
 Bernini, Pietro 141, 171, 259
 Berthelot, Guglielmo 141
 Bianchi, Giuseppe de 52
 Biondo, Flavio (Flavius Biondus) 163, 164, 254, 255
 Böck, Angela 112, 190
 Boissard, Jean-Jacques 241
 Boiteux, Martine 11
 Bonanni, Filippo 97, 228, 239
 Bonino, Cesare 237
 Borghese, Camillo (als Papst Paul V.) 206
 Borghese, Marcantonio 16, 160, 267
 Borghese, Paolo Guidotti 92, 213
 Borghese, Scipione 15, 108, 123, 160, 182, 195, 199, 257, 263
 Borromeo, Federico 251, 257
 Borromini, Francesco 96, 227, 239, 240, 242
 Botero, Giovanni 257
 Botticelli, Sandro 149, 179, 181
 Bramante, Donato 36, 40, 56, 93, 127, 245
 Braniezka, Anna Mirova 90, 236
 Bril, Paul 246, 247
 Bronzino, Agnolo 185, 188, 260
 Buchell, Aernout van 191, 262
 Buonvicino, Ambrogio 58, 229
 Burckard, Johannes 14, 28, 57, 93
 Burckhardt, Jacob 17
 Burzer, Katja 11, 83
 Buzzi, Carlo 236, 237
 Bzowski, Abraham 16, 194–196, 200–202, 267
- Cagnacci, Guido 61
 Cancellieri, Francesco 173, 259
 Capranica, Domenico 163
 Caraffa (Familie) 104
 Carandini, Silvia 11
 Caravaggio, Polidoro da 163, 254
 Carlo Borromeo (Heiliger) 9, 11, 13, 14, 23, 36, 45, 52, 56, 59, 71, 72, 74, 77–80, 82–91, 93, 206, 209, 210, 214, 219, 226–229, 232–238
 Carpi, Girolamo da 241
 Carracci, Agostino 250
 Carracci, Annibale 254
 Carracci, Antonio 247, 249
 Casale, Vittorio 11, 56
 Castello, Bernardo 247
 Castrone, Bartolomeo da 224
 Catani, Baldo 194
 Caterina da Bologna (Heilige) 219
 Cavalieri, Giovan Battista de' 164, 255
 Cesari, Giuseppe (Cavalier d'Arpino) 48, 220, 240, 257
 Chiodini, Giovan Battista 16, 194, 196
 Christine von Lothringen (Großherzogin der Toskana) 10
 Christus 31, 32, 41, 60, 63, 65–67, 69, 78–80, 97–99, 115, 131, 164, 166, 167, 175, 177, 182, 183, 185, 188, 189, 223, 228, 240, 258, 260
 Ciampelli, Agostino 36, 93, 219, 225, 239, 240
 Ciappi, Antonio 264
 Cibo, Lorenzo 127
 Cicero 265
 Clemens I. 150
 Clemens VII. 246
 Clemens VIII. 33–36, 40, 45, 46, 48, 51, 55–59, 62, 93, 108, 118, 119, 132, 133, 150, 207, 218, 220, 221, 227, 235, 236, 238, 240, 251, 252, 257, 259, 268
 Colonna, Filippo 243
 Comodi, Andrea 117
 Conti, Cesare 26, 28, 29, 31–33, 216, 217, 220
 Corradini, Annibale 52, 230
 Cortona, Pietro da 110, 254
 Costaguti, Giovanni Battista 200, 205
- Date Masamune (Daimyō von Sendai) 160, 162, 251–253
 Deruet, Claude 253
 Diego de Alcalà (Heiliger) 25, 26, 28, 29, 32–34, 67, 217, 220
 Domenichino (Domenico Zampieri) 193
 Domitilla (Heilige) 256
 Dosio, Giovanni Antonio 221
 Dupérac, Etienne 28, 29, 66, 101, 118, 221
 Duranti, Annibale 249
- Elias, Norbert 12, 17
 Elias (Patriarch von Babylon) 251
 Elisabeth von Portugal (Heilige) 92
 Este, Ippolito d' 104
 Ertlinger, Leopold D. 175, 177
 Eugen IV. 174
- Faenza, Marco da 131

- Fagiolo dell'Arco, Maurizio 11
 Falda, Giovanni Battista 36, 53, 219, 267
 Farnese, Alessandro 32, 39, 55, 66, 79, 234
 Farnese, Orazio 104
 Felice da Cantalice 219
 Ferrabosco, Martino 117
 Filarete (Antonio di Pietro Averlino) 149
 Filippo Neri (Heiliger) 92
 Firenze, Maturino da 163, 254
 Fontana, Carlo 204
 Fontana, Domenico 106, 107, 109
 Fontana, Giovanni 204
 Francesca Romana (Heilige) 9, 13, 14, 22, 35, 38, 40, 41, 45, 46, 48, 51–59, 62, 64–70, 72, 77–80, 91, 93, 96, 206, 209, 213, 214, 223, 226, 228, 233, 239
 Francini, Filippo 124
 Francisco III. Fernández de la Cueva y de la Cueva (Herzog von Alburquerque) 243
 Franz von Sales (Heiliger) 36, 53, 219
 Franz Xaver (Heiliger) 92
 Fujikawa, Mayu 12, 149
 Furttenbach, Joseph 253
- Gaius Julius Caesar 199
 Galli, Giovanni Antonio (lo Spadarino) 142, 177, 179, 249, 250, 260
 Ganassini, Marzio 250
 Ganymed 241
 Ganz, David 193
 Garms, Jörg 10, 11
 Gentileschi, Orazio 123
 Gigli, Giacinto 15, 194, 252
 Gilio, Giovanni Andrea 190
 Giovio, Paolo 262
 Grassis, Paris de 18, 28
 Grattarola, Marco Aurelio 15, 21, 72, 79, 80, 82, 89, 91, 209, 214, 215, 232, 235, 237
 Gregor der Große 265
 Gregorovius, Ferdinand 18
 Gregor XIII. 48, 104–107, 110, 116, 130–132, 190, 191, 211, 223, 241, 242, 246, 253, 254, 262
 Gregor XIV. 268
 Gregor XV. 228, 243, 266
 Greuter, Matthäus 13, 52, 72, 74, 77, 78, 83, 198, 199, 219, 232–235, 257, 266
 Grimaldi, Giacomo 47, 97
 Gualdo de Nocera, Avanzino di 259
 Gualtieri, Alessandro 151
 Guerra, Giovanni 58, 149
 Guevara, Francesco 263
 Guidiccioni, Lelio 16, 195, 196, 199, 200, 264, 267
 Guidi, Raffaello 80, 82, 83, 86–88, 237
- Hannibal (Heerführer) 166
 Hasekura Tsunenga (Samurai, Gefolgsmann und Gesandter des Date Masamune) 15, 151, 160, 162, 253, 258
 Herrmann-Fiore, Kristina 147, 151, 153, 163
 Holste, Lukas 115
 Hosius, Stanislaus 70
 Huizinga, Johan 17
 Husain Ali Beg Bayat (Gesandter des persischen Schahs Abbas I.) 119, 150, 244, 251
 Hyazinth von Polen (Heiliger) 33, 218
- Ignatius von Loyola (Heiliger) 92, 235, 258
 Innozenz VIII. 265
 Innozenz X. 242
 Ippolito, Antonio M. 103, 110
 Isaak (Stammvater der Israeliten) 259
 Isidor (Heiliger) 92
- Jakob (Stammvater der Israeliten) 259
 Jesaja (Prophet) 164, 255
 Jethro (Schwiegervater des Moses) 178, 179, 181, 260
 Jode, Pieter de 237
 Johannes (Evangelist) 32, 164, 167–169, 182, 223, 255
 Joseph (Sohn Jakobs) 182, 183, 189
 Joshua (Nachfolger des Moses) 189
 Julius II. 194, 266, 267
 Jupiter 263
- Karl der Große 115
 Khoja Sefer (armenischer Händler) 151
 Kirwin, William C. 40, 62
 Kodera, Geki (bzw. Paolo Camillo, Sekretär des Hasekura Tsunenga) 160
 Königin von Saba 247
- Landini, Taddeo 139, 189
 Landriani, Angelica 90, 236
 Landriani, Paolo Camillo (il Duchino) 88
 Landucci, Ambrose 238
 Lanfranco, Giovanni 119, 121–125, 139, 142, 151, 155, 160, 164, 165, 181–183, 186, 188, 245, 248–250, 260
 Lauro, Giacomo (Jacobus Laurus) 167
 Leo III. 115
 Leo X. 31, 194, 257
 Leo XI. 265
 Leuschner, Eckhard 80
 L'Heureux, Jean 256
 Lips, Joest (Justus Lipsius) 165
 Lomazzo, Giovan Giacomo 236
 Lomazzo, Giovanni Paolo 169
 Longhi, Martino 241

- Longinus (römischer Hauptmann, Heiliger) 63, 67, 79, 222, 226, 230
- Lopez, Duarte 251, 254
- Ludovisi, Ludovico 242
- Lukas (Evangelist) 45, 206
- Lünig, Johann C. 18
- Luther, Martin 19, 26, 165, 166
- Maderno, Carlo 46–48, 72, 96, 97, 109, 222, 239, 247, 267
- Maggi, Giovanni 13, 36, 52, 56, 74, 77, 78, 219, 226, 232–235, 241
- Magi, Anastasia de' 89, 236
- Magistris, Ambrogio de 263
- Mâle, Émile 10
- Mancini, Giulio 248
- Manilli, Giacomo 166
- Mansour, Opher 12, 149, 160
- Maria (Mutter Jesu) 223
- Maria (Prophetin, Schwester des Moses) 247
- Marino, Giambattista 259
- Markus (Evangelist) 126, 245, 246
- Martinelli, Fioravante 96, 97, 239
- Mascarino (Ottavio Noni) 105, 106
- Matthäus (Evangelist) 32, 182
- Medici, Cosimo de' 242
- Medici, Cosimo II. de' 100, 240
- Medici, Ferdinando de' 10
- Meietto, Paolo 254
- Michelangelo 46–48, 72, 174, 177, 182, 220–222, 267
- Minerva 241, 258
- Minski, Stanislaus 34
- Mohammed (Prophet) 164
- Montaigne, Michel de 241, 262
- Moses (Prophet) 31, 118, 121, 123, 125, 131, 141, 147, 173–179, 181–183, 185, 186, 188–193, 195–197, 204, 212, 245, 248–250, 259, 260, 262
- Mucanzio, Francesco 217
- Mucanzio, Giovanni Paolo 14, 15, 36, 38, 40–43, 51–53, 57, 58, 65, 67–70, 77, 80, 82, 90, 114, 116, 136, 171, 173, 209, 210, 214, 218, 219, 224–226, 228, 230, 231, 233, 234, 243
- Muziano, Girolamo 104, 131
- Nebbia, Cesare 48, 149, 242
- Nereus (Heiliger) 256
- Nikolaus V. 174
- Novelli, Fra Paolo 143, 178, 179, 249, 250
- Orsini, Camilla 16, 267
- Ottino, Pasquale 249
- Paleotti, Gabriele 88, 89, 170, 217
- Pallavicino, Sforza 115
- Palotta, Giovanni Battista 221
- Panvinio, Onofrio 262
- Paracca, Giovanni Antonio di Pietro (il Vasoldo) 220
- Paravicini, Werner 12
- Passeri, Giovanni Battista 118, 125, 141, 168, 248
- Paul II. 40, 93, 107, 126, 128, 246
- Paul III. 41, 46, 97–99, 104, 194, 230, 245, 265
- Paul IV. 246
- Paulus (Apostel) 55, 59, 62, 68, 80, 99, 197, 223, 232, 247, 257
- Peña, Francisco 14, 15, 35, 41, 42, 51, 52, 56, 59, 68, 74, 209, 214, 217, 219, 220, 228, 230, 232, 235, 258
- Perugino, Pietro 177
- Peruzzi, Baldassare 254
- Petrus (Apostel) 19, 32, 36, 48, 51, 55, 56, 59, 60, 63, 66, 68, 78, 99–101, 115, 131, 150, 167, 177, 182, 183, 189, 199, 223, 229, 239, 256, 265
- Pflaumern, Johann Heinrich von 266
- Phillip III. 35, 169
- Piccolomini, Agostino Patrizi 14, 18, 28, 29, 33, 40, 57, 93, 229
- Pietro della Madre di Dio 149
- Pinturicchio (Bernardino di Betto di Biagio) 149
- Pius II. 228, 265
- Pius IV. 82, 104, 131, 174, 190, 246, 260–262
- Pius V. 190, 219, 256, 262
- Pius VII. 244
- Pius IX. 136, 247
- Pius X. 248
- Platon 196, 264, 265
- Ponzio, Flaminio 108, 134, 204
- Porta, Giacomo della 35, 43, 46, 48
- Poussin, Nicolas 254
- Pozzo, Andrea 258
- Pozzo, Cassiano dal 254
- Prodi, Paolo 165
- Quorbi, Cosimo 52
- Raffael 31, 32, 177, 182, 217, 234, 260
- Rahn, Thomas 13
- Raimondo di Peñafort (Heiliger) 25, 34–36, 38, 40–43, 51–53, 57, 65–67, 96, 220, 227, 239, 268
- Rainaldi, Girolamo 52, 72, 77, 80, 235, 239
- Rasmussen, Niels K. 11, 232
- Reinhardt, Volker 255
- Reinhardt, Wolfgang 255
- Remus 257
- Reni, Guido 263
- Ricci, Archita 253
- Ricci, Giovanni 246

- Ricci, Giovanni Battista 13, 53–55, 59, 67–69, 78, 83, 151, 153, 225, 226, 228–230, 232, 235
- Ripa, Cesare 141, 188, 248, 259, 260
- Riviera, Egidio della 26, 28, 217, 220
- Romulus 162, 257
- Roncalli, Cristoforo 48
- Rosselli, Cosimo 149
- Rossetti, Cesare 134, 247
- Rossetti, Paolo 48
- Rovere, Giovanni Mauro della (il Fiammenghino) 237
- Rubens, Peter Paul 254
- Sacchi, Andrea 254
- Sadeler d. J., Aegidius 244, 251
- Sala, Galdino della 232
- Salviati, Francesco 246, 262
- Sangallo d. J., Antonio da 25, 26, 97, 243
- Saraceni, Carlo 139, 142, 249, 250
- Sarpi, Paolo 91
- Sarzana, Tito da 47
- Saturn 263
- Savelli, Paolo 110, 111, 116, 173, 244
- Savoyen, Thomas Franz von (Tommaso Francesco di Savoia) 243
- Scipio Africanus (Feldherr) 166
- Semprevivo, Ranuccio 134
- Seneca 265
- Servanzio, Gasparo 244
- Sfondrati, Paolo Emilio 236
- Shirley, Anthony (Reisender, Abenteurer, Gesandter des persischen Schahs Abbas I.) 119, 150
- Shirley, Robert (Reisender, Abenteurer, Gesandter des persischen Schahs Abbas I.) 153
- Sisinnius (zum Christentum bekehrter römischer Ratsherr) 150
- Sissinius (Negus) 153
- Sixtus IV. 40, 93, 175, 265
- Sixtus V. 25, 26, 104, 106–110, 118, 132, 133, 136, 194, 198, 200–202, 204, 206, 211, 214, 217, 220, 221, 242, 251, 253, 254, 256, 263, 264, 266–268
- Sormani, Agostino 89, 236
- Sotelo, Luis (Franziskanermönch, Missionar und Märtyrer, Gesandter des Date Masamune) 15, 151, 160, 169, 253, 258
- Stati, Cristoforo 153
- Steinmann, Ernst 174
- Stern, Raffaele 244
- Struck, Neela 12, 195
- Sueton 200, 257
- Superanzio, Giovanni 15, 182, 189, 190, 229, 259, 261, 262
- Taja, Agostino M. 246
- Tassi, Agostino 117–119, 122–125, 139, 142, 150, 151, 245, 247, 249, 250
- Tasso, Torquato 241
- Tempesta, Antonio 13, 22, 64, 65, 80, 82–90, 210, 225, 226, 237, 238
- Teresa von Ávila (Heilige) 92
- Thomas von Aquin (Heiliger) 265
- Timotheus (Bischof) 260
- Toledo, Francisco 235
- Tomás de Jesús (Diego D'Ávila Herrera) 167
- Tommaso di Villanova (Heiliger) 90
- Trajan 204, 256
- Turchi, Alessandro (l'Orbetto) 143, 183, 185, 186, 249
- Urban VIII. 51, 93, 99, 100, 229, 252, 265
- Vaga, Perino del 123
- Valier, Agostino 127, 245
- Valignano, Alessandro 253
- Valle, Francesco della 266
- Vasari, Giorgio 164, 241, 243
- Vecchi, Giovanni de' 48
- Venale, Giovanni Pietro 130
- Veronika (Heilige) 63, 67, 222, 226
- Vignola, Giacomo Barozzi da 105
- Villamena, Francesco 257
- Volterra, Daniele da 246
- Warburg, Aby 10
- Wasserman, Jack 106
- Zaccaria, Francescantonio 244
- Zacharias Vartabied (Gesandter des armenischen Patriarchen Melchisedech) 151
- Zeloni, Zelone 223
- Zucchi, Jacopo 206

