

Eva Maringer
Märtyrerkult und Raffaelrezeption
im nachtridentinischen Rom:
Domenichinos Cäcilienzyklus
in der Cappella Polet
in San Luigi dei Francesi

Inaugural-Dissertation zu Erlangung
des Doktorgrades der
Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln
vorgelegt von
Eva Maringer aus Heidelberg

Luxemburg 2012

Erstgutachter: Herr Prof. Dr. Hans Ost

Zweitgutachter: Frau Prof. Dr. Susanne Wittekind

Tag der mündlichen Prüfung: 21.05.2008

VORWORT	3
EINLEITUNG	5
1 DIE FRANZÖSISCHE NATIONALKIRCHE SAN LUIGI DEI FRANCESI	15
1.1 DIE KONGREGATION: ORGANISATION UND AUFGABEN.....	17
1.2 ZUR BAUGESCHICHTE DER KIRCHE.....	19
1.3 DIE KAPELLEN.....	22
1.4 DIE AUSSTATTUNG DER CAPPELLA POLET.....	23
2 AUFTRAGGEBER UND AUFTRAGSVERGABE	26
2.1 DER AUFTRAGGEBER PIERRE POLET UND SEINE FAMILIE.....	26
2.2 DIE STIFTUNG DER CAPPELLA POLET.....	31
2.3 DER VERTRAG ZWISCHEN KÜNSTLER UND AUFTRAGGEBER.....	32
2.3.1 <i>Die Vertragsbedingungen und ihre Bedeutung</i>	36
3 DIE HEILIGE CÄCILIA – KULT UND IKONOGRAPHIE	40
3.1 DIE VITA DER HEILIGEN UND DIE ENTWICKLUNG IHRES KULTES.....	40
3.2 ZUR IKONOGRAPHIE DER JUNGFRÄULICHEN MÄRTYRERIN.....	45
3.2.1 <i>Die Attribute der Heiligen</i>	45
3.2.2 <i>Cäciliendarstellungen vor Raffaels Altargemälde</i>	46
3.2.3 <i>Raffaels Altargemälde Estasi di Santa Cecilia</i>	49
3.2.4 <i>Raffaels Martyrium der heiligen Cäcilia</i>	54
3.2.5 <i>Zur Raffaelrezeption der Carracci: Der Cäcilienzyklus im Chostro dei Carracci in San Michele in Bosco, Bologna</i>	55
3.3 CÄCILIEVEREHRUNG IN ROM UM 1600.....	59
3.3.1 <i>Der Reliquienfund in S. Cecilia in Trastevere</i>	59
3.3.2 <i>Stefano Madernos Liegefigur der heiligen Cäcilia</i>	62
3.3.3 <i>Der Ort des Martyriums: Die Cappella del Bagno</i>	66
3.4 EXKURS: FRESKENZYKLEN FRÜHCHRISTLICHER MÄRTYRER IM GEGENREFORMATORISCHEN ROM.....	71
4 DOMENICHINOS CÄCILIEZYKLUS	79
4.1 BESCHREIBUNG UND ANALYSE DES FRESKENZYKLUS.....	79
4.1.1 <i>Die Almosenspende Cäcilias</i>	81
4.1.2 <i>Das Martyrium der heiligen Cäcilia</i>	93

4.1.3 Die Bekrönung Cäcilias und Valerians durch einen Engel.....	111
4.1.4 Die Verurteilung der heiligen Cäcilia	114
4.1.5 Die Aufnahme in den Himmel.....	133
4.2 DIE ROLLE DER ZEICHNUNGEN IM ENTWURFSPROZESS	136
4.3 ZUR GESAMTAUSSAGE DES CÄCILIENZYKLUS.....	146
4.3.1. Domenichinos Umsetzung der Cäcilienvita.....	146
4.3.2 Die Darstellung der Heiligen: Caritas als höchste Tugend.....	153
5 ZUR BEURTEILUNG DES CÄCILIENZYKLUS IM 17. JAHRHUNDERT.....	160
5.1 DIE GEGENREFORMATORISCHEN FORDERUNGEN AN DEN PITTORE CHRISTIANO	162
5.2 ZUR BEDEUTUNG VON STORIA UND DECORUM.....	167
5.3 DOMENICHINO ALS IDEALER HISTORIENMALER? DIE BEURTEILUNG DES CÄCILIENZYKLUS BEI DEN KUNSTSCHRIFTSTELLERN DES 17. JAHRHUNDERTS.....	170
6 DER CÄCILIENZYKLUS ALS KÜNSTLERISCHE STELLUNGNAHME.....	176
6.1 PRÄGENDE VORBILDER UND IHRE REZEPTION IM CÄCILIENZYKLUS	176
6.2 DOMENICHINO ALS NEUER RAFFAEL?.....	182
7 ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK.....	187
LITERATURVERZEICHNIS.....	196
ABBILDUNGEN.....	227

Vorwort

Bei der vorliegenden Untersuchung handelt es sich um meine 2007 an der Universität zu Köln eingereichte Dissertation, die für die Publikation nur geringfügig überarbeitet wurde, wobei nach diesem Zeitpunkt erschienene Forschungsergebnisse nicht berücksichtigt wurden. Ausgangspunkt meines Interesses an Domenichino und seinem Werk war die Teilnahme am Studienkurs „Römischer Klassizismus“ der Bibliotheca Hertziana im Herbst 2002 unter der Leitung von Frau Prof. Sibylle Ebert-Schifferer. Die in diesem Kontext aufgeworfenen Fragen zum Werk Domenichinos, seiner Karriere und seinen kunsttheoretischen Überlegungen im Kontext des Schaffens der Carraccis und ihrer Schüler im nachtridentinischen Rom haben mich zu dieser Arbeit angeregt.

Gerne nutze ich die sich hier bietende Gelegenheit, um mich bei denen zu bedanken, die mich während dieser Jahre begleitet und gefördert haben. Herr Prof. Dr. Hans Ost, mein Doktorvater, hat meine Forschungen stets unterstützt und diese mit wertvollen fachlichen, aber auch lebensklugen Ratschlägen bereichert. Dank gebührt auch Frau Prof. Dr. Susanne Wittekind, die das Zweitgutachten der Arbeit übernommen hat. Prägend für meine Untersuchung war der mehrjährige Aufenthalt in Rom, der mir durch die Mitarbeit am Corpus Gernsheim of Drawings in der Fotothek der Bibliotheca Hertziana ermöglicht wurde. Gerade die Arbeit vor Ort, die Nutzung der Bibliothek und die Recherchen in den römischen Archiven haben wesentlich zu den vorliegenden Ergebnissen beigetragen, wofür ich den Direktorinnen des Institutes Frau Prof. Dr. Sibylle Ebert-Schifferer und Frau Prof. Dr. Elisabeth Kieven, aber auch der damaligen Leiterin der Fotothek, Frau Dr. Christina Riebesell danken möchte.

Hilfreiche Hinweise und wichtige Anregungen erhielt ich von Regina Deckers, Ralph-Miklas Dobler, Sybille Ebert-Schifferer, Tobias Güthner, Julian Kliemann, Jörg M. Merz, Doris Lehmann, Johanna Lohff, Michael Rohlmann, Regine Schallert, Lothar Sickel, Christina Strunck, Andreas Thielemann, Susanne Wittekind, Prälat Helmut Moll und François-Charles Uginet. Besonders wichtig waren die anregenden Diskussionen in den verschiedenen Stadien der Arbeit mit und die Hilfe von Kirsten Lee Bierbaum, Isabelle Maringer und Marc von der Höh. Ihnen allen sei herzlich gedankt. Ich widme die Arbeit meiner Familie, meinen Eltern Alfred und Ilona Maringer und meinen Schwestern Isabelle und Sibylle, die mich in dieser Zeit immer geduldig und liebevoll unterstützt haben.

Dem geneigten Leser wünsche ich viel Vergnügen bei seiner Lektüre, wenn dadurch Domenichino als Künstler im deutschsprachigen Raum bekannter wird und neue Wertschätzung erfährt, so ist ihr Zweck erfüllt.

Eva Maringer, Luxemburg 2012

Einleitung

Dal suo genio era egli tirato all'azione dell'istoria, ritrovandola nuda la vestiva, e nella proprietà cercava il più difficile dell'espressione, ed esprimeva sino all'anima ed alla mente; nelle quali virtù dopo Raffaello fu egli al suo tempo senza eguale.¹

Domenico Zamperi, genannt Domenichino (Bologna 1581–Neapel 1641) gehörte schon zu Lebzeiten zu den wichtigsten Künstlern Roms. 1602 war er nach seiner Ausbildung in der Accademia degli Incamminati der Carracci nach Rom gekommen und hatte hier zunächst als Schüler Annibale Carraccis an der prestigeträchtigen Ausmalung der Decke der Galleria Farnese mitgearbeitet, bevor er sich als Künstler in Rom etablierte. Domenichino arbeitete bis 1631 mit kurzen Unterbrechungen in der Ewigen Stadt, bevor er sie verließ, um bis zu seinem Tod 1641 in Neapel die Cappella del Tesoro di San Gennaro im Dom auszumalen. Sein Schaffen war geprägt vom Wandel der Kunstlandschaft des nachtridentinischen Roms um 1600, in dem Künstler wie Annibale Carracci (1560–1609) und Agostino Carracci (1557–1602) mit ihren Schülern neben Caravaggio (1561–1610) und seinen Nachfolgern in einen fruchtbaren, aber hartem Konkurrenzkampf traten. Die von den genannten Künstlern vertretenen unterschiedlichen Stile, der eine eher am Studium der Antike und der Natur sowie an den klassischen Werken der Hochrenaissance orientiert, der andere geprägt von Naturalismus und dramatischem Helldunkel, markieren die Neuerungsbewegungen, die später als erste Anzeichen der Überwindung des römischen Manierismus gedeutet wurden und somit als Beginn des Barock gelten.²

Das in diesem Zusammenhang oben zitierte Lob des Antiquars und Kunsttheoretikers Giovan Pietro Bellori (1613–1696), der in seinen 1672 erschienenen Künstlerviten Domenichino als idealen Historienmaler in der Nachfolge Raffaels und Annibale Carraccis darstellt, hat das Bild Domenichinos durch die Jahrhunderte hinweg bis heute insbesondere hinsichtlich seiner kunsthistorischen Rezeption stark beeinflusst: Bellori sieht Domenichino als humanistisch

¹ Bellori 1672/1976.

² Einen fundierten Überblick findet man in den folgenden Ausstellungskatalogen: Kat. Ausst. Il genio di Roma 2001; Kat. Ausst. L'idea del bello 2000; Spear 1982.

gebildeten, intellektuellen Künstler, dessen Kunstverständnis stark von der Kunsttheorie des einflußreichen Humanisten und Prälaten Giovanni Battista Agucchi (1570–1632) geprägt war.³ Als herausragende Eigenschaft Domenichinos betrachtet Bellori dessen Talent, menschliche Handlungen und Gefühlsregungen aufgrund genauen Naturstudiums, aber idealisiert durch die fundierte Auseinandersetzung mit der Antike und den großen Meistern darzustellen.⁴ Wie im Zitat beschrieben und von Bellori in Domenichinos Vita immer wieder hervorgehoben, hatte sich dieser intensiv mit der damals als Königsdisziplin angesehenen Malerei, der Historienmalerei, auseinandergesetzt und in dieser Gattung schon zu Lebzeiten Berühmtheit erlangt.

Betrachtet man Domenichinos Gesamtwerk, so fällt auf, daß er vor allem im Bereich der sakralen Historienmalerei erfolgreich war. Sein an klassischen Idealen und Vorbildern orientierter Stil scheint ihn in den Augen seiner unterschiedlichen Auftraggeber hierfür qualifiziert zu haben. Tatsächlich malte Domenichino in seiner etwa vier Jahrzehnte umfassenden Tätigkeit auffallend viele Freskenzyklen zu Leben und Taten von Heiligen. Zu Beginn seiner Laufbahn in Rom hatte Domenichino als Schüler Annibale Carraccis aufgrund seiner Begabung, seiner humanistischen Bildung und den Kontakten zu wichtigen Auftraggebern und Künstlerkollegen zahlreiche Aufträge erhalten. Durch die Bekanntschaft mit Giovanni Battista Agucchi, dem *maggiordomo* Kardinal Pietro Aldobrandinis, gelang es ihm beispielsweise, sich hier einen neuen Auftraggeberkreis zu erschließen. Weitere Aufträge erhielt er über seine Kontakte zu Annibale Carracci und Kardinal Pietro Aldobrandini sowie zu seinen bolognesischen Kollegen Guido Reni und Francesco Albani.

Nach dem Tod seines Lehrmeisters Annibale Carracci 1609 und dem Machtverlust dessen Mäzens und Förderers Kardinal Pietro Aldobrandini während des Pontifikates von Papst Paul V. Borghese (1605–1621) wurde es für ihn zusehends problematisch, sich innerhalb der engbesetzten römischen Kunstszene durchzusetzen. Kurz bevor er daher in seine Heimatstadt Bologna zurückkehren wollte, gelang ihm dann doch der Durchbruch mit zweien seiner wichtigsten Werke: dem Altargemälde *Die letzte Kommunion des heiligen Hieronymus* (1612–1614) für die Kirche San Girolamo della Carità und eben dem in der vorliegenden Arbeit untersuchten Cäcilienzyklus der Cappella Polet in San Luigi dei Francesi (1612–1615).

³ Dazu auch: Tantillo 2000, S. 323.

⁴ „Ben chiaro argomento lasciò Domenico del suo natural talento, con la viva efficacia di esprimere gli affetti che fu sua propria, destando i moti e movendo i sensi; tantoché gli altri pittori si vantino pure della facilità della grazia, del colorito e dell'altre lodi della pittura, che a lui toccò la gloria maggiore di linear gli animi e di colorir la vita.“, in: Bellori 1672/1976, S. 305 ff.

Der Cäcilienzyklus ist jedoch als der eigentliche Ausgangspunkt seiner eigenständigen Karriere als Maler von sakralen Freskenzyklen anzusehen und nimmt somit eine herausragende Stellung in seiner römischen Schaffensperiode ein. Den bereits zuvor angelegten, aber hier vollends entwickelten Grundlagen der Antikenrezeption, der Gestaltung von Figurentypen und der Auseinandersetzung mit seinen wichtigsten Vorbildern Annibale Carracci und Raffael blieb er sein gesamtes Schaffen hindurch treu. So festigte die augenfällige Antikenrezeption des Zyklus seinen Ruf als humanistisch gebildeter Künstler. Neben dem großen Lob zeitgenössischer Kunstschriftsteller beweisen die nach dessen Abschluß erteilten Aufträge im Bereich der sakralen Ausstattungsprogramme seine hier erarbeitete Reputation. Bezeichnend für den Erfolg des Cäcilienzyklus sind die nachfolgenden Ausstattungen von Familienkapellen, erinnert sei nur an die Cappella Nolfi in Fano (1618/19), die er wenige Jahre nach der Cappella Polet ausmalte. Unbedingt zu nennen sind in diesem Kontext aber auch die prestigeträchtigen Aufträge für die beiden großen sakralen Ausstattungsprogramme von San Andrea della Valle (1622–1627) und San Carlo ai Catinari (1628–1630).

Dennoch verließ Domenichino Rom 1631 und ging nach Neapel, um dort bis zu seinem Tod 1641 an der Ausmalung der Cappella del Tesoro di San Gennaro im Dom zu arbeiten. Der Grund für diesen Wechsel wird vermutlich seine sich zusehends verschlechternde Auftragslage in der Ewigen Stadt und sein Wunsch nach finanzieller Absicherung gewesen sein.⁵

Zur Fragestellung der vorliegenden Arbeit

Domenichino gilt als ein umfassend gebildeter, sehr sorgfältig und überlegt arbeitender Künstler, der sich intensiv mit Kunsttheorie beschäftigte und über humanistische Bildung verfügte.⁶ Doch beruht diese Ansicht zum größten Teil auf den Aussagen der zeitgenössischen Kunstschriftsteller wie Malvasia, Passeri oder Bellori, denn bislang mangelt es an detaillierteren Untersuchungen, die seine Bildung und die Grundlagen der intelligenten und ausgeklügelten Bildfindungen durch tiefgehende Analysen nachvollziehbar machen und somit genaueren Aufschluß darüber geben könnten, auf welche künstlerischen Vorbilder oder literarischen Quellen Domenichino sich bezog.⁷ Da Domenichinos Erfolg im Bereich der

⁵ Spear 1982, S. 19.

⁶ Siehe dazu: Tantillo 2000; Kat. Ausst. Domenichino 1996, S. 40; Spear 1982, S. 27 ff.

⁷ Domenichinos Antikenrezeption hat bislang nur Julian Kliemann am Beispiel seines Gemäldes *La Caccia di Diana* eingehend untersucht: Kliemann 1996; Kliemann 2001.

sakralen Freskenzyklen mit der Ausmalung der Cappella Polet (1612–1615) begann, wird diese in der vorliegenden Arbeit als Fallbeispiel genutzt, um grundsätzliche Fragen zu Domenichinos sakraler Historienmalerei, seiner Umsetzung von Ikonographie, Antikenrezeption und Betrachtersprache unter Berücksichtigung seines künstlerischen Selbstverständnisses zu beantworten. Dabei werden folgende Leitfragen untersucht: Wie setzte sich Domenichino mit den seinerzeit aktuellen und hochgelobten künstlerischen Vorbildern zur Gestaltung des Cäcilienzyklus vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Kultes um die frühchristliche Märtyrerin in Rom auseinander? Bezog er sich auf bereits etablierte Darstellungsformen oder löste er sich davon und präsentierte eigene Bilderfindungen?

Betrachtet man Domenichinos sakrale Freskenzyklen, so fällt immer wieder sein klarer, am Ideal der klassischen Hochrenaissance orientierter Stil ins Auge. In der Forschung als „klassizistisch“ bezeichnet, wird dieser als wichtigstes Merkmal der Cäcilienfresken betrachtet. Doch warum orientierte sich Domenichino an diesem scheinbar rückwärtsgewandten, stark an Raffaels römischem Werk orientierten Stil? Welche kunsttheoretischen oder inhaltlichen Intentionen waren damit verbunden?

Von besonderer Bedeutung ist die Frage nach der Auftragsvergabe und den damit verbundenen Konditionen: Erstaunlich ist, daß von dem Auftraggeber des Cäcilienzyklus, für den Domenichino von den zeitgenössischen Kunstschriftstellern so gelobt wurde und dem drei weitere Aufträge für sakrale Freskenzyklen in Familienkapellen in Fano und Rom folgten, bislang in der Forschung nur der Name bekannt ist. Daher läßt er sich den bekannten Netzwerken des Künstlers aus den großen römischen Adelsfamilien und ihrem Umkreis nicht zuordnen. Es fällt auf, daß nach dem Cäcilienzyklus weitere Kapellenausstattungen ebenfalls für nur namentlich bekannte private Auftraggeber folgten. Der Auftraggeber des Cäcilienzyklus, der Franzose Pierre Polet, scheint stellvertretend für eine Reihe von bürgerlichen Auftraggebern zu stehen, die an Domenichinos Schaffen interessiert und zugleich sowohl einflußreich als auch vermögend genug waren, um sich eine eigene Kapellenstiftung leisten zu können. Hier sei etwa an den Marienzyklus (1618/19) für den Anwalt Guido Nolfi in Cappella Nolfi in der Kathedrale von Fano, den Freskenzyklus zur Vita des heiligen Franziskus in der Cappella Merenda (1629/30) in Santa Maria della Vittoria in Rom, für den Anwalt Ippolito Merenda oder die Cappella della Strada Cupa (1628–1630) in Santa Maria in Trastevere, ebenfalls in Rom, für Benedetto Cecchini und seine Frau erinnert.⁸

⁸ Zum Marienzyklus in Fano siehe: Spear 1982, S. 201–210; zum Franziskuszyklus in der Cappella Merenda siehe ebd., S. 282–284; zur Cappella della Strada Cupa siehe: Ebd. S. 278–279.

Ein Schwerpunkt der Arbeit liegt daher auf der sozialhistorischen Untersuchung des bislang unbekanntem Auftraggebers und seinen mit der Stiftung und Ausstattung seines Auftragswerkes verbundenen Intentionen. Wer war Pierre Polet? Welcher Nutzen ergab sich durch die Kapellenstiftung für ihn und seine Familie? Wie sah die Zusammenarbeit zwischen Künstler und Auftraggeber aus? War Domenichino an der inhaltlichen Ausarbeitung des Programms beteiligt, und wenn dem so war, welcher Anteil kann ihm zugeschrieben werden?

In der Zeit zwischen dem Abschluss der vorliegenden Arbeit und ihrer Veröffentlichung sind verschiedene Forschungsergebnisse publiziert worden, die die Thesen der vorliegenden Arbeit im Nachhinein bestätigen und ergänzen. Daher sei zur weiterführenden Lektüre auf sie verwiesen: Zu Domenichinos Historienmalerei und ihren kunsttheoretischen und literarischen Grundlagen kann hier die Dissertation von Jessica Popp, *Sprechende Bilder, verstummte Betrachter. Zur Historienmalerei Domenichinos*, Köln 2007 genannt werden; zu den römischen Familienkapellen und ihrer Funktion im Seicento sind die Bücher von Sebastian Schütze, *Kardinal Maffeo Barberini und die Entstehung des römischen Hochbarock*, München 2009 und Ralph-Miklas Dobler, *Die Juristenkapellen Rivaldi, Cerri und Antamoro. Form, Funktion und Intention römischer Familienkapellen im Sei- und Settecento*, München 2009 anzuführen.

Zum Forschungsstand

In der Forschung wurde die herausragende Stellung des Freskenzyklus in Domenichinos Gesamtwerk und seine Bedeutung für die römische Malerei Anfang des 17. Jahrhunderts wiederholt betont. Bereits Domenichinos Biographen Carlo Cesare Malvasia (1616–1693)⁹, Giovanni Battista Passeri (1610–1679)¹⁰ und Giovanni Pietro Bellori (1613–1696)¹¹ beschreiben die Ausmalung der Cappella Polet lobend in ihren Künstlerviten. Unbestritten ist bei ihnen der hohe Stellenwert, den die Fresken in Domenichinos Gesamtwerk einnehmen. Passeri und Bellori berichten übereinstimmend, daß der Freskenzyklus von den Zeitgenossen sehr gelobt wurde und Domenichino weitere Aufträge einbrachte.¹² Auch in den zeitgenössischen Führern zu Rom oder zu römischen Kirchen, die San Luigi dei Francesi behandeln, wird die Kapelle erwähnt.¹³

⁹ Malvasia 1678/1971, *Vita di Domenico Zampieri*, S. 527–546, hier S. 532–533.

¹⁰ Passeri 1934/1995, S. 19–71, hier S. 34–37.

¹¹ Bellori 1672/1976, S. 304–373, hier S. 326–329.

¹² Passeri 1934/1995, S. 36–37; Bellori 1672/1976, S. 329.

¹³ Titi 1674, S. 157; Mola 1663/1966, S. 88; Scannelli 1657/1989, S. 355.

Domenichinos Gesamtwerk ist nach einer ersten Monographie von Evelina Borea bis heute vor allem durch Richard Spear erforscht worden.¹⁴ Detailliertere Studien zu Einzelaspekten seines Werkes gibt es bislang nur wenige: Zu nennen sind die aktuellen Forschungen von Elisabeth Cropper¹⁵, die sich eingehend mit Domenichinos Altargemälde *Die letzte Kommunion des heiligen Hieronymus* beschäftigt hat.¹⁶ Seine Kapellenausstattungen blieben bislang ebenfalls fast unerforscht; eine Ausnahme stellt der Aufsatz von Arnold Witte dar, der sich mit Domenichinos Freskenzyklus unter Berücksichtigung der Intentionen der Auftraggeber in der Cappella di San Nilo in Grottaferrata auseinandersetzt.¹⁷ Obwohl die Cappella Polet, wie bereits erwähnt, in Domenichinos Gesamtwerk eine zentrale Stellung einnimmt, ist sie per se bislang auch noch nicht genauer untersucht worden. Erschienen sind vor allem Untersuchungen zu Detailfragen. So setzt sich Evelina Borea nach der Restaurierung der Kapelle 1961 in einem im „Bollettino d’Arte“ erschienenen Aufsatz kritisch mit der Datierung der Fresken und Domenichinos stilistischer Entwicklung auseinander.¹⁸ Auch der Restaurator Pico Cellini veröffentlicht hier die Ergebnisse seiner Arbeit, die erste Aufschlüsse über Domenichinos Technik geben.¹⁹ Zuletzt widmet sich 1996 in Rom eine monographische Ausstellung Domenichinos Schaffen.²⁰ In diesem Zusammenhang ist der Aufsatz von Denis Lavallo und Colette di Matteo entstanden, der auf die Funktion der Cappella Polet als Studienobjekt für französische Künstler in Rom eingeht.²¹ Einzig Richard Spear geht über Detailstudien hinaus. Er beschäftigt sich im Rahmen seiner grundlegenden Monographie zu Domenichino von 1982 auch mit dem ersten eigenen Freskenzyklus des Künstlers in Rom und betont die Bedeutung der Cappella Polet für den weiteren künstlerischen Werdegang des Malers.²² Auf seinen Erkenntnissen baut die vorliegende Arbeit auf. Tatsächlich werden die Fresken als wichtige Zeugnisse klassizistischer Malerei in Rom angesehen.²³ Domenichino wird in der Forschung als einer

¹⁴ Borea 1965; Spear 1982.

¹⁵ Siehe dazu: Cropper/Dempsey 1987.

¹⁶ Cropper 1984; Cropper 2005.

¹⁷ Witte 2003; das Thema der barocken Kapellendekorationen wurde bislang vor allem von Irving Lavin und Rudolf Preimesberger behandelt, zu erwähnen sind hier auch die Forschungen von Annegret Höger; Lavin 1980; Preimesberger 1986; Höger 1976.

¹⁸ Borea 1961.

¹⁹ Cellini 1961.

²⁰ Kat. Ausst. Domenichino 1996.

²¹ Lavallo/Matteo 1996.

²² Spear 1982, hier S. 56–60.

²³ Robertson 2001, hier S. 128.

der wichtigsten Vertreter des römischen Klassizismus angesehen; die Cappella Polet gilt als eines seiner bedeutendsten Werke.²⁴ Dieses Urteil beruht in erster Linie darauf, daß Werk und Stil durch den Rückgriff auf die bereits zu Domenichinos Zeit als klassisch angesehenen Werke Raffaels geprägt sind. In den letzten Jahren hat sich die Forschung wieder verstärkt mit dem „Klassizismus“ der ersten Hälfte des römischen Seicento beschäftigt, der durch einen expliziten Rückgriff auf als vorbildlich angesehene Werke und den klassischen Stil der Hochrenaissance gekennzeichnet ist, die als Maßstab für das ideale Übereinstimmen von Maß und Proportion galten.²⁵ Ausgangspunkt sind die Forschungen von Denis Mahon, der 1947 die klassizistische Kunsttheorie Giovanni Battista Agucchis (1570–1632) bekannt macht, indem er den nur als Fragment erhaltenen *Trattato della Pittura* veröffentlicht und diesen mit einem signifikanten Stilwandel in Guercinos Werk in Verbindung bringt.²⁶ Die Diskussion um den Klassizismus ist jedoch problematisch, da bislang keine einheitliche und damit verbindliche Definition dieses Stils vorliegt.²⁷

In der neueren Forschung wird der Klassizismus der Carracci und ihrer Schüler als eine Methode angesehen, die es den Künstlern erlaubte, sich aus einem bestimmten Fundus von Vorbildern zu bedienen und die für das jeweilige Thema geeignetsten Darstellungsweisen zu übernehmen. So weist Sibylle Ebert-Schifferer darauf hin, daß die drei Carracci-Schüler Guido Reni, Francesco Albani und Domenichino jeweils über eigene Interpretation des Klassizismus verfügten, die zwar ihren Ausgang im Werk ihres Lehrmeisters Annibale Carracci gefunden hatten, aber von jedem der drei Künstler unterschiedlich weiterentwickelt wurden.²⁸ Allgemein anerkannt und kunsthistorisch gängig ist die Annahme, daß der Klassizismus als Rückgriff auf als vorbildlich angesehene Werke, beispielsweise der Antike, und damit als die Befolgung eines mustergültigen Kanons angesehen wurde.²⁹ In diesem Sinne ist Klassizismus ein Begriff, der von der Forschung meist als verlässliches Mittel zur Beschreibung von Kunstwerken und Stiloptionen genutzt wird. Dies bestätigt Ebert-Schifferer:

²⁴ Robertson 2001, S. 128; Borea 1961

²⁵ In diesem Zusammenhang stand auch der 2002 veranstaltete Studienkurs der Bibliotheca Hertziana mit dem Titel „Classicismo nel Seicento“ unter der Leitung von Frau Prof. Ebert-Schifferer.

²⁶ Mahon 1947.

²⁷ Vgl. dazu: Cropper 1984, S. 147–179.

²⁸ Ebert-Schifferer 1997, hier S. 54.

²⁹ Beyer 2003.

*Fest steht, besonders seit sich die Forschung verstärkt der Antikenrezeption bei Protagonisten des Hochbarocks wie Bernini zugewandt hat, daß „klassisch“ bzw. „klassizistisch“ und „barock“ keine einander ausschließenden oder gar bekämpfenden Begriffe der Barockkunst sind. Beide Richtungen konnten im Geschmack ein- und desselben Auftraggebers, im Stil ein- und desselben Künstlers zusammentreffen. Bei den Bezeichnungen handelt es sich jedenfalls um nachträglich eingeführte Begriffe, die eine Reihe von praktischen Vorteilen bei der Beschreibung von Kunstwerken und Phänomenen bieten.*³⁰

Der Klassizismus, der in der Kunstgeschichte als eine markante, gut einzuordnende Kunstrichtung gilt, wird somit zu einer Zuschreibung einer kunsthistorischen Rezeption, die ihn vornehmlich zur Erfassung und Klassifizierung von Kunstwerken nutzt. Der Begriff „Klassizismus“ für die sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Rom entwickelnde Stilrichtung in der Kunst kann als ein von Giovan Pietro Bellori entwickeltes Konzept angesehen werden, das von diesem unter Rückbezug auf die von ihm als vorbildlich angesehene Kunsttheorie von Giovanni Battista Agucchi entwickelt wurde. Bellori projiziert dieses Konzept nachträglich auf das Schaffen bestimmter Künstler in den Lebensbeschreibungen seiner Viten.

Bellori stellte dem von ihm befürworteten „Klassizismus“ dem „Naturalismus“ eines Caravaggio gegenüber, den er aufgrund seiner zu großen Naturnähe kategorisch ablehnte.³¹ Bei der Betrachtung einzelner Arbeiten von Künstlern wie Domenichino, Francesco Albani oder Annibale Carracci lassen sich verschiedene Kriterien erkennen, aufgrund derer ein Kunstwerk als „klassizistisch“ beurteilt werden kann: Diese Werke sind alle durch eine Rezeption als klassisch angesehener Kunstwerke und durch ein gründliches Naturstudium gekennzeichnet, *disegno* erhielt hier Vorrang vor *colore*, viele Bilder waren als *quadri riportati* ohne illusionistische Verkürzungen gestaltet, im Vordergrund stand eine klare, lesbare Darstellung sowie die moralische Belehrung des Betrachters. Insbesondere der moralische Anspruch war von großer Bedeutung: Ausgehend von Agucchis Forderungen wurde „Klassizismus“ als eine moralisch hochstehende Kunstform begriffen, die nur von einem gebildeten, gesellschaftlich hochstehenden Publikum verstanden werden konnte. Dem stand der Naturalismus eines Caravaggio gegenüber, der als minderwertig und damit als für das gemeine Volk geeignet angesehen wurde.³² Auf diesen Gegebenheiten aufbauend wird

³⁰ Ebert-Schiffner 1991, S. 67–97.

³¹ Bellori 1672/1976, S. 15–16.

³² Ebert-Schiffner 1997, S. 55.

abschließend der Frage nachgegangen, welche Erklärungen sich für den von Domenichino gewählten „klassizistischen“ Stil des Cäcilienzyklus finden lassen.

Zum inhaltlichen Aufbau der Arbeit

Kapitel 1. untersucht zunächst die Kirche San Luigi dei Francesi, in der sich die Cappella Polet befindet, genauer. Nach der Erläuterung der Kongregation und ihren Aufgaben werden die Baugeschichte der Kirche und ihre Stellung als französische Nationalkirche in Rom dargestellt. In diesem Rahmen werden auch die Kapellen in San Luigi dei Francesi kurz vorgestellt, bevor die Ausstattung der Capella Polet analysiert und die Einordnung der Kapellengestaltung in den Kontext des nachtridentinischen Rom erfolgt.

Kapitel 2. beschäftigt sich mit dem Auftraggeber und seiner Auftragsvergabe an Domenichino. Hier steht Pierre Polet im Mittelpunkt: Auf Basis von Archivforschungen konnten sein Lebenslauf und seine soziale Stellung innerhalb der französischen Gemeinschaft Roms rekonstruiert werden. Die Stiftung der Cappella Polet wird in Kapitel 2.2 unter Berücksichtigung der mit der Kongregation abgeschlossenen Verträge untersucht. Kapitel 2.3 beschäftigt sich mit dem Vertrag zwischen Künstler und Auftraggeber, wobei die Vertragsbedingungen und ihre Bedeutung wichtige Rückschlüsse auf die Zusammenarbeit zwischen Auftraggeber und Künstler ermöglichen. Darüber hinaus beleuchten sie das Verhältnis beider zueinander und geben Einblick in den Handlungsspielraum, der Domenichino für die Ausführung des Auftrags zugestanden wurde.

Kapitel 3. beschäftigt sich mit dem Cäcilienkult, seiner Entstehung und Entwicklung in Bologna und Rom, um so die Ikonographie der jungfräulichen Märtyrerin vor Domenichinos Interpretation ihrer Vita darzustellen. Von besonderem Interesse hierbei ist Raffaels berühmtes Altargemälde *Estasi di Santa Cecilia* (dt. *Extase der heiligen Cäcilia*), das die Cäcilienikonographie nachhaltig geprägt hat und als Orientierung für alle folgenden bildlichen Umsetzungen anzusehen ist. Erst ein Überblick über die bisherige Cäcilienikonographie erlaubt das Verständnis der künstlerischen Innovation Domenichinos. Der zeitgenössische Kontext des Märtyrerkultes ist Thema des Exkurses zu Freskenzyklen frühchristlicher Märtyrer in Rom, in dem die wichtigsten Charakteristika der ab Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom so zahlreich entstandenen Ausstattungsprogramme herausgearbeitet werden. Hierbei wird der Frage nachgegangen, unter welchen Voraussetzungen diese in Auftrag gegeben wurden und welche Botschaft dem Betrachter damit jeweils vermittelt werden sollte beziehungsweise welche gestalterischen Mittel der Betrachteransprache gewählt wurden.

Kapitel 4. untersucht den Freskenzyklus der Cappella Polet; die Fresken werden einzeln beschrieben und analysiert, wobei auf charakteristische Aspekte von Domenichinos Schaffen besonders eingegangen wird. Insbesondere die Arbeitsweise Domenichinos wird berücksichtigt: Anhand der Untersuchung der überlieferten Zeichnungen zum Cäcilienzyklus wird der künstlerische Schaffensprozess analysiert und in seinen Entwicklungsschritten nachvollzogen.

Kapitel 5. widmet sich dem Cäcilienzyklus als künstlerischer Stellungnahme Domenichinos zu theologischen wie künstlerischen Fragestellungen seiner Zeit: Kapitel 5.1 stellt zunächst die grundsätzlichen Forderungen der gegenreformatorischen Theologen an die sakrale Historienmalerei vor, bevor in Kapitel 5.2 und 5.3 untersucht wird, ob Domenichinos Cäcilienzyklus diesen Ansprüchen gerecht wurde und seine Arbeit nach den Maßstäben der Zeit als gelungen bezeichnet werden konnte. Domenichinos mit diesem Auftrag verbundene künstlerische Positionierung und die Auseinandersetzung mit seinen Vorbildern werden abschließend in Kapitel 6.1 und 6.2 behandelt.

Kapitel 7. schließt mit einem Fazit und einer kurzen Zusammenfassung der Ergebnisse, einer Stellungnahme und einem Ausblick zum weiteren beruflichen und künstlerischen Erfolg Domenichinos.

1 Die französische Nationalkirche San Luigi dei Francesi

Schon ab Mitte des 15. Jahrhunderts lebten zahlreiche Franzosen in Rom, von denen die meisten mit der päpstlichen Kurie in Verbindung standen und dort als Prälaten oder unter dem Oberbegriff *scriptores apostolici* als Notare, Händler oder Bankiers arbeiteten. Zu diesen meist längere Zeit in Rom ansässigen Franzosen kamen zahlreiche Pilger und Reisende aus allen Teilen Frankreichs, die religiöse Wallfahrten, Geschäfte oder ein Besuch in die Hauptstadt des antiken römischen Weltreiches führte.³³ Frankreich war in der frühen Neuzeit, nach Spanien, die zweitgrößte der in Rom vertretenen katholischen Nationen. Man geht davon aus, daß Anfang des 16. Jahrhunderts etwa fünf Prozent der römischen Bevölkerung Franzosen waren.³⁴ Wie die zahlreichen anderen Ausländer organisierten sich die Franzosen in der Fremde gemeinschaftlich, um sich so in allen Bereichen des Lebens zu helfen. Dazu gehörten auch Gründung und Bau einer eigenen Kirche, die zum Mittelpunkt des religiösen und sozialen Lebens der dauerhaft in Rom lebenden oder nach Rom reisenden Franzosen werden sollte. San Luigi dei Francesi war so Treffpunkt der in Rom lebenden oder hierher reisenden Franzosen. Rechtlich gesehen unterstand die Kirche dem französischen König und blieb auch auf diese Weise der fernen Heimat verbunden.

Die Kirche der französischen Gemeinschaft wurde auch in italienische Romführer aufgenommen und dort beschrieben. In den ab 1600 erschienenen französischen Führern zur Ewigen Stadt findet die Kirche natürlich eine besondere Beachtung. So widmet ihr Nicolas de Bralion, der Verfasser des ersten französischen Romguides, eine ausführliche Beschreibung.³⁵ Er geht nicht nur auf die Architektur ein, sondern berichtet zudem lobend von der Geschichte des Baus, der Organisation und der Zusammensetzung der Kongregation und der angrenzenden Pilgerherberge. François Deseine widmet San Luigi dei Francesi in seinem Romreiseführer ebenfalls eine längere Beschreibung mit den wichtigsten Informationen zur Kirche, ihrer Ausstattung, der Kongregation und der Pilgerherberge.³⁶

Die Geschichte der französischen Gemeinschaft in Rom im 17. Jahrhundert ist bislang nur partiell von der modernen französischen Forschung untersucht worden, eine

³³ Arrighi 1981, S. 1–8.

³⁴ Delumeau 1957–1959, Bd. 2, S. 201. Die genannten Angaben beziehen sich auf die Volkszählung von 1527.

³⁵ Bralion 1658, S. 27–47.

³⁶ Deseine 1713, Bd. 2, S. 322–331.

Gesamtdarstellung steht noch aus. Studien zu Einzelpersonen sowie französischen Künstlern in Rom haben jedoch die Grundlagen für nachfolgende Untersuchungen gelegt: So verfasst Pierre La Croix, der selbst als Kleriker am Heiligen Stuhl sein Leben in Rom verbracht hatte, 1868 eine erste Überblicksdarstellung zu den französischen Institutionen und ihrer Geschichte in Rom, wobei er auch auf die römischen Archive dieser Einrichtungen zurückgreift.³⁷ Seine Forschungen bilden die Basis für spätere Veröffentlichungen. So erschien auf sein Werk aufbauend 1877 ein Buch zu den französischen Einrichtungen in Rom.³⁸ 1894 veröffentlicht Albert d'Armailhacq, der selbst Rektor von San Luigi dei Francesi gewesen war, die erste Gesamtdarstellung zur Kirche und der Kongregation, in der er ausführlich auf die Geschichte und die Kunstwerke der Kirche eingeht.³⁹ Abt Léon Monteuis beschreibt 1896 zwar die Kunstwerke französischer Künstler oder Monumente in Rom, die Franzosen gewidmet waren, San Luigi dei Francesi behandelt er jedoch nicht.⁴⁰ Fundierte Archivforschung findet sich erst bei J. Lesellier, der sich in mehreren Aufsätzen mit den Franzosen in Rom beschäftigt.⁴¹ Auf seine Forschungen greift Jean Delumeau zurück, der 1959 eine historische Überblicksdarstellung zum Wirtschafts- und Soziallebens Roms im 16. Jahrhundert verfasst und dabei unter anderem über dauerhaft in Rom lebende Ausländer schreibt und sich mit Romreisenden beschäftigt.⁴² Delumeau erforscht ebenfalls die Aktivitäten der Kongregation und die Organisation der Pilgerherberge San Luigis.⁴³ 1961 wurde den Franzosen in Rom eine Ausstellung im Museo di Roma (Palazzo Braschi) gewidmet, wobei der Schwerpunkt eher auf dem 17. und 18. Jahrhundert lag.⁴⁴ Einen historischen Überblick zur französischen Präsenz in Rom verfasst 1968 erstmals Maurice Andrieux, in dem er sich intensiv mit den Reisen namhafter Franzosen nach Rom beschäftigt, auf San Luigi aber nur oberflächlich eingeht.⁴⁵ 1978 fand in Rom die Tagung „Les fondations nationales dans la Rome pontificale“ statt, die der wechselhaften Geschichte der französischen Institutionen in Rom nachging. In diesem Rahmen wurden erstmals einzelne Aufsätze französisch-römischer Archive wissenschaftlich

³⁷ La Croix 1892.

³⁸ Etablissements français 1877.

³⁹ D'Armailhacq 1894.

⁴⁰ Monteuis 1896.

⁴¹ Lesellier 1931 b.

⁴² Delumeau 1957–1959.

⁴³ Delumeau 1952.

⁴⁴ Kat. Ausst. I Francesi a Roma 1961.

⁴⁵ Andrieux 1968.

ausgewertet.⁴⁶ Die Baugeschichte von San Luigi dei Francesi wurde erstmals von Sebastiano Roberto 2005 eingehend untersucht.⁴⁷

1.1 Die Kongregation: Organisation und Aufgaben

Die Organisation und Verwaltung der Kirche sowie die dazugehörige Pilgerherberge unterstanden der Kongregation von San Luigi. Ihre Mitglieder gehörten zu den angesehensten und vermögendsten Männern der französischen Gemeinschaft in Rom, meist besaßen sie auch ein geistliches Amt an der päpstlichen Kurie. Die Vereinigung bestand ab 1581 nach päpstlichem Beschluß aus 24 Verwaltern, von denen zwölf Personen aus dem französischen Königreich, also Zentralfrankreich und der Île de France, sechs aus Lothringen und sechs aus Savoyen kommen sollten. Den Vorsitz hatten jeweils zwei Rektoren inne, die die Mitglieder der Kongregation jährlich aus ihrer Mitte wählten.⁴⁸ Ihre Mitglieder waren für die Verwaltung des Kirchengebäudes, für die Organisation des religiösen Dienstes innerhalb der Kirche, für die Messen und den Chor zuständig.⁴⁹ Außerdem kümmerten sie sich um die Organisation der an das Kirchengebäude angrenzenden Pilgerherberge. Kirche und Herberge wurden ab 1549

⁴⁶ Les fondations nationaux 1981.

⁴⁷ Roberto 2005.

⁴⁸ „Ce Corps, ou Congregation Nationale d’Administrateurs de cette Eglise, est composée de François habituez dans Rome, & d’honneste condition, & mesme de quelques-uns constituez en dignité & prelatore, et parce qu’il y a en l’eglise des fondations de quelques particuliers de la Savoye & de la Lorraine, ces deux nations ont aussi quelque part à son gouvernement, de sorte que du nombre d’environ vingt-cinq Administrateurs, il y en a environ une moitié composée de Lorrains & Savoyards, & le second des deux recteurs, qui sont les chefs du corps, par année, est alternativement Savoyard, ou Lorrain. Ce Corps a droit de presenter celui qui a la charge des fonctions curiales (car L’Eglise est paroissiale) pour les exercer par commission, & non comme titulaire, estant simplement Curé amouible, pouvant etre deposé par les Adminstrateurs.“, in: Bralion 1658, S. 31.

⁴⁹ „Davantage, cette mesme Compagnie peut ordonner & regler le Service de l’eglise, tant pour ce qui regarde les fondations, que pour les autres prieres & fonctions du Choeur, & faire des decrets pour le bon ordre; lesquels quand ils sont d’importance sont communiquez à l’Ambassadeur de France.[...] Le service ordinaire de tous les jours, outre un grand nombre de Messes basses (dites par les Ecclesiastiques de la Maison, qui arrive à environ vingt-cinq, y compris le Curé & les six Prestres de l’Oratoire, ou par un bon nombre d’autres de dehors) consiste en une grande Messe, Vespres, & un salut le soir: Mais les Dimanches on chante Tierce avant la grand messe, & à quelques jours solennels le matin on recite Matines.“, in: Bralion 1658, S. 32–33. Unter Paul V. wurden einige signifikante Änderungen eingeführt, so zum Beispiel, daß sechs Oratorianerpriester aus Paris nach Rom kamen, um dort den Ablauf innerhalb der Kirche zu überwachen.

durch eine von König Heinrich II. festgelegte Abgabe finanziert.⁵⁰ Die Herberge war ausschließlich zur Unterkunft von Pilgern bestimmt, Kranke durften hier nicht versorgt oder untergebracht werden. So konnte französischen Pilgern aller Art, darunter auch Priestern, für eine begrenzte Anzahl von Tagen Unterkunft und Verpflegung angeboten werden.⁵¹ Die Herberge gab es schon seit Gründung der Kirche, 1480 wurde sie erneuert und im Zusammenhang damit wurden von der Kongregation neue Regeln für die Organisation und die Betreuung der Pilger aufgestellt.⁵² Im Laufe des 16. Jahrhunderts stieg die Anzahl der nach Rom reisenden Franzosen aufgrund der heiligen Jahre 1525, 1550 und 1575 deutlich, zum heiligen Jahr 1600 wurden Schätzungen zufolge insgesamt etwa 6000 Franzosen in der Herberge untergebracht.⁵³ Um 1600 war auch sie umgebaut und vergrößert worden, um dem anwachsenden Pilgerstrom gerecht zu werden. Die Betreuung und Verpflegung der Reisenden wurde ebenfalls verbessert.⁵⁴

Die Gemeinschaft von San Luigi war ebenfalls für die länger oder dauerhaft in Rom lebenden Franzosen karitativ tätig. Kranke oder mittellose Pilger wurden finanziell unterstützt. So zahlte die Kongregation beispielsweise die Heimreise verarmter französischer Landsleute. Außer Franzosen wandten sich auch Römer mit Bittgesuchen an die Kongregation: Anfragen aller Art sind überliefert, die Vereinigung half Witwen, Waisen und Kranken, bezahlte Mitgifte, löste Inhaftierte aus Gefängnissen aus oder gab Geld für Beerdigungen von hingerichteten Straftätern.⁵⁵ Alle diese Taten gehören zu den sieben Werken der Barmherzigkeit, die aus christlicher Nächstenliebe von jedem Gläubigen gefordert werden. Jede karitative Tätigkeit oder der Dienst am Nächsten allgemein war seit dem frühen Christentum mit der Hoffnung verbunden, daß dies sich positiv auf das eigene Seelenheil auswirken würde, denn Arme wurden lange Zeit als Leidensgefährten Christi angesehen, der sein irdisches Leben als einer von ihnen verbracht, sich mit den Ärmsten der Gesellschaft identifiziert und sich für sie eingesetzt hatte. Pilger besaßen einen besonderen Status, verließen sie doch ihre sichere Heimat, um für ihre Sünden zu büßen und sich so aktiv um ihr

⁵⁰ Delumeau 1952, S. 255.

⁵¹ Delumeau 1957–1959, Bd. 1, S. 180–183 beispielsweise als Überblick zur Organisation der Unterbringung in der Herberge von Trinità dei Pellegrini, die zwischen 1575 und 1600 von allen römischen Herbergen die größte Anzahl Pilger aufnahm. Die hier genannten Einrichtungen sind keine Einzelfälle, viele Nationen unterhielten in Rom Pilgerherbergen für ihre reisenden Landsleute, dazu auch: Romani 1948, S. 198–201.

⁵² D'Armailhacq 1894, S. 7.

⁵³ Delumeau 1952, S. 285, zur Anzahl der französischen Pilger in Rom.

⁵⁴ Delumeau 1952, S. 256–258.

⁵⁵ Delumeau 1952, S. 259–285, hier werden dazu zahlreiche Beispiele genannt.

Seelenheil und ihre Erlösung zu bemühen.⁵⁶ Auch die Mitglieder der Kongregation San Luigis waren sich der Bedeutung ihres karitativen Dienstes bewußt.

1.2 Zur Baugeschichte der Kirche

San Luigi dei Francesi gehört zu den ältesten französischen Institutionen Roms (Abb. 1).⁵⁷ Bereits im 14. Jahrhundert traf sich die französische Gemeinschaft zu religiösen Feiern und zur Organisation der Betreuung armer Pilger in der kleinen Kirche des heiligen Ludwig auf dem Gebiet der heutigen Kirche SS. Sudario. Die vorhandenen Räumlichkeiten reichten eines Tages für die wachsende Gemeinde nicht mehr aus, so daß der Bau einer großen, repräsentativen Kirche und einer Herberge erforderlich wurde.⁵⁸ Bis 1478 gab es in Rom noch weitere kleinere französische Pfarreien, die von Sixtus IV. in der Bulle „Creditam Nobis desuper“ zu einer einzigen Pfarrei für alle in Rom anwesenden Franzosen unter dem Namen Marias, des heiligen Dionysius und des heiligen Ludwig zusammengeschlossen wurden. In dieser Bulle wurde San Luigi zur zuständigen Pfarrei für alle in Rom lebenden Franzosen erklärt. Dieser Status wurde erst nach dem Konzil von Trient abgeändert.⁵⁹ Gleichzeitig wurde die Confraternità secolare di San Dionisio e San Luigi gegründet, die für die Güterverwaltung der Pfarrei zuständig war. Schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts beschloß die Universitas Curialium Nationis Gallicanae den Neubau der Nationalkirche. Ab 1516 lagen konkrete Pläne vor, umliegende Grundstücke wurden aufgekauft, doch war die Finanzierung lange Zeit schwierig. Papst Leo X. begünstigte das Bauvorhaben, indem er 1518 der Kongregation ein Grundstück übertrug und ihr erlaubte, alles dort gefundene Material für den Neubau zu verwenden. Am 1. September 1518 wurde von Kardinal Giulio de' Medici der Grundstein gelegt. Giulio de' Medici, der Protektor der französischen Gemeinschaft in Rom, bemühte sich daher ab diesem Zeitpunkt gemeinsam mit den Botschaftern Franz' I., weiteren französischen Würdenträgern sowie den Vertretern der Bruderschaft von San Luigi um die Planung des Neubaus und die finanzielle Unterstützung durch den französischen König. Dieser jedoch wollte eine Einmischung des Papstes in die Finanzen seines Landes verhindern und verweigerte seine Hilfe. Selbst nachdem der Papst am 17. März 1519 seine Schenkung erneuert hatte, gab der König nicht nach, und so schickte die Bruderschaft im März 1520 eine

⁵⁶ Einen Überblick zu diesen wichtige Thema bei Bühnen 1998.

⁵⁷ Einen Überblick zur Baugeschichte bei Roberto 2005.

⁵⁸ Buchowiecki 1967–1997, Bd. 2, S. 308–309.

⁵⁹ La Croix 1892, S. 43.

eigene Delegation zu Franz I., die allerdings nichts ausrichten konnte.⁶⁰ Mit Hilfe von Geldspenden geistlicher Würdenträger und des Papstes konnte mit dem Neubau San Luigis trotz aller Schwierigkeiten schließlich begonnen werden. Am 1. September 1518 wurde der Grundstein der neuen Kirche von Kardinal Giuliano de' Medici in Anwesenheit des französischen Botschafters, des päpstlichen Zeremonienmeisters und zahlreicher anderer Würdenträger gelegt. Der Entwurf stammte von dem französischen Architekten Jean de Chenevières.⁶¹ Nach dessen Tod 1527 ruhten die Bauarbeiten bedingt durch erneute finanzielle Schwierigkeiten und den Sacco di Roma. Zu Chenevières' Nachfolger wurde dann der damals in Rom sehr bekannte Architekt Giovanni Mangone ernannt. Obwohl die Arbeiten noch ruhten, waren bereits ab 1532 die ersten Kapellen an Stifter vergeben. Ab 1551 wurden die Bauarbeiten wieder aufgenommen, Grund dafür war sicherlich auch, daß sich das Verhältnis zwischen König und Papst verbessert hatte.⁶² 1584 schenkte Katharina de' Medici der Kongregation Häuser in der Umgebung des Palazzo Madama. Die Schenkung Katharinas de' Medicis und auch die großzügigen Stiftungen Kardinal Contarellis, Schatzmeister Gregors XIII., bewirkten, daß der Kirchenbau nun zügig vollendet werden konnte.⁶³ Am 8. Dezember 1589 wurde die französische Nationalkirche von Kardinal François de Joyeuse, Erzbischof von Toulouse, geweiht.

⁶⁰ Mit SS. Trinità dei Monti auf dem Pincio gab es noch eine weitere Kirche französischen Ursprungs in Rom, die etwa zeitgleich mit dem Neubau San Luigis errichtet wurde. Das Verhältnis zwischen San Luigi dei Francesi und SS. Trinità dei Monti war von jeher durch Konkurrenz geprägt, was sicher auch daran liegt, daß der Bau von SS. Trinità dei Monti vom französischen Königshaus, von Papst Julius II. sowie von französischen Adligen finanziert wurde. Die Kirche auf dem Pincio entstand aus der Gründung des Minimiten-Ordens, der dort sein Kloster hatte. Vor allem in bezug auf die Kapellenausstattungen zeigt sich ein hier signifikanter Unterschied zwischen den beiden Kirchen: Während in San Luigi der Neubau aufgrund der finanziellen Schwierigkeiten nur schleppend voranging und die Kapellen der Kirche ausschließlich von Mitgliedern der Kongregation gestiftet wurden, war SS. Trinità dei Monti finanziell wesentlich besser gestellt. Gerade die großen römischen Adelsfamilien stifteten dort Familienkapellen, genannt seien hier nur die Cappella della Rovere oder die Cappella Orsini. Frommel vermutet daher, daß die Weigerung Franz' I., sich finanziell am Neubau San Luigis zu beteiligen, durch die soeben fertiggestellte Kirche SS. Trinità dei Monti zu erklären ist, die bereits eine geistliche Repräsentanz Frankreichs in Rom darstellte. Dazu: Frommel 1987, hier S. 171, Anm. 18.

⁶¹ Roberto 2005, S. 23–55; Frommel 1987, S. 172; Lesellier 1931.

⁶² Delumeau 1952, S. 253.

⁶³ So bestimmte König Heinrich II. 1549, dass Kirche und Herberge finanziell durch Abgaben unterstützt werden sollten, auch unter Heinrich III. wurde dies beibehalten. Siehe dazu: La Croix 1892, S. 50. Kardinal Contarelli finanzierte ab dem Ende der 70er Jahre aus eigenen Geldern und unter Mithilfe von Gregor XIII. den neuen Chor der Kirche. Dazu gehörten Orgel, Hochaltar, Gestühl, Ballustrade, Tabernakel und Leuchter. Mit seiner Unterstützung wurde die Kirche weiter eingewölbt und die Fassade über das bislang gebaute erste Geschoß weiter hochgezogen. Siehe: Schwager 1973, hier S. 88, Anm. 73; La Croix 1892, S. 52.

San Luigi dei Francesi zeigt sich heute als dreischiffige, fünfjochige Pfeilerbasilika mit begleitenden Längskapellen, vor der Halbkreisapsis weist sie ein kuppelbekröntes Chorjoch in Fortsetzung des Mittelschiffs auf (Abb. 2). Wichtig für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist der Zustand der Kirche vor ihrer Umgestaltung von 1749 bis 1756, bei der Chor, Altarbereich sowie das Mittelschiff und seine Decke verändert wurden. Die Gestaltung und Ausstattung des Kircheninneren vor dem Umbau ist bislang vor allem von Sebastiano Roberto partiell erforscht und rekonstruiert worden.⁶⁴ Nicolas de Bralion beschreibt San Luigi in seinem 1658 erschienenen französischen Romführer als dreischiffige Kirche, deren Seitenschiffe durch Pilaster getrennt waren. Der Innenraum wurde durch quadratische Fenster des Obergadens beleuchtet. Der Chor war durch eine kleine Balustrade vom Mittelschiff getrennt.⁶⁵

Im Vergleich zu anderen Kirchen Roms zeichnete sich San Luigi vor allem durch ihr umfangreiches musikalisches Programm aus. Sie war um 1600 eine der Hauptpflegestätten geistlicher Musik und verfügte über einen herausragenden Chor.⁶⁶ Große zeitgenössische

⁶⁴ Zur bislang wenig erforschten Baugeschichte von San Luigi siehe Roberto 2005, S. 71–96, S. 102 ff.; dort auch Grundrisse zur Bauplanung vor dem Umbau; dazu ferner Schwager 1973, S. 88, FN 173 mit einer knappen Zusammenfassung der Baugeschichte.

⁶⁵ „Neantmoins elle paroist une eglise achevée avec une grande nef, & deux petites qui font les ailes, & sont distinguées de la grande par des pilastres, & ont leurs portes particulieres: car le Choeur qui est pris sur la place où devoit estre le Dome au milieu d’une croisée, ne laisse pas d’être fort beau & maiestueux. Toute l’Eglise est éclairée par des fenestres quarrées, qui sont entre le bordage de la corniche, & le bas de la voute, ainsi qu’à S. Pierre.[...] Il y en a neantmoins deux plus grandes, l’une au dessus de la grande Porte, & l’autre au dessus du maistre Autel, lequel regarde la grande Porte daont le dehors a en face l’Orient. Ce Maistre Autel est au fonds du Choeur, lequel est separé de la grande Nef seulement par un petit balustre. L’eglise en l’estat auquel elle est terminé à ce mesme Autel par son tableau, & l’architecture dorée qui l’accompagne derriere, laquelle on ne passe point. Les petites Nefs finissent en meme ligne que la grande à son balustre, & sont bornées d’un mur, & de deux portes, dont celle de main droite sert pour passer à la sacristie, & l’autre pour entrer en un autre lieu de l’Eglise.“, in: Bralion 1658, S. 28–47, nach einer Beschreibung von SS. Trinità dei Monti folgt die von San Luigi dei Francesi, S. 30 f.

⁶⁶ Liturgische Gesänge wurden von den besten römischen Künstlern unter Leitung eines „Maitre de Chapelle“ mit zehn Sängern und einem Organisten ausgeführt. Tatsächlich nahm die musikalische Aktivität solche Dimensionen an, daß sie bei der Reformierung der Kirchenorganisation 1618 von Papst Paul V., angeregt von Henri de Sponde, Abbreviateur von Baronio, beschränkt wurde: Gesungene Messen sollten nur noch an Sonn- und Feiertagen stattfinden. Die Sakristei bewahrte bis zum Ende des letzten Jahrhunderts eine reiche Sammlung religiöser Musik auf, die Werke befinden sich heute in der Bibliothèque de Conservatoire National, Paris. Zur Musik in San Luigi: D’Armailhacq, 1894, S. 27, 34; dazu auch Lionnet 1981; Molitor 1901–1902/1967. Bralion verweist auf die direkte Verbindung, die zwischen San Luigi dei Francesi und der französischen Botschaft bestand; Bralion 1658, S. 32.

Musiker wie Pierluigi da Palestrina (um 1590) und Ruggiero Giovanelli (1594) waren hier als Kapellmeister tätig, es bestand ein reger Austausch mit dem Chor der Cappella Sistina des Vatikans. Die Entscheidung der Kongregation, der heiligen Cäcilia eine Kapelle in ihrer Nationalkirche zu weihen, wird vermutlich auch damit zu tun haben, daß sie Schutzpatronin der Kirchenmusik war und als solche in Frankreich und in San Luigi verehrt wurde. Darüber hinaus besaß die Kirche auch Reliquien der jungfräulichen Märtyrerin: einen Teil des Arms und andere Knochen.⁶⁷

1.3 Die Kapellen

Insgesamt befinden sich in San Luigi dei Francesi zehn Kapellen, von denen sich jeweils fünf in den beiden Seitenschiffen gegenüber liegen. Es handelt sich um tonnengewölbte Längskapellen, die durch Lünettenfenster erhellt werden. Nicolas de Bralion berichtet, daß die beiden Kapellen zu beiden Seiten des Eingangs mit großen Eisengittern verschlossen waren, während die anderen Kapellen durch kleine Marmorbalustraden vom Seitenschiff abgetrennt waren.⁶⁸ Nur Mitglieder der Kongregation stifteten Kapellen. Sie wurden innerhalb eines kurzen Zeitraums gestiftet und ausgestattet.

Bei der ersten „Visita apostolica“ 1564 waren von den insgesamt zehn Kapellen noch fünf Kapellen ohne Dedikation, 1583 besaßen dagegen alle Kapellen eine.⁶⁹ Auch die spätere Cappella Polet, die zweite Kapelle im rechten Seitenschiff, war 1564 noch ohne Weihe⁷⁰ – aber ist, da sie im Zusammenhang mit der „Visita apostolica“ erwähnt wird, zu diesem Zeitpunkt schon vorhanden.

Bei einer Betrachtung des Innenraumes von San Luigi dei Francesi ist auffallend, daß vier Kapellen (Cappella di San Nicola, Cappella Contarelli, Cappella Dagny und Cappella Polet) eine planmäßige, einheitliche Stukkdekoration aus vergoldetem Rankenstukk aufweisen, die ihren Innenraum nach demselben Schema gliedert: An den Seitenwänden befinden sich jeweils zwei große Felder als *quadri riportati*, die Decke wird dagegen in drei Felder unterteilt. Schon Stefan Kummer wies darauf hin, daß das für alle in diesem Zeitraum

⁶⁷ Am Tag der Kirchenweihe wurden die Reliquien nach San Luigi überführt, unter den aufgelisteten Reliquien finden sich auch die der heiligen Cäcilia: „de brachio sanctae Caeciliae Virginis et Martyris, de ossibus sanctae Caeciliae Virg. Et Mart.“ in: D'Armailhacq 1894, S. 205; siehe dazu: Kapitel 2.2.

⁶⁸ Bralion liefert die detaillierteste Beschreibung der wichtigsten Kapellen um 1650; Bralion 1658, S. 38.

⁶⁹ ASV, Sacra Congregatione della visita apostolica, 1. Liber Visitae ecclesiarum Urbis, fol.23 S.ti Ludovici Nationum Gallicanum. Dazu auch: Michel 1996, S. 525–534, insbesondere S. 534.

⁷⁰ Ebd.; Roberto 2005, S. 105.

entstandenen Kapellen geltende Schema wahrscheinlich auf einmütige Vorstellungen der Kongregation in bezug auf die Ausstattung hindeutet.⁷¹

Am bekanntesten ist die von Kardinal Contarelli gestiftete Cappella Contarelli, die fünfte Kapelle im linken Seitenschiff.⁷² Die Tonne wird mit Akathusrankenschmuck in drei Felder unterteilt, die von Guiseppe Cesari freskiert wurden. Die seitlichen Wandbilder in Öl und das Altarbild zur Vita des Evangelisten Matthäus stammen von Caravaggio. Die Gemälde werden, im Gegensatz zu den Fresken der zuvor erwähnten Kapellen, nicht von einem Stukk-, sondern von einem Marmorrahmen eingefasst.⁷³ Insgesamt unterscheidet sich die Cappella Contarelli mit ihrer prachtvollen, mehrfarbigen Marmorausstattung der Wände und den Ölgemälden der *Laterali* deutlich von den anderen Kapellen der Kirche. Die Sonderstellung Kardinal Contarellis innerhalb der Kongregation wird auch durch die Gestaltung des Eingangsbogens betont: Dieser besteht aus dunklem Marmor, in dessen Mitte sein Familienwappen angebracht ist. Eine solch selbstbewußte und kostspielige Präsentation fehlt den anderen Kapellen und ist vermutlich auf den großen Einfluß Contarellis als Rektor und finanzstarker Förderer der Kirche und ihrer Ausstattung zurückzuführen.⁷⁴

1.4 Die Ausstattung der Cappella Polet

Die Cappella Polet ist die zweite Kapelle des rechten Seitenschiffes (Abb. 3). Ihre Stuckdekoration schließt sich an ihre bereits genannten Vorbilder, die Cappella di San Nicola, die Cappella Contarelli und die Cappella Dagny, an. Die Stuckaturen des Eingangsbogens, der Seitenwände und Decke weisen durch ihre Aufteilung und die Gestaltung des Stukks große

⁷¹ Kummer schließt die Diskussion der einheitlichen Kapellenausstattung in San Luigi mit der Feststellung diese sei Fragment geblieben: „Weder der heutige Zustand der Kirche, noch die Beschreibungen, die Baglione, Titi und Celio von der Kirche geben, lassen vermuten, daß die Dekoration der Kapellen in der oben beschriebenen Weise fortgeführt wurde. Wieder scheint es an Stiftern und an finanziellen Mitteln gemangelt zu haben.“, in: Kummer 1987, S. 275.

⁷² Zur Person Contarellis und seiner Kapellenstiftung: Roberto 2005, S. 97–129; ein genauer Überblick zur Forschungslage bei Sickel 2003.

⁷³ Nach den Forschungen von Kummer ist die Stukkatur der wenige Jahre später entstandenen Cappella Polet am Vorbild der Cappella Contarelli orientiert. Doch könnte die schon zuvor in San Luigi und zu dieser Zeit in Rom gebräuchliche Verwendung der Stuckrahmung daraufhin deuten, daß es sich im Fall der Cappella Contarelli mit der rötlichen Marmorrahmung der Ölgemälde eher um eine Ausnahme handelte, die sicher auch dazu gedacht war, die gedeckte Farbigkeit der Bilder besonders eindrucksvoll hervorzuheben. Siehe dazu: Kummer 1987, S. 274.

⁷⁴ Vgl. dazu auch: Roberto 2005, S. 121–123, zum Verhältnis Contarellis zur Congregation San Luigis.

Ähnlichkeit zur Cappella Dagny auf.⁷⁵ Vergoldete Stuckfiguren auf der Innenseite des Eingangsbogens begleiten den Besucher in die Kapelle (Abb. 4): Die Pfeiler sind jeweils in drei Felder unterteilt, wobei das größere Feld in der Mitte von zwei kleineren Feldern mit Engeln oben und unten eingefasst wird. In dem größeren Mittelfeld sind rechts die heilige Cäcilia mit der Orgel und links die heilige Agnes mit dem Lamm auf dem Arm und einem aufgeschlagenen Buch als Stuckfiguren dargestellt. Die an das Kapitell anschließende Bogenrundung wird durch Stuckrahmung in fünf rechteckige Felder unterteilt, die jeweils von schmalen Oramentstreifen gefaßt werden.⁷⁶ Auch hier verweisen figürliche Darstellungen der Felder ausdrücklich auf die Funktion der heiligen Cäcilia als Patronin der Kirchenmusik: Zwei inbrünstig singende Engel halten ein Gesangbuch empor und scheinen den Betrachter durch ihre himmlische Musik auf Vita und Martyrium der Heiligen einstimmen zu wollen. Die Heiligenlegende wird auf den fünf als *quadri riportati* mit vergoldeten Rahmen eingefassten Fresken des Innenraumes gezeigt: Die beiden großen Seitenfelder zeigen rechts die Almosenspende der Heiligen, während links ihr Martyrium zu sehen ist (Abb. 8, 9). Die Decke ist ebenfalls durch vergoldete Rahmen in drei Felder unterteilt (Abb. 7). Die Bekrönung Cäcilias und ihres Bräutigams Valerian sowie die Verurteilung Cäcilias durch den Statthalter Almachius nehmen das rechte und das linke Feld ein. Das mittlere Feld gehört der Aufnahme Cäcilias in den Himmel (Abb. 10, 11, 12). Mittelpunkt der Kapelle ist das von einer Ädikula gerahmte Altargemälde von Guido Reni, eine Kopie von Raffaels berühmtem Gemälde *Estasi di Santa Cecilia* (Abb. 13). Der Kastenaltar der Kapelle ist mit grünlichen Marmorplatten verkleidet, die von bräunlich-gelben Marmorstegen eingerahmt werden (Abb. 5).

Auffallend ist die aufwendige, polychrome Marmorinkrustation der Wände und des Altarbereiches: Hierbei handelt es sich um schlichte Muster aus farblich genau aufeinander abgestimmten Marmorarten.⁷⁷ Ein Vergleich mit der 1587 von der lothringischen

⁷⁵ Hierbei ist jedoch fraglich, ob die Cappella Dagny vor oder gleichzeitig mit der Fertigstellung der Stuckaturen der Cappella Polet ausgestaltet wurde. Siehe dazu: Kummer 1987, S. 275, Anm. 761. Bralion 1658, S. 32, verweist auf die direkte Verbindung der Kirche mit der französischen Botschaft.

⁷⁶ Die Beschreibung der Stuckatur beginnt auf der linken Seite links über der Figur der heiligen Agnes: 1. Feld: Engel mit Schale, zum Kappelleninneren schreitend, 2. Feld: zwei singende Putti, die zusammen ein Gesangbuch halten, 3. Feld: vierfach geflügelter Cherubinkopf, 4. Feld: zwei singende Putti, die zusammen ein Gesangbuch halten, 5. Feld: Zum Kappelleninneren schreitender Engel, der einen Fruchtfeston hält. Die thematische Zusammengehörigkeit der einzelnen Felder wird durch die unterschiedliche Rahmung der Motive betont, der stuckierte Rahmen wurde zudem mit Sternen und Lilien verziert.

⁷⁷ Zum Buntmarmor und seiner Verwendung siehe: Kat. Ausst. Marmi antichi 1997; Kat. Ausst. Marmi colorati 2002.

Gemeinschaft gestifteten Cappella di San Nicola in San Luigi läßt erkennen, daß die hier angebrachte Marmorverkleidung des unteren Drittels der Wände und des Bodens mit verschiedenen geometrischen Ornamenten und unterschiedlich großen farbigen Feldern in der Cappella Polet nicht mehr verwendet wurde. Im Unterschied zu der rund 20 Jahre zuvor entstandenen Ausstattung mit verschiedenfarbigen Steinsorten und auffallenden Mustern sind die polychromen Marmorinkrustationen der Cappella Polet in zurückgenommenen, harmonisch aufeinander abgestimmten Farben gestaltet. Auf kleinteilige oder auffallende Muster, wie beispielsweise sonnenähnliche Ornamente, wurde verzichtet. Ihre Gestaltung zeigt, daß Pierre Polet andere Familienkapellen mit Buntmarmorinkrustationen gekannt und sich zwecks einer zeitgemäßen Gestaltung an diesen orientiert hatte. Als Vorbild dürften dem Auftraggeber etwa die Cappella Sistina von Papst Sixtus V. oder die 1611 fertiggestellte Familienkapelle Papst Pauls V., die Cappella Paolina, beide in Santa Maria Maggiore, Rom, bekannt gewesen sein. Sie setzten in den folgenden Jahren Maßstäbe mit ihren aufwendigen, sehr wirkungsvollen Marmorinkrustationen für Ausstattungsprogramme von römischen Familienkapellen. Die Gestaltung von Wänden, dem Altarbereich und dem Boden mit Buntmarmor war relativ teuer, aber beliebt, war mit diesem Material doch eine Remineszenz an die Ausstattung der Prachtbauten der römischen Antike verbunden. Zudem waren die Haltbarkeit des Materials ein Garant für Dauerhaftigkeit. Der Einsatz des kostbaren Buntmarmors stand also in der Tradition der Kapellen von Familien höchsten Rangs, vergleichbar den Papstfamilien, und ist daher als Hinweis zu Polets sozialer Stellung und seines Vermögens zu verstehen: Die aufwenige, zeitgemäße Ausstattung seiner Kapelle läßt erkennen, daß ihm an einer selbstbewußten, ambitionierten Präsentation gelegen war. Anzunehmen ist, daß diese Ausstattung den Auftraggeber mehr gekostet haben, als er für die Freskierung der Wandfelder von Domenichino ausgegeben hatte.

Die beiden an den Seitenfeldern angebrachten Porträts, die Polet und seinen Neffen Daniel zeigten, sind heute verloren, nur die darunter angebrachten Inschriften sind erhalten. Auf ihn als Stifter verweist nur noch wie in den anderen Kapellen von San Luigi die Inschrift im Boden mit seinem Wappen: ein stehender Hahn mit zwei Sternen und einer Lilie⁷⁸.

⁷⁸ Die Porträts und die Inschrift werden in Kapitel 2.1 ausführlich behandelt.

2 Auftraggeber und Auftragsvergabe

2.1 Der Auftraggeber Pierre Polet und seine Familie

Obwohl die große Bedeutung der Capella Polet für die Malerei des römischen Frühbarocks von der Forschung immer wieder betont wurde und sie als Meisterwerk der „klassizistischen“ Malerei gilt, ist über Person und Vita des Auftraggebers, Pierre Polet, bislang nichts bekannt. In den zeitgenössischen Romguiden von Gaspare Celio, Francesco Scannelli und Giovanni Battista Mola taucht der Name des Auftraggebers bei der Erwähnung der Cappella Polet nicht auf. Eine Ausnahme ist der französische Romführer von Nicolas de Bralion, dieser nennt Polet als Auftraggeber der Kapelle und bezeichnet ihn als französischen Kaufmann aus der Picardie.⁷⁹ Auch in den Künstlerviten von Malvasia, Passeri⁸⁰ und Bellori, die der Cappella Polet in der Vita Domenichinos eine ausführliche Beschreibung widmen, wird der Auftraggeber nicht oder fälschlicherweise ein anderer genannt. Die ältere Forschungsliteratur geht bei der Behandlung der Cappella Polet ebenfalls nicht auf ihren Stifter ein. Evelina Borea beschäftigt sich 1961 erstmals näher mit Pierre Polet und seiner Auftragsvergabe, bei ihr Forschungen stehen jedoch Datierungsfragen im Vordergrund. Dennoch verweist sie erstmals darauf, daß Polet Mitglied der Kongregation von San Luigi war.⁸¹

⁷⁹ „Ce fut un marchand François de Picardie, appellé Poulet, qui s’y estoit habitué, lequel le fit faire de notre temps.“, in: Bralion 1658, S. 42. Bralion betont an dieser Stelle auch die Bedeutung der Kapelle als Studienobjekt für junge Maler: „L’expression des choses est si parfaite, qu’il ne se peut rien voir qui imite mieux la nature. Aussi continuellement il y de jeunes peintres qui estudent en cette chapelle, et taschent d’imiter avec le crayon ces rares pieces de peinture dont elle est enrichie.“

⁸⁰ Passeri nennt Daniel Polet, den Neffen Pierre Polets, als Auftraggeber der Kapelle. „Nell’anno seguente 1611 un tale Daniele Poleti Parigino orno, ...“, in: Passeri 1934/1995, S. 34.

⁸¹ „Pierre Polet, uno dei deputati della Congregazione di San Luigi dei Francesi, della diocesi di Loyon, venne a morte prima che la decorazione della cappella fosse compiuta, lasciando ogni facolta al nipote Daniel di continuare l’opera.“ [...] „La data 1614 che compare nella lapide terragna è pertanto da assumersi come termine dei lavori di decorazione, poichè il ‘perficiendum’ vi è intenso come participio futuro in relazione all’atto di rogazione del testamento di Pierre Polet, il quale avvenne, come risulta da un documento conservato nell’Archivio della chiesa (45, II) il 20 settembre 1612; e il 7 giugno del 1613, data in cui fu stilato tale documento, Daniel Polet, scrivendo dei suoi obblighi nei confronti della Congregazione, ereditati dallo zio, dichiara defunto il medesimo. Da queste considerazioni si ricava che la data 1614 non è quella della morte del dedicatario della cappella ...“, in: Borea 1961, S. 237 f. Die bei Borea angegebenen Archivverweise waren im Archiv von San Luigi, den Archives des Pieux Établissements de la France à Rome et à Lorette in Rom, trotz intensiver Recherchen und Rücksprachen mit dem zuständigen Archivar nicht zu finden.

Auch Richard Spear geht nicht weiter auf seine Person ein, obwohl er die Kapelle ausführlich behandelt und erstmals die Verträge zwischen Künstler und Auftraggeber publiziert, die die expliziten Vorstellungen Polets zur Ausstattung der Kapelle belegen.⁸² In zahlreichen Publikationen wurde Pierre Polet immer wieder als „Priester“ bezeichnet⁸³, ein Irrtum, der sogar noch in der jüngsten Publikation zur Kapelle, dem Aufsatz von Denis Lavallo und Colette di Matteo zur Cappella Polet, von 1996 auftaucht.⁸⁴

Erste Hinweise auf die Person des Auftraggebers und seine mit dieser Stiftung verbundenen Intentionen gibt die Inschrift auf der Grabplatte in der Capella Polet:

*D(eo).O(ptimo).M(aximo) / SANCTAE CAECILIAE DOMUS / AC FAMILIAE
PATRONAE / PETRUS POLETUS/ SCUTIFER APOST(olicus) / GALLUS
NOVIOMENSIS / HOC SACELLUM SUO / CUM CULTU VIVENS / DICAVIT ANNO
DOMINI / MDCXI / DANIEL POLETUS FRATRIS / FILIUS ET HAERES HOC /
SACELLUM EX TESTAMENTO PERFICIENDUM / C(uravit). ANNO DOMINI /
MDCXIII*

(Dem besten und größten Gott / Petrus Polletus, Scutifer Apostolicus, Franzose aus Noyon, hat diese Kapelle und den hier stattfindenden Gottesdienst zu Lebzeiten im Jahr des Herrn 1611 der heiligen Cäcilia, Patronin (seines) Hauses und (seiner) Familie geweiht. Daniel Polet, Sohn seines Bruders und Erbe hat dafür gesorgt, daß diese Kapelle nach dem Testament vollendet wurde, im Jahre des Herrn 1614.) (Übersetzung Autorin)

Laut Inschrift ist die Kapelle der heiligen Cäcilia, der Schutzheiligen der Familie des Auftraggebers, geweiht. Aus ihr geht ebenfalls hervor, daß Pierre Polet Franzose war und in Noyon, in der Picardie, geboren wurde.⁸⁵ Mit der Inschrift verweist er stolz auf das Amt des Scutifer Apostolicus, das er zu Lebzeiten innehatte. Bei diesem handelte es sich um ein käufliches, auf Lebenszeit angelegtes Amt, das ein Verwaltungsposten innerhalb der römischen Kurie war.⁸⁶ Geistliche sowie Laien konnten dieses prestigeträchtige Amt

⁸² Spear 1982, S. 327–328.

⁸³ Siehe beispielsweise Buchowiecki 1967–1997, Band 2, S. 317. Der Grund für diese fälschliche Annahme war sicher die Grabinschrift Polet, in der sein Amt als „*Scutifer Apostolicus*“ an der päpstlichen Kurie genannt wurde.

⁸⁴ Lavallo/Matteo 1996.

⁸⁵ Noyon ist eine Kleinstadt im französischen Departement Oise in der Picardie und liegt etwa 100 Kilometer nördlich von Paris zwischen Reims, Amiens und Rouen.

⁸⁶ Das Amt des Scutifer Apostolicus war eine lebenslange Stellung, die erworben werden konnte und ehrenvolle Privilegien beinhaltete, wie das, den Papst bei öffentlichen Funktionen zu begleiten. Die Amtsinhaber bildeten ein Kollegium von Würdenträgern und hatten ihren Rang am päpstlichen Hof. Unter Leo X. etwa gab es 140

übernehmen. Für Pierre Polet scheint es von großer Bedeutung gewesen zu sein, wie anhand der prominenten Platzierung in der Inschrift deutlich wird. Auf der Grabplatte steht ferner, daß er seine Familienkapelle der heiligen Cäcilia, der Patronin seines Hauses und seiner Familie, 1611 weihte. Mit der Kapellenstiftung verbunden waren Seelenmessen für Pierre Polet und seine Familie; für sich selbst verfügte er die Lesung einer täglichen Messe und einer Messe an seinem Geburtstag, während für seine Frau Margarita Rivaldi an ihrem Geburtstag und für ihre gemeinsame Tochter Lucretia einmal monatlich und an ihrem Geburtstag Messen gelesen werden sollten.⁸⁷

Wie aus den darunter angebrachten Zeilen deutlich wird, hat Pierre Polet die Fertigstellung seiner Kapelle nicht mehr erlebt, weil er verstarb. Sein Neffe Daniel Polet, Sohn seines Bruders und sein Erbe, ließ hier vermerken, daß er die Kapelle 1614 nach dem Testament des Verstorbenen und somit nach dessen Vorstellungen vollenden ließ. Außer diesen Zeilen befinden sich noch zwei weitere Inschriften in der Kapelle, die auf den Fresken der Seitenfelder, der *Almosenspende der heiligen Cäcilia* und dem *Martyrium der heiligen Cäcilia* angebracht sind. Die eine Inschrift befindet sich auf dem Fresko der *Almosenspende*, sie ist rechts auf die Wand des Balkons angebracht, von der aus die Heilige die Almosen an die Bedürftigen verteilt, und lautet:

DANIEL POLET / NEPOS PERFICI / CURAVI

(Ich, Daniel Polet, habe als Neffe vollenden lassen)

Genau auf der gegenüberliegenden Seite, am linken äußeren Rand des *Martyrium der heiligen Cäcilia*, ist die andere Inschrift angebracht:

PETRUS POLETUS / NOVLODUMENSIS. SACE/LLUM. HOC DEO DI / CAVIT

(Petrus Poletus aus Noyon hat diese Kapelle Gott geweiht)

Personen, die für dieses Amt jährlich 112 000 fiorini zahlten und dafür das Recht erhielten, bestimmte Abgaben zu erheben. „Gli Scudieri della Cancelleria apostolica, chiamati Scudieri apostolici, sono un collegio de’ Vacabilisti.“ in: Moroni, 1840–1879, Bd. 63, S. 23:

⁸⁷ Zu den Seelenmessen von Pierre Polet, seiner Frau und seiner Tochter siehe: „Etat des obligations de l’église de St. Louis en 1649, Missae celebrandae pro animabus Benefactorum Ecclesiae Sancti Ludovici et illius hospitalis, 1649, 21. Junius 1605 Margaritae Rinaldi romanae uxoris Petri Pollet Sing. annis annivers. unum Solemne, 3. Augustus 1608 Lucretiae filiae Petri Pollet Romanae Sing. mens. missa una et Annivers. Solemne Sing. annis unum, 2. September 1612 Petri Pollet Noviomens. Singulis dieb. missa una et Sing. annis, Anniversarium unum Solemne.“, in: D’Armailhacq 1894, S. 185.

Schon Evelina Borea weist darauf hin, daß die für die Inschrift des Pierre Polet gewählte dritte Person und die für die Inschrift des Neffen gewählte erste Person anzeigen, daß Daniel Polet beide Inschriften anbringen ließ.⁸⁸ Doch waren Pierre und Daniel Polet nicht nur namentlich bei den Inschriften in den Fresken vertreten, über diesen war auch ein Porträt der jeweiligen Person aufgehängt. Dabei handelte es sich um heute verschwundene Ölbilder in einem querrrechteckigen Format, die auf kleine Holzplatten aufgezogen in den Rahmen befestigt waren. Die Spuren der Porträts waren 1961 noch sichtbar, sind aber heute verschwunden.⁸⁹ Auf alten Photographien sind die Holzrahmen noch zu erkennen (Abb. 14).⁹⁰ Auf die Bedeutung und Intention der Inschrift auf der Grabplatte wird später ausführlich eingegangen.

Petrus Polletus oder Pierre Polet war Laie und römischer Bürger, zum Zeitpunkt der Kapellenstiftung lebte er bereits seit mehreren Jahrzehnten in Rom.⁹¹ Mitglieder seiner Familie waren schon seit längerem in der Ewigen Stadt ansässig. Der Onkel Pierres, Nicolas Polet, war Kanoniker in San Nicola in Carcere und als einer der reichsten und einflußreichsten Mitglieder der französischen Gemeinde auch Mitglied der Kongregation von San Luigi. Pierre Polet selbst war seit dem Frühjahr 1596 Mitglied der Kongregation und gehörte dabei zu den gallischen Abgeordneten der Kirche.⁹² Wie aus den Akten des Archivs von San Luigi zu

⁸⁸ Borea 1961, S. 238.

⁸⁹ „Sui fondi delle architetture dipinte, due rettangoli vuoti con sotto le relative scritte segnano la traccia dei ritratti dei due Polet. A destra era quello di Pietro, dedicante della cappella, fissato sul pilastro dipinto dietro la figura del vecchio, che da quel lato assiste alla scena del Martirio; ed a sinistra si vedeva quello di Daniele, nipote ed esecutore testamentario, affisso nel muro del balcone, nella scena dell’Elemosina, al di sopra del gruppo della madre col bimbo in collo, ritratta mentre suona una sberla al figlio più grandicello in zuffa col mezzano.“, in: Cellini 1961, S. 253.

⁹⁰ So etwa auf den Anderson-Fotographien der Cappella Polet, die sich im Bestand der Fotothek der Bibliotheca Hertziana in Rom befinden.

⁹¹ In der Literatur wird Pierre Polet immer wieder als Priester bezeichnet, tatsächlich war er aber verheiratet, seine Frau Margarita Rivaldi starb aber bereits 1605, siehe: APEF, Arm. II, Instrumenta 48, fol. 11 v, Notariatsinstrument vom 20. Juli 1611, „... quondam Margaritae Polette de Rivatiis eius uxoris ...“. Im „Calendrier des bienfaiteurs de Saint-Louis“ wird die Schenkung der Kappelle an San Luigi genannt, für Pierre Polet sollte demnach an seinem Geburtstag und einmal im Monat eine Messe gehalten werden. Auch für seine 1605 verstorbene Frau, die Römerin Margarita Rivaldi, und seine 1608 verstorbene Tochter Lucia sollten an ihren Geburtstagen feierliche Messen gelesen werden. Siehe dazu: Barbier de Montault 1887 a, hier S. 440.

⁹² APEF, Carton 8, nr. 9, Tüte 1, Notiz vom 25. März 1596 „R.D. Ludovicus Rinauld [...] nominavit D(ominum) Petrum Polletem Ambianen(situm) ...“. Bei den regelmäßigen Treffen der Kongregation wird Pierre Polet als Vertreter des gallisch-französischen Teils aufgelistet; siehe dazu beispielsweise: APEF, Carton 8, nr. 9, Tüte 2,

schließen ist, nahm er aktiv an den Aufgabenbereichen der Kongregation teil, so wurde ihm regelmäßig die Verwaltung der Kirche, des Hospitals und der angrenzenden Häuser übertragen.⁹³

Eine Kapelle mit den dazugehörigen Messen zu stiften, war ein prestigeträchtiges und für das Seelenheil des Auftraggebers und seiner Familie wichtiges Unterfangen, das jedoch relativ kostspielig war. Nur wenige, sehr vermögende und einflußreiche Familien konnten sich den Luxus einer eigenen Kapelle leisten. Pierre Polet muß demnach ein wohlhabender Mann gewesen sein. Den Großteil seines Vermögens hatte er vermutlich als Weinhändler in Rom erwirtschaftet, denn erhaltene Verträge lassen den Schluß zu, daß er in großem Stil mit Weinstöcken und Weinbergen beziehungsweise Grundstücken für den Weinanbau handelte. Seinen geschäftlichen Erfolg belegen zahlreiche Verkaufsurkunden. Die Höhe der hier festgehaltenen Beträge deutet darauf hin, daß ihm die Finanzierung der Kapellenstiftung nicht schwer gefallen sein dürfte.⁹⁴ Dementsprechend gut gestellt war Polet auch in privater Hinsicht. Er war mit Margarita Rivaldi, Tochter des Juristen Pietro Rivaldi verheiratet, der zu Lebzeiten die einflußreiche und angesehene Position des Prokurators von San Luigi innegehabt hatte.⁹⁵ Diese Verbindung hatte Polet sicher sowohl eine reiche Mitgift eingebracht, als auch sein soziales Ansehen innerhalb der französischen Gemeinschaft erhöht. Das Ehepaar hatte eine Tochter mit Namen Lucretia. Margarita Rivaldi starb im Juni 1605⁹⁶, drei Jahre später, im August 1608, starb auch die Tochter.⁹⁷ Die Kapellenstiftung war daher

Notiz vom 4. August 1602.

⁹³ APEF, Register 32, fol. 46 r, 20. 12. 1611; Polet wird mit den anderen Kongregationsmitgliedern Contarelli und Gaillard zur Verwaltung der Kirche, des Hospitals und der angrenzenden Häuser bestellt. Zudem begutachtete und kontrollierte Polet auch Häuser, die sich im Besitz der Kirche befanden.

⁹⁴ ASR, Notaio A. C. Dominicus Amadeus, vol. 90–105.

⁹⁵ Der Jurist Pietro Rivaldi starb am 22. Februar 1585, er ist in San Luigi bestattet, seine Frau Lucrezia starb am 29. September 1585, auch sie wurde in San Luigi bestattet. Gaspar Rivaldi, der Stifter der Cappella Rivaldi und Bruder von Polets Frau Margarita, war von 1580 bis 1593 „Segretario della Reverenda Camera apostolica“ und von 1604 bis 1617 hatte er das Amt des „Notaio della Sacra Rota Romana“ inne, siehe dazu ausführlich: Dobler 2009, S. 26–79. An dieser Stelle möchte ich Ralph Dobler danken, der mir seine Forschungen zu Pietro Rivaldi vor der Veröffentlichung seiner Dissertation zur Verfügung gestellt hat.

⁹⁶ BAV, Vat. lat. 7875, fol. 65. Pierre Polets Name wird hier nicht aufgeführt.

⁹⁷ Zu den Todestagen von Pierre Polet, seiner Frau und seiner Tochter: „Etat des obligations de l’église de St. Louis en 1649, Missae celebrandae pro animabus Benefactorum Ecclesiae Sancti Ludovici et illius hospitalis, 1649, 21. Junius 1605 Margaritae Rinaldi romanae uxoris Petri Pollet Sing. annis annivers. unum Solemne, 3. Augustus 1608 Lucretiae filiae Petri Pollet Romanae Sing. mens. missa una et Annivers. Solemne Sing. annis unum, 2. September 1612 Petri Pollet Noviomens. Singulis dieb. missa una et Sing. annis, Anniversarium unum Solemne.“, in: D’Armailhacq 1894, S. 185.

für die verstorbene Ehefrau und das gemeinsame Kind, aber auch für das eigene Seelenheil gedacht. Am 20. Juli 1611 vereinbarte Pierre Polet vertraglich mit den anderen Mitgliedern der Kongregation die Stiftung einer Kapelle für sich und seine Familie. Die Fertigstellung der Kapellenausstattung sollte er, wie erwähnt, nicht mehr erleben, da er schon bald darauf, am 2. September 1612, starb.⁹⁸

2.2 Die Stiftung der Cappella Polet

Anhand der erhaltenen Verträge im Archiv San Luigis läßt sich der Stiftungsvorgang gut nachvollziehen: Pierre Polet vereinbarte am 16. Juli 1611 mündlich mit den anderen Mitgliedern der Kongregation die Stiftung der Kapelle.⁹⁹ Sein Vorhaben und die Zusage der Kongregation wurden als knappe Notiz in den Sitzungsunterlagen dieses Treffens vermerkt. Einige Tage später, am 20. Juli 1611, wird das Vorhaben in einem Vertrag zwischen Pierre Polet und den beiden Rektoren, Francesco Conatrello und Gaspari Gaillard, offiziell bestätigt und die wechselseitigen Verpflichtungen bezüglich Stiftung und Ausstattung der Familienkapelle festgehalten. 1578 hatte Polet ein Haus mit Ladenlokal, über dem eine Mietwohnung lag, an der Via Madama gekauft.¹⁰⁰ Dieses Haus vermachte Pierre Polet am 20. Juli 1611 der Kongregation von San Luigi, um aus den Mieteinkünften seine Kapellenstiftung und die Seelenmessen für seine Familie dauerhaft zu finanzieren.¹⁰¹ In dem Notariatsinstrument, das die Schenkung des Hauses zum Unterhalt der Kapelle an die französische Gemeinschaft festhält, wird deutlich, daß Pierre Polet das Haus an der Via Madama der Kongregation übertrug, im Gegenzug wird ihm und seinen Erben das alleinige Recht zugestanden, sich in der Kapelle bestatten zu lassen. Der Stifter verpflichtet sich ebenfalls dazu, die Kapelle ausmalen und Messen halten zu lassen, und sie innerhalb eines Jahres mit Paramenten auszustatten.¹⁰² Zudem durfte er die Kapelle mit seinem Wappen,

⁹⁸ Schon zuvor scheint Pierre Polet erkrankt oder möglicherweise auf Reisen gewesen zu sein, denn bei den regelmäßigen Sitzungen der Kongregationsmitglieder im Winter 1611/12 fehlt sein Name einige Male. Siehe: APEF, Register 32. Die Todesursache ist nicht bekannt.

⁹⁹ APEF, Liber decretum der Kongregation vom 16. Juli 1611.

¹⁰⁰ APEF, Carton 4, 56.

¹⁰¹ APEF, Arm. II, Instrumenta 48, fol.11 v, Noatriatsinstrument vom 20. Juli 1611.

¹⁰² APEF, Arm. II, Instrumenta 48, fol.11 v, Noatriatsinstrument vom 20. Juli 1611; daß er dies tat, bezeugt eine Notiz bei: Barbier de Montault 1887 a, S. 440, Anm. 1: „Cet article de l’inventaire de Saint-Louis en 1618 n’existe plus: „Item, un parement de l’autel de Sainte-Cécile de damas blanc à petit ramaige, garni de passement, frange et crespines de soye blanche et jaune, au milieu duquel est l’image de sainte Cécile et les armes de Monsieur Polet.“ „,

entweder auf die Wand gemalt oder in Marmor gemeißelt, kennzeichnen. Ferner durfte er mit einer Inschrift die Besitzübertragung der Kapelle dokumentieren. Familienwappen und Inschrift dienten einerseits zur Demonstration der Besitzverhältnisse, andererseits der Repräsentation des Stifters, denn so wurde jedem Besucher der Kirche deutlich gezeigt, welcher Familie die Kapelle gehörte. Gleichzeitig war die öffentlich angebrachte Inschrift eine stetige und ewige Erinnerung an die zwischen Stifter und Kongregation vereinbarten Bedingungen, so etwa die Lesung von Seelenmessen an den Todestagen von Pierre Polet und seiner Tochter. Dies bestätigt auch die Vertragsklausel, nach der Polet oder seine Erben die Stiftungsmasse reduzieren durften, falls die Kongregation ihren Zusagen nicht nachkäme. Wichtig ist, daß die frühchristliche Märtyrerin im Vertrag als „Fürsprecherin“ Polets bezeichnet wird.¹⁰³ Die Entscheidung, die Kapelle mit einem Freskenzyklus zur Vita der heiligen Cäcilia auszugestalten, läßt sich so, neben dem Akt der Repräsentation einer Kapellenstiftung, vor allem mit seiner persönlichen Verehrung der Heiligen erklären: Pierre Polet sah, wie aus dem Notariatsinstrument ersichtlich wird, sie als seine Fürsprecherin vor Gott an. Die große Bedeutung, die Cäcilia nicht nur für ihn, sondern auch für seine Angehörigen hatte, wird in der Inschrift auf der Grabplatte deutlich, wo sie ausdrücklich als Schutzheilige seiner Familie bezeichnet wird. Der persönliche Bezug scheint also bei der Gestaltung der Ausstattung mit ausschlaggebend gewesen, auch wenn trotz Nachforschungen im Kirchenarchiv unklar blieb, worauf er beruhte. Allerdings hatte die Kapelle schon vor der Stiftung von Pierre Polet das Cäcilien-Patrozinium, denn 1583 verfügten alle Kapellen in San Luigi über eine Dedikation.¹⁰⁴ Polets Entscheidung, der heiligen Cäcilia eine Kapelle zu weihen, traf also mit dem Umstand zusammen, daß die Kapelle in San Luigi eben dieser Heiligen schon geweiht war, aber bislang noch nicht ausgestattet worden war. Es ist daher anzunehmen, daß Polet diese für ihn günstige Gelegenheit als angesehenes und vermögendes Mitglied der Kongregation nutzte und die Cäcilienkapelle San Luigis als seine Familienkapelle ausstatten ließ.

2.3 Der Vertrag zwischen Künstler und Auftraggeber

Etwa ein halbes Jahr nach der Vereinbarung der Kapellenstiftung gab Pierre Polet Domenichino den Auftrag zur Ausstattung seiner Kapelle. In der Forschung wird wiederholt

¹⁰³ APEF, Arm. II, Instrumenta 48, fol.11 v, Notariatsinstrument vom 20. Juli 1611, „... sanctae Ceciliae eius advocatae ...“.

¹⁰⁴ Vgl. dazu ausführlich Kapitel 1.3.

darauf hingewiesen, daß laut Malvasia eigentlich Guido Reni die erste Wahl Polets für deren Ausmalung gewesen sei. Domenichino habe den Auftrag nur deshalb erhalten, weil Reni keine Zeit gehabt habe.¹⁰⁵ Malvasia weist jedoch nur in Zusammenhang mit dem Altargemälde Guido Renis *Estasi di Santa Cecilia* auf Kardinal Santiquattro hin, der 1606 verstarb.¹⁰⁶ Aufgrund dieses Hinweises ging die Forschung bisher davon aus, daß Polet anscheinend schon mehrere Jahre lang versucht hatte, einen Künstler für die Ausstattung seiner Kapelle zu finden. Dabei wurde vermutet, Polet habe versucht, den vielbeschäftigten Reni zu engagieren, was ihm aber nicht geglückt sei. Domenichino sei demnach nur deshalb von Polet ausgesucht worden, weil Reni keine Zeit für diesen Auftrag gehabt habe. In Verbindung damit nahm man an, daß Polet das Altargemälde *Estasi di Santa Cecilia* als Entschädigung dafür von Kardinal Sfondrato erhalten habe.¹⁰⁷ Pico Cellini, der die Kapelle 1961 restaurierte, verwies darauf, daß nach seinen Erkenntnissen das Altargemälde schon vor der Freskierung in der Altarädikula vorhanden gewesen sei.¹⁰⁸

Mit dem Vertrag zwischen Polet und der Kongregation San Luigis läßt sich nun eindeutig nachweisen, daß Polet erst im Juli 1611 die Kapelle stiftete und somit nicht jahrelang versucht haben konnte, Reni als ausführenden Künstler für ihre Ausmalung zu gewinnen. Zwischen der Kapellenstiftung Polets Mitte Juli 1611 und seinem eigenen Tod Anfang September 1612 liegt nur etwa ein Jahr. In diesem Kontext muss davon ausgegangen werden, daß Pierre Polet nach dem Tod seiner Frau und seiner Tochter die Kapellenstiftung als letztes Mitglied seiner Familie noch vor seinem eigenen Tod in Auftrag geben wollte. Dieser Aspekt hat, soviel sei an dieser Stelle schon gesagt, die Selbstdarstellung Polets innerhalb der Kapellenausstattung auch entscheidend mitbestimmt.

Weder in den Quellen noch im Archivio di Stato di Roma oder im Archivio dei Pii stabilimenti della Francia a Roma e Loreto konnte ein Hinweis auf die Vermittlung des Auftrags an Domenichino gefunden werden. Möglich ist, daß der Auftrag über Nicolas Polet,

¹⁰⁵ Spear 1982, S. 178; Borea 1961, S. 241 bezieht sich ebenfalls auf Malvasias These, verwirft sie aber, indem sie auf den Tod Santiquattros 1606 verweist.

¹⁰⁶ „Cresceva dunque in tal guisa la fama di Guido, dilatandosi anche fuor della patria, e particolarmente in Roma, non solo per la copia della famosa Santa Cecilia di Rafaele, mandata colà per commissione del Cardinal Facchenetti, detto Santi Quattro, e della quale ebbero a dire que’maestri ch’ei vi avesse aggiunto quella pastosità e morbidezza diche mancava l’originale; ma per altri duo’quadri fatti al Cardinal Sfondrato, e de’quali ne avean fatto le maraviglie il Cavalier d’Arpino, Gaspere Celio, il Pomarancio ed altri di quella corte.“, in: Malvasia 1678/1971, S. 348, er berichtet dies in der Vita Guido Renis.

¹⁰⁷ Dies auch bei Spear 1982, S. 178; Borea 1961, S. 241–242.

¹⁰⁸ Cellini 1961, S. 249. Der wichtigen Frage, wie Polet in den Besitz des ursprünglich von Kardinal Sfondrato in Auftrag gegebenen Gemäldes von Guido Reni kam, wird in Kapitel 3.3.3. nachgegangen.

den Onkel des Stifters, zustande kam. Nicolas Polet war, wie bereits erwähnt, Kanoniker in San Nicola in Carcere in Rom. Titularkardinal dieser Kirche war bis 1605 Pietro Kardinal Aldobrandini, der große Mäzen und Förderer Domenichinos.¹⁰⁹ Eine Bekanntschaft der beiden ist damit sehr wahrscheinlich. Der Kardinal förderte den Künstler nach Kräften, sein einflußreicher Maggiordomus war Giovanni Battista Agucchi, in dessen Haushalt Domenichino seit 1603/04 wohnte.¹¹⁰ Pietro Aldobrandini pflegte selbst enge Beziehungen zu Frankreich. Als Neffe von Papst Clemens VIII. Aldobrandini war er als dessen Botschafter längere Zeit mit Giovanni Battista Agucchi in Frankreich gewesen und hatte auch in Rom die Interessen Frankreichs vertreten.¹¹¹

Kardinal Aldobrandini war ab Mai 1606 wegen Divergenzen mit Papst Paul V. Borghese und seinem Nepoten Scipione Borghese nicht mehr in Rom gewesen und hatte sich dann erst von Februar bis Oktober 1612 wieder in der Ewigen Stadt aufgehalten. Aufgrund der Chronologie der Ereignisse wäre somit eine Auftragsvermittlung durch Kardinal Aldobrandini möglich gewesen.

Es könnte aber auch sein, daß die Auftragsvermittlung über Domenichinos Künstlerkollegen Francesco Albani (1578–1660) zustande kam. Dieser wurde von Caspare Rivaldi, dem einflußreichen Schwager Polets, am 12. Dezember 1611 vertraglich beauftragt, dessen Familienkapelle im Chor von Santa Maria della Pace auszumalen.¹¹² Zwei Jahre, von 1612 bis 1614, arbeitete er an den Fresken. Für das prunkvolle, aufsehenerregende Ausstattungsprogramm waren neben Albani noch drei weitere Künstler tätig: Domenico Cresti, gen. Il Passignano (1559–1638), Lavinia Fontana (1552–1614) und Stefano Maderno (1576–1636). Es war Albanis letzter Auftrag in der Ewigen Stadt, wenig später, 1614, kehrte er trotz seines Erfolgs nach Bologna zurück.¹¹³ Albani und Domenichino stammten beide aus Bologna und waren dort Schüler der Carraccis gewesen, beide waren sie Annibale Carracci nach Rom gefolgt, hatten anfänglich auch zusammen gewohnt und etwa 1609/10, also kurz vor den beiden genannten Aufträgen, am Freskenzyklus der Galleria des Palazzo Giustiniani-

¹⁰⁹ D'Armailhacq 1894, S. 16, 31.

¹¹⁰ Spear 1982, S. 10.

¹¹¹ Einen Hinweis darauf, daß Kardinal Pietro Aldobrandini auch mit San Luigi als der französischen Nationalkirche in Rom in Verbindung stand, gibt die Druckfassung von Cavallieris Oper *Rappresentazione di anima e di corpo*, die dem Kardinal gewidmet ist. Die Oper wurde 1600 in San Luigi uraufgeführt, siehe dazu: Neermann 2005, S. 125–127. Zu Kardinal Pietro Aldobrandini und dem Niedergang seiner Macht unter Paul V. siehe Mörschel 2002, S. 206–237.

¹¹² Der Vertrag zwischen Künstler und Auftraggeber wurde am 12. Dezember 1611 geschlossen. Siehe dazu: Puglisi 1999, S. 128–130; vgl. dazu Kapitel 2.1 der Arbeit.

¹¹³ Puglisi 1999, S. 13–14.

Odescalchi in Bassano di Sutri in der Nähe von Rom gearbeitet. Da der Vertrag zur Ausstattung der Cappella Polet zwischen Polet und Domenchino erst etwas später als der Vertrag der Cappella Rivaldi, am 16. Februar 1612, geschlossen wurde, könnte es sein, daß Domenchino durch diese Kontakte, etwa die Empfehlung seines Freundes Albani, den Auftrag erhalten hatte. Hervorzuheben ist, daß die beiden römischen Familienkapellen, die auch räumlich nicht weit entfernt lagen, zeitgleich ausgestattet wurden, die Cappella Polet von 1612 bis 1615, die Cappella Rivaldi von 1611 bis 1614. Diese zeitliche Nähe legt einen Austausch zwischen Polet und Rivaldi zumindest nahe.¹¹⁴

Eindeutig sind die Umstände der Auftragsvergabe wohl nicht mehr zu klären. Betrachtet man jedoch die verschiedenen Möglichkeiten, so wird deutlich, daß Domenchino zu diesem Zeitpunkt noch über ein Netzwerk in Rom verfügte, das ihn stützte, weiterempfahl und förderte.

Am 16. Februar 1612 wurde der Vertrag zwischen Domenichino und Pierre Polet beim Notar Domenicus Amadeus geschlossen.¹¹⁵ Nach dem Tod Pierre Polets am 20. September 1612 übernahm sein Neffe Daniel Polet die Verantwortung für die Ausstattung der Kapelle.¹¹⁶ Domenichino erhielt am Tag des Vertragsabschlusses von Pierre Polet zunächst 50 Scudi. Die letzten Zahlungen tätigte Daniel Polet, der am 11. September 1615 schriftlich zusagte, 250 Scudi im folgenden November zu zahlen.¹¹⁷ Insgesamt erhielt Domenichino für seine drei Jahre währende Arbeit damit 300 Scudi. Spear verweist in diesem Zusammenhang darauf, daß Domenichino relativ schlecht bezahlt wurde, denn dieser Betrag war im Vergleich zu dem durchschnittlichen Tagesverdienstes eines Künstlers für zwei Monate Arbeit üblich.¹¹⁸ Der Vertrag mit Daniel Polet und den abschließenden Zahlungen wurde drei Jahre nach Beginn

¹¹⁴ In diesem Kontext ist zu erwähnen, daß Polets Ehefrau Margarita und ihre Tochter bereits 1605/1608 verstorben waren, siehe dazu: Kapitel 2.1.

¹¹⁵ ASR, Notaio A. C. Domenicus Amadeus, vol. 105 (1612), Februar 1612, fol. 729 r, 730, 733; der Vertrag auch schon bei Spear 1982, S. 327–328.

¹¹⁶ ASR, Notaio A. C. Domenicus Amadeus, vol. 127, September 1615, fol. 158 r; dies auch bei Spear 1982, S. 328; APEF, Instrumento 1610–1620, Vol. 48, fol. 32v–33v. Aus diesem Vertrag zwischen Daniel Polet und der Kongregation San Luigis geht auch hervor, daß Pierre seinem Neffen Daniel 1000 Ecu geliehen hatte, von denen dieser jährlich 60 Ecu zurückzahlen sollte. Um Daniel diese Geldsumme zu leihen, hatte Pierre eine Hypothek auf das Haus an der Via Madama aufgenommen. Mit Pierres Tod gingen die Schulden des Neffen an die Kongregation über, da diese das Haus zur Finanzierung der Kapellenstiftung erhalten hatten. In diesem Vertrag steht ferner, daß Pierre Polet an seinem Todestag, dem 20. September 1612, sein Testament bei dem Notar Petrus de Montorgio, Notaio de la Rota, gemacht hatte. Außer diesem existiert noch ein weiteres, früheres Testament vom 20. Dezember 1601 (dieser Band fehlt im Archiv von San Luigi). Auch im ASC oder im ASR ist unter den Akten des Petrus de Montorgio kein früheres Testament Polets zu finden.

¹¹⁷ ASR, Notaio A. C. Domenicus Amadeus, vol. 127, September 1615, fol. 158 r.

der Arbeiten aufgesetzt, dies bedeutet allerdings nicht, daß Domenichino in diesen Jahren nur daran arbeitete, entstand von 1611 bis 1614 doch auch eines seiner bekanntesten Werke *Die letzte Kommunion des heiligen Hieronymus* für San Girolamo della Carità in Rom, Domenichinos erstes großformatiges Altargemälde für eine römische Kirche.¹¹⁹ 1615 hatte Domenichino mit diesen beiden Werken, dem Freskenzyklus und dem Altargemälde, im öffentlichen Raum die Grundlagen für seinen weiteren Werdegang als Maler gelegt und wichtige Voraussetzungen für eine erfolgreiche Karriere in Rom geschaffen.

2.3.1 Die Vertragsbedingungen und ihre Bedeutung

Im Vertrag zwischen Polet und Domenichino wird der Wunsch Polets festgehalten, die Kapelle mit Szenen aus der Vita der heiligen Cäcilia, seiner Familienheiligen, freskieren zu lassen. Die beiden großen Seitenfelder sollten mit Sujets ausgemalt werden, die bereits zwischen Maler und Auftraggeber abgesprochen waren. Diese beiden Szenen wurden von Domenichino in Vorzeichnungen umgesetzt, die Polet gesehen und für gut befunden hatte.¹²⁰ Besagte Zeichnungen wurden einem Vertrauensmann übergeben, damit dieser später als Zeuge herangezogen werden konnte. So sollte sichergestellt sein, daß Domenichino keine großen inhaltlichen oder kompositionellen Abänderungen vornehmen würde, denn diese konnten dann gegebenenfalls anhand der abgesegneten Vorzeichnungen nachgewiesen werden. Dargestellt werden sollten „due Istorie dell’attioni di ditta Santa ...“.¹²¹ Auch die Themen wurden dort genau festgelegt: „uno e la distributione che fa la Santa de suoi beni, et facultà et l’altro il martirio receuto essendo nella stantia del bagno.“¹²²

Auf dem einen Seitenfeld sollte somit die Heilige bei der Verteilung ihres Besitzes, der Almosenspende, gezeigt werden. Für das zweite Fresko wünschte Polet die Darstellung des Martyriums Cäcilias, also ihr Sterben im Bad ihres Hauses. Wichtig war Pierre Polet vor allem das Sujet der Fresken. Er verweist ausdrücklich darauf, daß diese beiden Ereignisse

¹¹⁸ Laut Spear 1982, S. 178, war dies der durchschnittliche Verdienst eines Künstlers für zwei Monate Arbeit. Ob Domenichino tatsächlich drei Jahre an den Fresken malte, ist meines Erachtens nicht sicher. Der Vertrag mit Daniel Polet und den abschließenden Zahlungen wurde drei Jahre nach dem Beginn der Arbeiten aufgesetzt, dies heißt aber sicher nicht, daß Domenichino in diesen Jahren nur daran arbeitete.

¹¹⁹ Dieser Auftrag wurde ihm von Kardinal Aldobrandini vermittelt. Siehe dazu: Spear 1982, S. 41.

¹²⁰ ASR, Notaio A. C. Domenicus Amadeus, vol. 105 (1612), Februar 1612, fol. 730 r; Spear 1982, S. 327.

¹²¹ ASR, Notaio A. C. Domenicus Amadeus, vol. 105 (1612), Februar 1612, fol. 730 r; Spear 1982, S. 327.

¹²² ASR, Notaio A.C. Domenicus Amadeus, vol. 105 (1612), Februar 1612, fol. 730 r; Spear 1982, S. 327.

dargestellt werden sollten. Dabei war ihm der Inhalt wichtiger als die künstlerische Umsetzung, denn er gestand dem Künstler zu:

... ed questo ad effetto solo che il detto S. Do.co habbia ad eseguire quel pensieri, et p(er) cio se gli da facultà, che egli possa, a suo gusto, et metervene, et remove le figure, e q(ue)llo gli parerà piu espediente in tal opera, pure che fermo resti; et si seguito quel desegno, pensieri richo, et nobile.¹²³

Domenichino war damit inhaltlich an das gewünschte Thema gebunden. Die künstlerische Umsetzung, die Komposition, die Darstellung oder die Abänderung einzelner Figuren konnte er jedoch frei nach seinen eigenen Vorstellungen gestalten. Dieses Zugeständnis beweist Polets Wertschätzung für Domenichinos künstlerische Fähigkeiten und seinen Bildung. Das Vertrauen des Auftraggebers erklärt sich vermutlich durch die genaue Kenntnis anderer Werke Domenichinos.

E quanto a li vani della volta, et quello che ne si habbia a fare, si lascia che siano fatti, ad arbitrio, et gusto del S. Domenico, rapresentando però attioni di ditta Santa.¹²⁴

Die Ausmalung der drei stukkierten Felder der Decke überließ Polet demnach ausdrücklich dem Gutdünken Domenichinos, dieser konnte die in diesen Feldern dargestellten Szenen ebenfalls selbst bestimmen und umsetzen. Die einzige Bedingung war, daß auch dort Szenen aus der Vita Cäcilias gezeigt werden mußten. Domenichino entschied sich dafür, die mystische Hochzeit Cäcilias mit ihrem Bräutigam Valerian (rechtes Feld), die Verurteilung Cäcilias durch den römischen Statthalter Almachius (linkes Feld) und die Himmelfahrt der Heiligen (Mitte) zu malen. Diese Themenwahl ist bis zu einem gewissen Punkt durch die thematische Festlegung der beiden großen Seitenfelder zu erklären, denn so ergab sich für die Gestaltung der drei Deckenfelder bereits eine inhaltliche Einschränkung, wie durch einen Vergleich mit anderen Freskenzyklen zu Märtyrerviten deutlich wird. So gehörten Szenen der Bekehrung anderer zum Christentum, die Verurteilung der Heiligen und die Himmelfahrt derselben zum obligatorischen Repertoire darzustellender Szenen, die auch für die chronologische Abfolge der Vita und das grundlegende Verständnis derselben notwendig

¹²³ ASR, Notaio A. C. Domenicus Amadeus, vol. 105 (1612), Februar 1612, fol. 730 r, fol. 730 v; Spear 1982, S. 327.

¹²⁴ ASR, Notaio A. C. Domenicus Amadeus, vol. 105 (1612), Februar 1612, fol. 730 v; Spear 1982, S. 327.

waren. Domenichino wurde somit eher die Komposition als die Wahl des Themas überlassen, denn der zugestandene Freiraum der Themenwahl war bereits durch die zuvor geäußerten Wünsche des Auftraggebers implizit eingeschränkt worden. Die Gestaltung der drei Deckenfelder wurden mit Polet nicht anhand von Zeichnungen oder Kartons bis in jede Einzelheit genau abgesprochen. Es ist aber wahrscheinlich, daß Domenichino seine Themenwahl dem Auftraggeber zuvor mitgeteilt hatte.

Vertraglich festgelegt wurde ebenfalls, daß die Deckenfresken zuerst ausgeführt werden, da die Stukkatur der Felder schon vorhanden war, während die der Seitenfelder erst noch fertiggestellt werden sollte.¹²⁵ Dies wird durch den Bericht des Restaurators Cellini bestätigt.¹²⁶ Domenichino malte demnach zunächst die Deckenfresken, anschließend folgten die Szenen der Vermählung Cäcilias mit Valerian, die Himmelfahrt Cäcilias und die Verurteilung. Nach der Fertigstellung der Deckenfresken wurde mit dem *Martyrium der Heiligen* begonnen, dessen Ausführung jedoch unterbrochen und dann wieder aufgenommen wurde. Die Unterbrechung der Arbeiten erklärt Cellini mit dem Tod Pierre Polet.¹²⁷ Als letzte der Fresken malte Domenichino die *Almosenspende*.

Im darauffolgenden Passus des Vertrags wurde für die Deckenfelder nochmals darauf hingewiesen, daß Domenichino auch diese Fresken mit größtem Fleiß und größter Sorgfalt auszuführen habe.¹²⁸ Zur Farbigkeit wurde ebenfalls eine Vereinbarung getroffen, daß Pierre Polet die Farbe, „azzurro oltra mare“, also ein intensives Meerblau, für die Fresken zur Verfügung stellen beziehungsweise bezahlen würde.¹²⁹

Insbesondere die enge Absprache und die mit ihr verbundene Kontrolle der auf den Seitenfeldern der Kapelle dargestellten Szenen beweisen das große persönliche Interesse Polets für seine Familien- und Grabkapelle. Die in der Kapelle veranschaulichte Memoria der

¹²⁵ ASR, Notaio A. C. Domenicus Amadeus, vol. 105 (1612), Februar 1612, fol. 730 r; Spear 1982, S. 327.

¹²⁶ Cellini 1961, S. 252.

¹²⁷ Ebd.. Da die Fresken schon bei Vertragsabschluß bis in alle Einzelheiten abgesprochen waren, kann der Tod des Auftraggebers keine großen Veränderungen verursacht haben.

¹²⁸ „E quanto a li vani della volta, et quello che ne si habbia a fare, si lascia che siano fatti, ad arbitrio, et gusto del S. Domenico, rapresentando però attioni di ditta Santa. Overo annesso, E queste siano le prime ad essere messe in opera, qual opere tutte si habbiano a fare con quella maggior diligentia possibile da lui; tanto con essere la colla di sua stagione, come nella qualita de colori, p(er) il che il Sig. Domenico, si obliga, et promette ogni sua diligentia.“ in: ASR, Notaio A. C. Domenicus Amadeus, vol. 105 (1612), Februar 1612, fol. 730 v; Spear 1982, S. 327.

¹²⁹ ASR, Notaio A. C. Domenicus Amadeus, vol. 105 (1612), Februar 1612, fol. 733 r; Spear 1982, S. 328. Es war allgemein üblich, daß die Auftraggeber die Kosten für die Farben gesondert bezahlten. Siehe dazu: Haskell 1980, S. 13.

Verstorbenen und ihrer Taten richtete sich an verschiedene Adressaten, so etwa an die Mitglieder der französischen Gemeinde in Rom, die die Familie gekannt haben werden, aber auch an die unterschiedlichen Besucher der Kirche wie französische Pilger oder Gläubige aus der Nachbarschaft. Die Ausstattung dieser Kapelle durch einen Künstler wie Domenichino, der in Rom bereits bekannt war, erhöhte das Prestige und den Nachruhm des Auftraggebers, war dies doch ein Ausweis seiner gesellschaftlichen Verbindungen, seines materiellen Reichtums und seiner Bildung.

3 Die heilige Cäcilia – Kult und Ikonographie

3.1 Die Vita der Heiligen und die Entwicklung ihres Kultes

Die heilige Cäcilia zählt insbesondere in den romanischen Ländern zu den beliebtesten Heiligen. Bereits im Mittelalter gehörte sie als frühchristliche Märtyrerin zur Gruppe der heiligen Jungfrauen. Seit der frühen Neuzeit wurde sie als Schutzheilige der Kirchenmusik, der Instrumentenbauer und Musiker verehrt. Als historische Person ist sie allerdings nicht nachweisbar. Heute ist umstritten, wann sie gelebt beziehungsweise unter welchem römischen Kaiser sie hingerichtet wurde. So nennt die kirchengeschichtliche Forschung unterschiedliche Datierungen für das Martyrium.¹³⁰

Die religiöse Verehrung Cäcilias hatte sich spätestens seit der Verfassung ihrer Märtyrerakten Ende des 5. Jahrhunderts fest etabliert und ihr Name wurde unter die im Messkanon genannten Heiligen aufgenommen. Dort gehört sie zu den fünf heiligen Jungfrauen der römischen Kirche, Cäcilias Festtag ist der 22. November.¹³¹ Ihr Leben und Martyrium werden bereits im *Martyrologium Hieronymianum*¹³² aus der Mitte des 5. Jahrhunderts und im *Synaxarium*¹³³ der Ostkirche wiedergegeben. Eine kurze Beschreibung ihres Lebens und Wirkens stehen im *Martyrologium Romanum*.¹³⁴ Diese zunächst recht summarischen Beschreibungen werden in den folgenden Jahrhunderten immer weiter ausgeführt und ausgeschmückt, sie bilden die Grundlage der nachfolgenden Erzählungen. Besonders hervorzuheben sind hier die volkstümliche *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine aus dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts und die Darstellung in dem ebenfalls weitverbreiteten *Sanctuarium* des Mailänder Humanisten Bonino Mombrizio.¹³⁵ In der *Legenda aurea* wird Cäcilia erstmals eine ausführliche Lebensbeschreibung gewidmet, in der bereits bestimmte vorbildliche Eigenschaften der Heiligen Erwähnung finden.¹³⁶ Die Schilderung in der *Legenda aurea* war als Grundlage der Cäcilienverehrung bis Ende des 16. Jahrhunderts

¹³⁰ Auf die widersprüchlichen Datierungen soll hier nicht weiter eingegangen werden, eine ausführliche Diskussion findet sich bei Kirsch 1910, S. 1–14, dazu auch: Bibliotheca Sanctorum 1961, Bd. 3, S. 1064–1069.

¹³¹ Hosp 1926, S. 157–170.

¹³² Martyrologium Hieronymianum 1931, Bd. Nov. II/1, S. 612–613.

¹³³ Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae 1902, S. 243–245.

¹³⁴ Martyrologium Romanum 1940, Decembris, S. 539–540.

¹³⁵ Mombrizio 1910/1978.

¹³⁶ Legenda aurea 1999, S. 687–693.

verbindlich, sie greift einerseits die Beschreibung der Heiligen in den früheren Schriften auf, fügt aber auch neue ausschmückende Elemente hinzu. In den einleitenden Sätzen zu ihrer Lebensbeschreibung bezeichnet der Autor die heilige Cäcilia aufgrund ihres Namens als „Himmelslilie“, betont ihre Reinheit und ihre guten Taten. Besonders hervorgehoben werden ihre Weisheit, Glaubensstärke und Tugendhaftigkeit.¹³⁷

Der *Legenda aurea* zufolge lebte die Heilige Anfang des 3. Jahrhunderts in Rom¹³⁸, der Verfasser nennt zwei leicht von einander variierende Daten: das Jahr 225 zu Zeiten Kaiser Alexanders oder das Jahr 220 unter Marc Aurel. Laut Legende war Cäcilia aus vornehmer römischer Familie und wurde von Kindheit an als Christin erzogen; erfüllt von ihrer Liebe zu Gott gelobte sie jungfräuliche Reinheit. Als sie von ihren Eltern mit dem jungen, vermögenden Römer Valerian verheiratet werden sollte, trug sie am Tag ihrer Hochzeit goldene Gewänder, aber unter diesen ein härenes Hemd. Während die Orgeln spielten, bat sie Gott, ihr Herz und ihren Leib unbefleckt zu lassen und ihre Jungfräulichkeit zu bewahren. Nach ihrer Vermählung mit Valerian erzählte sie ihm von ihrem Gelöbnis der Keuschheit und ihrem Wunsch, diese auch in der Ehe zu erhalten. Sie sandte ihn zu Papst Urban, der Valerian zum Christentum bekehrte und ihn taufte. Als Valerian nach seiner Taufe zu Cäcilia zurückkehrte, fand er sie mit einem Engel in ihrer Kammer, der das Paar dann mit zwei duftenden Blumenkränzen aus Rosen und Lilien als Symbole ihrer körperlichen und seelischen Reinheit bekrönte. Der Engel erfüllte Valerians Wunsch, auch seinen Bruder Tiburtius vom Christentum zu überzeugen, und sagte beiden Brüdern den Märtyrertod voraus. Tiburtius ließ sich zum Christentum bekehren, nachdem Cäcilia ihm die Machtlosigkeit der römischen Götzenbilder und die Allmacht Gottes bewiesen hatte. Sie predigte ihm die Heilige Dreifaltigkeit, die Menschwerdung Christi und seinen Tod am Kreuz. Nachdem sie Tiburtius so überzeugt hatte, ließ auch er sich taufen. In der Folgezeit begannen die Brüder, den Armen Almosen zu geben und die Christen, die unter dem Präfekt Almachius hingerichtet wurden, zu bestatten. Auf die beiden aufmerksam geworden, ließ Almachius sie verhaften. In einem langen Verhör mit dem Statthalter weigerten sich Valerian und Tiburtius, ihren Glauben zu verleugnen und heidnischen Göttern zu opfern. Der verärgerte Almachius verurteilte sie daraufhin zum Tode und ließ sie bis zur Hinrichtung von seinem Gefolgsmann Maximus

¹³⁷ *Legenda aurea* 1999, S. 688.

¹³⁸ Ab dem 5. Jahrhundert hatte sich ihr Kult etabliert; aus dieser Zeit stammt auch der Bau ihrer Titelkirche S. Cecilia in Trastevere, dazu: Kirsch 1901, S. 59–60. Ein weiterer Ort ihrer Verehrung in Rom war auch das angebliche Haus ihres Mannes Valerian, in dem der Legende nach die Hochzeit stattgefunden hatte. Die Kirche heißt heute Chiesa della Madonna del Divino Amore. Zusammenfassend zum Cäcilienkult in Rom: Barbier de Montault 1887 a; Barbier de Montault 1887 b.

bewachen. Den beiden Brüdern gelang es nicht nur Maximus, sondern mit ihm sein ganzes Haus und alle weiteren Henker zum Christentum zu bekehren und von Bischof Urban taufen zu lassen. Auf Befehl des Almachius wurden die beiden Brüder und Maximus enthauptet. Die heilige Cäcilia bestattete die drei Toten. Almachius ließ nun nach dem Vermögen der Toten suchen und Cäcilia zu sich bringen. Er befahl ihr, den Göttern zu opfern und drohte ihr, sie andernfalls hinrichten zu lassen. Als die mitleidigen Diener des Präfekten ihr rieten zu opfern, gelang es ihr, auch diese zum Christentum zu bekehren. Als Cäcilia wieder von Almachius verhört wurde, kam es zu einem langen Disput zwischen den beiden, in dessen Verlauf Cäcilia ihm die Anerkennung seiner Stellung und ihre Unterwerfung verweigerte. Da sie sich weiterhin dem von ihm befohlenen Opfer standhaft verweigerte, wurde sie zum Tod verurteilt. Auf Almachius' Befehl hin sollte sie in ihrem Haus in einem siedenden Bad sterben. Da ihr dies nichts anhaben konnte, befahl der Präfekt, sie durch einen Henker zu enthaupten. Dieser versuchte, sie mit drei Hieben seines Schwertes zu töten. Als es ihm nicht gelang, ihren Kopf vom Rumpf zu trennen, ließ er sie sterbend liegen. Cäcilia lebte trotz ihrer tödlichen Halsverletzung noch drei Tage lang. In dieser Zeit vermachte sie all ihren Besitz den Armen und vertraute dem heiligen Urban die von ihr bekehrten Christen an.¹³⁹ Urban bestattete ihren Leichnam neben den Gräbern der Bischöfe und weihte, so wie sie selbst es gewünscht hatte, ihr Haus zu einer Kirche.¹⁴⁰

Die Lebensbeschreibung Cäcilias in der *Legenda aurea* betont die für alle Christen vorbildlichen Eigenschaften der Heiligen. Dazu gehörten vor allem Keuschheit, Tugendhaftigkeit, Glaubensstärke, Opferbereitschaft und missionarischer Eifer. Die Christin Cäcilia beschließt aus freiem Willen, ihre Jungfräulichkeit Gott zu weihen und mit ihrem Gatten Valerian eine keusche Ehe zu führen. Ihre Unberührtheit wurde in den folgenden Schriften immer mehr hervorgehoben, bis sie zu ihrem Hauptcharakteristikum wurde.

Bereits im Alten Testament wird die Jungfräulichkeit als höchste Ehre angesehen, die unsterblichen Ruhm bringt.¹⁴¹ In der Offenbarung des Johannes wird sie als Grundvoraussetzung für die Erlösung und das Hören der himmlischen Musik am jüngsten Tag genannt.¹⁴² Die Verbindung von Jungfräulichkeit und Musik war insbesondere im Mittelalter

¹³⁹ Wichtig ist hier der genaue Wortlaut: „Also lebte sie noch drei Tage, und gab all ihr Gut den Armen; und befahl alle, die sie zum Glauben hatte bekehrt, Sanct Urban in seine Hut und sprach: ‚Ich habe um drei Tage Frist gebeten, daß ich diese deiner Heiligkeit befehle, und du dies Haus zu einer Kirche weihst.‘“, in: *Legenda aurea* 1999, S. 693.

¹⁴⁰ *Legenda aurea* 1999, S. 687–693.

¹⁴¹ Bibel, AT, Buch der Weisheit, 4, 1–2.

¹⁴² Bibel, Offenbarung, 14, 3–4.

von großer Bedeutung und wurde in der liturgischen Musik immer wieder betont. Die in der Offenbarung beschriebenen singenden Jungfrauen wurden durch ihren Verzicht auf irdischen Genuß und ihrer Hinwendung zu Gott mit Engeln gleichgesetzt; wie diese waren sie geschlechtslos und hatten durch ihre Keuschheit körperliche Perfektion erlangt. Daher hatten sie Zugang zu den göttlichen Visionen und der Musik, die nur den Engeln vorbehalten waren.¹⁴³ Dies beweist auch die oben beschriebene Episode aus der Vita Cäcilias, in der die Heilige bei ihrer Hochzeit statt der Orgelmusik himmlische Musik hört und darum betet, die Reinheit ihres Körpers und Herzens zu erhalten.¹⁴⁴ Dieser Passus gewann in den folgenden Jahren an Bedeutung und bildete die Grundlage für die Verehrung Cäcilias als Schutzpatronin der Kirchenmusik, der Musiker und Musikinstrumentenbauer.

Cäcilia bekehrte neben ihrem Bräutigam und seinem Bruder zahlreiche andere zum Christentum, besonders ihr missionarischer Eifer und ihre Bibelfestigkeit wurden immer in Verbindung mit ihrer Beredsamkeit gesehen. Diese Topoi zahlreicher Heiligenviten verbanden sich mit großer Gelehrsamkeit; Cäcilia war der Legende nach rhetorisch und argumentativ sogar dem römischen Statthalter überlegen.¹⁴⁵

Durch die katholischen Reformbestrebungen nach dem Konzil von Trient (1545–1563) kam es zu einer neuen Auseinandersetzung mit der Kirchengeschichte, damit verbunden war die historisch-kritische Revision der seit Jahrhunderten überlieferten Heiligenviten. Ab 1584 wurde das von Kardinal Sirleto im Auftrag von Papst Gregor XIII. verfasste und von Kardinal Cesare Baronio (1538–1607)¹⁴⁶ redigierte *Martyrologium Romanum* das offizielle Martyrologium der römischen Kirche.¹⁴⁷ Im Unterschied zu den bisherigen Martyrologien versuchte man hier die Legitimität der Heiligen historisch zu begründen und bisherige Annahmen kritisch zu überprüfen. Dies zeigt sich auch bei der kurzen Darstellung der heiligen Cäcilia an ihrem Festtag: Der Verfasser verweist auf die Erwähnung der Heiligen in verschiedenen Quellen und datiert ihr Martyrium mit der Angabe eines Literaturverweises in die Zeit des Imperators Alexander, wodurch andere Datierungen verworfen wurden. Zudem berichtet er unter Bezug auf eine Chronik von der Auffindung des Leichnams der Heiligen durch Papst Paschalis.

¹⁴³ Connolly 1983 a, S. 132.

¹⁴⁴ „Venit dies in quo thalamus collocatus est et cantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat, dicens: Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar.“, in: Bosio 1600, S. 3–4.

¹⁴⁵ Diese Überlegenheit kann natürlich auch als Überlegenheit des Christentums gegenüber dem Heidentum gedeutet werden.

¹⁴⁶ Zu Person und Wirken von Baronio, siehe: Jedin 1978; Baronio storico 1982.

¹⁴⁷ Baronius 1597.

Die Verehrung Cäcilias als frühchristliche Märtyrerin erlebte nach der wundersamen Entdeckung ihrer Reliquien in S. Cecilia in Trastevere kurz vor Beginn des heiligen Jahres 1600 einen schwunghaften Anstieg. Es pilgerten nicht nur zahlreiche Gläubige zum angeblichen Ort ihres Martyriums in Rom, auch gelehrte Theologen dieser Zeit setzten sich in ihren Schriften intensiv mit Cäcilias Vita und Heiligenlegende auseinander. Kardinal Cesare Baronio beschäftigt sich ebenfalls in seinem monumentalen Werk zur römischen Kirchengeschichte, den ab 1579 erschienenen *Annales ecclesiastici*, mit der Märtyrerin.¹⁴⁸ Hier beschreibt er ausführlich die Auffindung des Leichnams in der Kirche S. Cecilia in Trastevere durch den Titularkardinal Paolo Camillo Sfondrato am 20. Oktober 1599, an der er als Augenzeuge selbst teilgenommen hatte.¹⁴⁹ Doch schon zuvor erwähnt er die Heilige in der Lebensbeschreibung des Papstes Paschalis, der die Reliquien der Heiligen aus den Katakomben nach S. Cecilia in Trastevere überführen ließ.¹⁵⁰ Baronio ist nicht der einzige, der dieses wichtige Ereignis dokumentiert: Zum heiligen Jahr 1600 veröffentlicht der Oratorianer Antonio Bosio (1575–1629) seine eindrucksvolle, ausführliche Schilderung der Heiligenvita Cäcilias mit ihrem Martyrium und der kurz zuvor erfolgten Wiederentdeckung des Leichnams.¹⁵¹ Diese beiden Quellen bilden die Grundlage für die nun folgenden Auseinandersetzungen mit der frühchristlichen Märtyrerin.

Ausgehend von diesem Ereignis läßt sich eine Veränderung der Cäcilienverehrung beobachten: Während sie bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts eher für ihr Martyrium verehrt wurde und in diesem Zusammenhang ihr Kult um das heilige Jahr 1600 einen eindrucksvollen Aufschwung erlebte, der ihre Verehrung in diesem Zusammenhang noch für Jahrzehnte vor allem in Rom belebt hatte, wurde sie in den darauffolgenden Jahrhunderten eher als Schutzheilige der Kirchenmusik wichtig.¹⁵²

¹⁴⁸ Baronius 1593–1612.

¹⁴⁹ Baronius 1593–1612, Bd. 10, S. 688 ff., das wichtige Ereignis wird im folgenden Kapitel zur Cäcilienikonographie und der Entwicklung ihres Kultes in Rom ausführlich behandelt.

¹⁵⁰ Ebd.. Tatsächlich hatte Papst Paschalis I. den Neubau einer Basilika mit Confessio angeordnet. Während dieser Arbeiten erschien ihm im Traum die heilige Cäcilia und wies ihn auf die genaue Lage ihrer Reliquien in der Praetextatiuskatakombe hin. 821 wurde ihre sterblichen Überreste sowie die Gebeine des heiligen Valerian, Tiburtius und Maximus in S. Cecilia in Trastevere beigesetzt.

¹⁵¹ Bosio 1600.

¹⁵² Zahlreiche Kirchenchöre musizierten und sangen vor allem im 19. Jahrhundert in ihrem Namen. Zentren der Cäcilienverehrung befanden sich, außer in Rom und Bologna, wie es im folgenden Kapitel ausführlich behandelt wird, auch in Frankreich, hier ist vor allem die Stadt Albi in Südfrankreich zu nennen. Papst Paul II. soll 1499 der auf den Titel der heiligen Cäcilia geweihten Kirche in Albi einen Armknochen der heiligen Cäcilia geschenkt haben. Nach anderen Berichten soll diese Kirche bereits im 9. Jahrhundert im Besitz von verschiedenen Reliquien Cäcilias gewesen sein. Siehe dazu: Kirsch 1901.

3.2 Zur Ikonographie der jungfräulichen Märtyrerin

Während Cäcilia schon ab dem frühen Mittelalter als Märtyrerin verehrt und auch als solche dargestellt wurde, bildete sich ihre spezielle Ikonographie als Schutzheilige der Kirchenmusik erst in der Renaissance heraus. Diese Entwicklung ihres Kultes spiegelt sich in ihrer Ikonographie wider; ihre Attribute passen sich diesem Wandel an. Dennoch sind Konstanten in ihrer Darstellung zu beobachten, zu denen ihre Keuschheit, die Bekehrung anderer zum Christentum, ihr karitatives Wirken sowie ihre Glaubensstärke bis in den Tod gehören.

Prägend für die Cäcilienikonographie ab der Renaissance war vor allem Raffaels berühmtes Altargemälde *Estasi di Santa Cecilia* von 1513, das seit seiner Entstehung als Referenz für alle folgenden Darstellungen angesehen wurde und schon im frühen 17. Jahrhundert als kanonische Darstellung der Heiligen galt. In der vorliegenden Arbeit soll die Cäcilienikonographie vor Raffael jedoch nur partiell behandelt werden. Die Untersuchung von Darstellungen der Heiligen konzentriert sich auf die wichtigsten Zentren der Cäcilienverehrung in Bologna und Rom, wobei die dort entstandenen Freskenzyklen im Mittelpunkt stehen.

3.2.1 Die Attribute der Heiligen

Cäcilia wurden Attribute zugeordnet, die allgemein mit ihrem Typus als heilige Jungfrau und Märtyrerin in Verbindung standen: Dazu gehörte beispielsweise das Schwert als Zeichen ihres Martyriums¹⁵³ und der Palmzweig, der ebenfalls auf ihren gewaltsamen Tod verwies,¹⁵⁴ da er das ewige Leben und das Paradies als Lohn für das Sterben im Namen Gottes symbolisierte. Cäcilia wurde durch ihren Verzicht auf den Vollzug der Ehe und ihr nach Heiligkeit strebendes, keusches Leben zu den heiligen Jungfrauen, den *Virgines Capitales*, gezählt.¹⁵⁵ Der nie verwelkende, duftende Blumenkranz aus Rosen und Lilien, mit dem der Engel sie und ihren Bräutigam Valerian nach ihrem Entschluß, eine keusche Ehe zu führen, bekrönte, ist ein

¹⁵³ Siehe dazu: *Die heilige Cäcilia*, Flügel des Triptychons vom Meister von St. Severin, um 1500, St. Andreas, Köln.

¹⁵⁴ Ein gutes Beispiel für die gemeinsame Darstellung der Attribute Cäcilias ist Domenichinos *Himmelfahrt der Heiligen* in der Cappella Polet. Hier tragen die Putti stolz die Attribute Cäcilias, den Lorbeerkranz, den Palmzweig, das Schwert, die Orgel und das Tamburin.

¹⁵⁵ Zu den bekanntesten heiligen Jungfrauen und Märtyrerinnen zählen neben Cäcilia, Barbara, Margaretha von Antiochien, Katharina von Alexandrien, Dorothea und die anderen Jungfrauen und Märtyrerinnen der frühchristlichen Zeit, denen auch durch ihre Passion die Erhörung ihrer Fürbitten zugesagt war. Siehe: LCI, *Virgines Capitales*, Bd. 8, S. 574, dazu auch: Barbier de Montault 1887 b, hier S. 44.

bei vielen heiligen Jungfrauen auftauchendes Attribut.¹⁵⁶ In Zusammenhang mit ihrer Stellung als Patronin der Kirchenmusik, der Musiker und Instrumentenbauer finden sich seit Beginn des 15. Jahrhunderts die Orgel und weitere Musikinstrumente, wie beispielsweise die Harfe, die Violine, die Geige oder das Tamburin bei den Darstellungen der Heiligen. Interessant ist, daß diese Darstellungsform vor allem im Verlauf des 17. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung gewinnt: So zeigen zahlreiche Darstellungen die musizierende Cäcilia allein oder in Begleitung von singenden Engeln.¹⁵⁷

Weitere, eher seltenere Attribute sind der Phoenix, Symbol der Auferstehung¹⁵⁸, oder der Falke, der auf ihre vornehme Abstammung verweisen soll.¹⁵⁹ Außerdem wird Cäcilia mit dem Evangelium als Sinnbild ihrer Gelehrtheit und Gottesfurcht gezeigt, die in Verbindung mit ihrer Beredsamkeit stehen.¹⁶⁰ Nachdem Cäcilia ab dem 16. Jahrhundert als Heilige der Musik verehrt wird, verlieren der Phoenix, der Falke und das Evangelium als Attribute an Bedeutung, in der Cäcilienikonographie werden sie von der Orgel oder andere Instrumente verdrängt.¹⁶¹ Die sich um 1600 stark verändernde Ikonographie Cäcilias ist ein Beispiel für die Wandelbarkeit von Heiligenfiguren und ihres Kultes im nachtridentinischen Rom, wie es die folgenden Ausführungen zeigen werden.¹⁶²

3.2.2 Cäciliendarstellungen vor Raffaels Altargemälde

Rom als Heimatstadt der Heiligen war das wichtigste Zentrum des italienischen Cäcilienkultes, nur in Bologna entwickelte sich ab dem 16. Jahrhundert eine vergleichbare

¹⁵⁶ „(La vergine) Hà il capo cinto di fiori, perche, come dicono i Poeti, la virginità non è altro, che un fiore, il quale subito che è colto, perde tutta la gratia, & bellezza.“, in: Ripa 1603/1984, S. 505.

¹⁵⁷ Als Beispiel sei hier auf Giovanni Lanfrancos *Santa Cecilia suona la spinetta accompagnata da due angeli*, 1620/21, Öl auf Leinwand, 73,6 x 102,8 cm, Bob Jones University, Museum und Gallery, Greenville, S. C., verwiesen. Abb. siehe: Kat. Ausst. Lanfranco 2001, Kat. 56.

¹⁵⁸ Vor allem Connolly betont die Bedeutung dieses Attributes für die Cäcilienikonographie: Connolly 1994, S. 205–211.

¹⁵⁹ So beispielsweise die Heiligendarstellung von Engelbrechtsz *Heilige Cäcilia mit einer anderen Heiligen und der knienden Ehefrau des Stifters* auf dem linken Innenflügel des Flügelaltars, Museum, Leiden. Abb. siehe: Friedländer 1932, Tafel 74.

¹⁶⁰ Tafelgemälde des Meisters der Virgo inter Virgines (um 1400–1470 Delft), *Madonna und Kind mit den Heiligen Katharina, Cäcilia, Barbara und Ursula*, Holz, 123 x 102 cm, Inv. A 501. Abb. siehe: Thiel 1976, S. 637. Hier ist Cäcilia zusammen mit den anderen heiligen Jungfrauen wiedergegeben.

¹⁶¹ Ein Beispiel für die Präsentation mehrerer dieser Attribute, Schwert, Falke, Buch und Orgel, ist das Gemälde *Madonna mit Heiligen* des Meisters von Alkmaar, heute Brüssel, Musée des Beaux-Arts.

¹⁶² Treffers 2001, S. 338–372.

Verehrung.¹⁶³ In der Ewigen Stadt manifestierte sich diese in den Bauten, die mit ihrer Vita untrennbar verbunden waren, wie etwa S. Cecilia in Trastevere. Nach der Niederschrift der Vita wurden diese schon ab dem 10. oder 11. Jahrhundert in mehreren Freskenzyklen in Rom dargestellt: Der heute nicht mehr existierende und nur durch Überlieferungen bekannte Freskenzyklus befand sich bis 1785 an der Rückseite des Eingangsportikus von S. Cecilia in Trastevere in Rom. Er umfasste insgesamt 14 Fresken, ein Fresko stellte verschiedene unbekannte Heilige dar, weitere vier Felder zeigten verschiedene Martyrien frühchristlicher Heiliger. Szenen aus dem Leben und Wirken der heiligen Cäcilia waren auf insgesamt neun Fresken verteilt.¹⁶⁴ Im Mittelpunkt steht die erste Hälfte der Vita: die Hochzeit, Valerians Taufe und die Bekrönung des Brautpaares durch den Engel (Abb. 15). Im Folgenden wurde in zwei Feldern der Bezug zur Kirche S. Cecilia in Trastevere hergestellt: Hier wurden der Traum Paschalis I. und die daraufhin erfolgte wundersame Auffindung des Leichnams der Heiligen sowie seine erneute Bestattung in S. Cecilia in Trastevere gezeigt. Die beiden letzten Bilder stellten Cäcilia als Predigende vor einer größeren Menschenmenge und ihr Martyrium dar (Abb. 16). Anfang des 11. Jahrhunderts wurde auch S. Urbano alla Caffarella in Rom mit einem Cäcilienzyklus ausgestattet. Die Kirche wurde in diesem Zuge mit zwei ausführlichen Bildfolgen ausgemalt, von denen die eine Folge dem Leben Jesu als dem König aller Märtyrer gewidmet war, die andere zur Vita des Titelheiligen verband Szenen aus der Vita des heiligen Urban mit der Cäcilias und Valerians.¹⁶⁵

Bis in das 16. Jahrhundert ist eine Weiterentwicklung der Ikonographie, begründet durch die wachsende Beliebtheit der Heiligen, zu erkennen. In Bologna wurde die Heilige bereits vor Raffaels Darstellung der Heiligen sehr verehrt: Einer der umfassendsten war der Cäcilienzyklus (1505/06) von Francesco Francia, Lorenzo Costa und Amico Aspertini im Oratorio di S. Cecilia bei San Giacomo Maggiore.¹⁶⁶ Im Auftrag des mächtigen Bologneser Stadtherrn Giovanni II. Bentivoglio (1443–1508) stellte er auf zehn Feldern Leben, Wirken und

¹⁶³ Connolly 1983 b, S. 229–234.

¹⁶⁴ Die Fresken wurden aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes entfernt. Die einzelnen Szenen wurden 1630 von Antonio Eclissi im Auftrag der Barberini kopiert, die Zeichnungen des Cod. Barb. lat. 4402 befinden sich heute in der Vatikanischen Bibliothek. Siehe dazu: Waetzoldt 1964, Kat. Nr. 56, S. 30 f. Waetzoldt datiert diesen Zyklus auf das erste Viertel des 13. Jahrhunderts.

¹⁶⁵ Zu S. Urbano alla Caffarella, siehe: Armellini 1942, Bd. 2, S. 1129–1130. Zu dem Abbildungen des Zyklus vgl. Waetzoldt 1964, S. 78–80, Cod. barb. 4402, Abb. 581–594. Der Überlieferung nach hatte sich der Heilige hier vor den römischen Verfolgern zurückgezogen hatte und dort Cäcilia und Valerian empfangen hatte.

¹⁶⁶ Von der Forschung wurde der Freskenzyklus nicht in bezug auf seine Gesamtaussage, sondern nur partiell behandelt: Brown 1968; Faietti/Scaglietti Kelescian 1995, S. 134. Zum aktuellen Forschungsstand der Zuschreibungen siehe: Lanfranconi 2006.

Martyrium der frühchristlichen Heiligen dar; literarische Grundlage dafür war ihre Vita in der *Legenda aurea*. Während die erste Hälfte der Bilder sich auf die Entwicklung der Passion Cäcilias und Valerians bis zu seiner Hinrichtung konzentriert, zeigt die zweite Hälfte Wirken und Martyrium Cäcilias. Insgesamt konzentrieren sich die Szenen ihrer Vita nicht nur auf bestimmte, signifikante Ereignisse, wie etwa das Martyrium, sondern zeigen verschiedene Facetten des Wirkens der Heiligen (Abb. 17, 18, 19). Vor allem die Darstellung des Wirkens der Heiligen durch die Bekehrung anderer zum Christentum, ihre karitativen Werke und ihre Glaubensfestigkeit in der Nachfolge Christi war von besonderer Bedeutung für den Auftraggeber Giovanni II. Bentivoglio.¹⁶⁷ Der Cäcilienzyklus im Oratorio di S. Cecilia ist für die Entwicklung der Cäcilienikonographie wichtig, da er einerseits einer der umfassendsten und detailreichsten Zyklen ist, andererseits greift er noch einmal die traditionelle Darstellung der Heiligen vor Raffaels berühmtem Altargemälde auf. Wie anhand der Betrachtung der bisher genannten Cäciliendarstellungen deutlich wird, wurde Cäcilia bis ins 16. Jahrhundert hinein ausschließlich als heilige Märtyrerin verehrt. Auch wenn die Umsetzung einzelner Szenen ausführlicher und detailreicher wurde oder je nach Wunsch des Auftraggebers bestimmte Szenen anderen vorgezogen wurden – die seit dem 11. Jahrhundert etablierte Ikonographie veränderte sich kaum. Dies hing zweifellos mit der Darstellung der Heiligen zusammen, die bis ins frühe 16. Jahrhundert nur wenig verändert wurde: Cäcilias Glaubensstärke, ihre aktive Verbreitung des Wortes Gottes und ihre karitativen Werke, kurz: Ihre Vorbildfunktion für jeden Gläubigen begründete ihre Verehrung und stand damit auch im Mittelpunkt aller Darstellungen. Die Orgel als Symbol der Musik war, wenn sie überhaupt auftauchte, innerhalb ihrer Ikonographie eher nebensächlich. Auch Cäcilias Keuschheit und Jungfräulichkeit waren zwar für ihre Verehrung von Bedeutung, wurden aber nicht so explizit hervorgehoben, wie es später Raffael mit seiner Gegenüberstellung der irdischen und der himmlischen Musik als Metapher der Jungfräulichkeit tat. Tatsächlich wurde mit seinem

¹⁶⁷ Das Ausstattungsprogramm des Oratorio di S. Cecilia kann sicher nur unter Berücksichtigung der Familien- und Grabkapelle der Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore erschlossen werden. Festzuhalten ist, daß Giovanni II. Bentivoglio sehr an einer prominenten Präsentation seiner Familienmitglieder in den einzelnen Fresken gelegen war. Die Familie wollte für jeden Betrachter deutlich erkennbar mit dem Wirken der heiligen Cäcilia in Verbindung gebracht werden, da man sich die Fürsprache der Märtyrerin im Himmel erhoffte. Natürlich waren aber mit einer derartig aufwendigen und qualitätvollen Stiftung auch soziales Prestige und die selbstbewusste Repräsentation einer der mächtigsten Familien Bolognas verbunden. Interessant hierbei ist, daß Lorenzo Costa, der auch für den Cäcilienzyklus zwei Fresken malte, auch eine bedeutende Rolle bei der Ausstattung der Cappella Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore um 1490 zukam. Zum Ausstattungsprogramm der Kapelle und den genealogisch-dynastischen Ansprüchen der Bentivoglio siehe: Marr 1991.

Altargemälde *Estasi di Santa Cecilia* ab 1513 die Ikonographie der Märtyrerin auf gänzlich neue Weise interpretiert und grundlegend verändert.

3.2.3 Raffaels Altargemälde *Estasi di Santa Cecilia*

Raffaels Altargemälde *Estasi di Santa Cecilia* (dt. *Die heilige Cäcilia mit den Heiligen Paulus, Johannes dem Evangelisten, Augustinus und Magdalena*)¹⁶⁸ gehört zu seinen berühmtesten Gemälden. Es hat die Cäcilienikonographie wie kein anderes Werk beeinflusst und erneuert (Abb. 20).¹⁶⁹ Die Figur der Heiligen steht im Mittelpunkt der Komposition, um ihre zentrale Gestalt sind nach dem Typus einer *Sacra Conversazione* die vier Heiligen Paulus, Johannes der Evangelist, Augustinus und Maria Magdalena angeordnet. Die Darstellung zeigt die Figuren unter freiem Himmel, hinter ihnen eröffnet sich eine idyllische grüne Landschaft mit Hügeln. Cäcilia hält eine kleine Portativorgel in ihren Händen, der leicht angehobene Kopf und ihr zum Himmel gewandter Blick deuten auf ihre Vision himmlischer Musik hin. Im oberen Drittel des Gemäldes öffnet sich der Himmel in ihrer Vision: Sechs auf Wolken sitzende Engel mit zwei Notenbüchern singen hingebungsvoll. Zu Füßen Cäcilias liegen verschiedene Musikinstrumente¹⁷⁰: eine Triangel mit Schlagstab, darauf eine Blockflöte, rechts von ihr eine weitere, jedoch kleinere Blockflöte, die einen Schellenreif stützt, rechts davon erkennt man eine Viola da Gamba ohne Saiten. Zwei kleine Pauken liegen hinter ihr. Eine dritte Flöte mit beschädigtem Endstück befindet sich neben einem Saiteninstrument, ein Tamburin und zwei bronzene Becken runden das Ensemble ab. Reinhold Hammerstein weist ausdrücklich darauf hin, daß Instrumente wie etwa Tamburin, Pauken oder Becken bei weltlichen Feiern und Tänzen verwendet wurden; das erklärt, warum sie als Motive für sakrale Darstellung nicht in Frage kamen.¹⁷¹ Auffallend ist, daß die hier gezeigten Instrumente zum Teil defekt und daher unspielbar sind, so fehlen etwa der Viola da Gamba die Saiten, auch die Bespannung einer der Trommeln ist gerissen. Das Bild ist nicht nur in

¹⁶⁸ Raffael, *Estasi di santa Cecilia*, Öl, transferiert von Holz auf Leinwand, 238 x 150 cm, seit 1815 in der Pinacoteca Nazionale in Bologna, inv. 577

¹⁶⁹ Zu kaum einem Gemälde Raffaels gibt es so viel Literatur und unterschiedliche Interpretationsansätze, wie zu diesem. Genannt seien nur die wichtigsten für dieses Kapitel verwendeten Beiträge: Staiti 2002; Meyer zur Capellen 2001, S. 124–132; Scherliess 2000, S. 59–65; Oberhuber 1999, S. 211–214; Hammerstein 1993; Kat. Ausst. *Estasi di Santa Cecilia* 1983; Arasse 1972; Mossakowski 1968.

¹⁷⁰ Die Instrumente wurden wahrscheinlich nicht von Raffael selbst, sondern in seinem Auftrag von Giovanni da Udine gemalt, wie Vasari in der *Vita Giovanni da Udines* berichtet: Vasari 1550/1568/1986, S. 448.

¹⁷¹ Hammerstein 1993, S. 70–72, bei Hammerstein findet sich auch eine ausführliche Diskussion der bisherigen Interpretationen des Gemäldes. Ebd., S. 77–78.

seiner Komposition, sondern auch inhaltlich in zwei deutlich von einander getrennte Bereiche eingeteilt: eine himmlische und eine irdische Sphäre. Die Heiligen in der Mitte des Bildes nehmen eine Vermittlerposition zwischen beiden Sphären ein: In der himmlischen singen die Engel in der goldenen Öffnung des Himmels, während in der irdischen die unbrauchbaren Instrumente nutzlos auf dem Boden liegen. Cäcilia hält eine Portativorgel achtlos in ihren Händen, die herausgleitenden Orgelpfeifen betonen ihre Nutzlosigkeit. Hammerstein deutet die Instrumente als Verkörperung des Weltlichen, von dem sich Cäcilia in ihrer Vision abwendet.¹⁷² Die Engel benötigen keine begleitenden Instrumente für ihren Gesang, ihre Stimmen und die himmlische Musik sind nicht auf weltliches Machwerk angewiesen. Generell wird die Gegenüberstellung von Instrumenten und Engeln als Gegensatz zwischen irdischer und himmlischer Musik gesehen. Wie wichtig dieser Kontrast ist, wird deutlich, wenn man eine Kompositionsstudie betrachtet, die in engem Zusammenhang mit Raffaels Planung des Gemäldes gesehen wird¹⁷³: Hier musizieren die Engel noch mit Instrumenten, sie singen, spielen Harfe und Geige. Zu Füßen Cäcilias liegen nur wenige Instrumente, deutlich zu erkennen sind vor allem eine Flöte und ein Tamburin. In dem später ausgeführten Altargemälde hingegen ist der Gegensatz zwischen irdischer und himmlischer Musik explizit ausgearbeitet, die himmlische Musik besteht ausschließlich aus Gesang, Instrumente kommen nicht mehr zum Einsatz.

Cäcilia selbst ist mit einem prachtvollen goldenen und reich verzierten Obergewand bekleidet, das sie laut Legende zu ihrer Hochzeit trug. Raffael orientierte sich in bezug auf die Darstellung von Kleidung und Frisur an den frühesten Darstellungen der Heiligen. So erinnert ihr Kleid stark an das Modell, das auf dem Fresko der Bekehrung des Valerian in dem Cäcilienzyklus aus dem 11. Jahrhundert in S. Cecilia in Trastevere zu sehen war.¹⁷⁴ Auch die Frisur mit dem Haarknoten auf dem Scheitel über der Stirn läßt an Vorbilder in frühchristlichen Mosaiken denken.¹⁷⁵

Raffaels Darstellung bezieht sich auf die Schlüsselszene, in der die jungfräuliche Heilige vor ihrer Hochzeit zu Gott betet und ihn darum bittet, ihr Herz und ihren Körper unbefleckt zu lassen. Ihre Reinheit sollte von Gott bewahrt werden:

¹⁷² Hammerstein 1993, S. 73.

¹⁷³ Meyer zur Capellen 2001, Bd. 2, S. 129, siehe Abb. 55/I.1. und 55/III.

¹⁷⁴ Vgl. Kapitel 3.3.2.

¹⁷⁵ Mossakowski 1968, S. 10–11, Abb. 4. Der Autor verweist auf das Mosaik in S. Maria Maggiore in Rom aus dem 5. Jahrhundert, hier trägt etwa Maria ihre Haare zu einem solchen Knoten gebunden.

*Venit dies in quo thalamus collocatus est et cantatibus organis Caecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat, Dominum, cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar.*¹⁷⁶

Diese in der Vision verdeutlichte Bitte Cäcilias belegt ihre Entscheidung für Gott und damit für ihre Jungfräulichkeit und Reinheit. Auf diese Weise werden die nicht spielbaren irdischen Instrumente und der himmlische Gesang der Engel mit der Wahl Cäcilias zwischen irdischer und himmlischer Liebe gleichgesetzt.

Die Auswahl der vier Heiligen, die Cäcilia umgeben, kann ebenfalls unter Berücksichtigung des Gegensatzes zwischen himmlischer und irdischer Liebe erklärt werden: In den Viten des nachdenklich zu den auf dem Boden liegenden Musikinstrumenten herabschauenden Paulus und dem hinter ihm stehenden jugendlich-schönen Evangelisten Johannes spielte die Keuschheit jeweils eine große Rolle. Zudem ist Johannes auch durch den lokalen Bezug als Schutzpatron von San Giovanni in Monte in Bologna vertreten. Maria Magdalena, zur Rechten Cäcilias stehend mit dem Salbgefäß in der Hand, und dem Kirchenvater Augustinus waren aufgrund ihrer Gottesliebe ihre Sünden schon zu Lebzeiten vergeben worden. Maria Magdalena ist die einzige der dargestellten Figuren, die Blickkontakt zum Betrachter aufnimmt und diesen so in das Bildgeschehen einführt. Der hinter Cäcilia stehende heilige Kirchenvater Augustinus hält seinen Bischofstab in der rechten Hand, sein Blick ist dem heiligen Johannes zugewandt, der ihn ebenfalls mit leicht nach rechts geneigtem Kopf ansieht. Auffallend ist die harmonische und in sich geschlossene Wirkung von Raffaels Komposition, denn obwohl die vier Heiligen in einem Halbkreis um die in der Mitte stehende Cäcilia angeordnet sind, wirkt diese Anordnung nicht wie ein fest gefügtes Ganzes, sondern gleicht einem geschickten Zusammenspiel der Figuren, das sich in ihren perfekt aufeinander abgestimmten Gesten, Körperhaltungen und Blicken ausdrückt. Die Figuren selbst verfügen über eine ausgeprägte Körperlichkeit und Plastizität, die durch den großzügigen, aber dem Körper angepassten Faltenwurf der Gewänder betont wird.

Vor Raffaels Altargemälde gab es kein verbindliches Porträt Cäcilias, das so von jedem Künstler als anderer Typus dargestellt wurde: Raffael zeigte sie als junge Frau mit einem ovalen, in der Wangenpartie leicht gerundeten Gesicht. Ihre idealisierten Züge mit den großen dunklen Augen, den schmalen Augenbraunen und dem kleinen Mund wirken ebenmäßig, ruhig und gelassen, keine Falten oder Zeichen des Alters trüben ihr jugendliches Aussehen. In

¹⁷⁶ Delehaye 1936, S. 196, Übersetzung Autorin: „Es kam der Tag, an dem das Brautbett bereitet war und während die Orgeln erklangen, sang die Jungfrau Cäcilia in ihrem Herzen nur zu Gott und sprach: Es bleibe mein Herz und mein Körper, oh Herr, unbefleckt, daß ich nicht zu schande gehe.“

diesem Sinne ist die ihr von Raffael verliehene harmonische, von allem Irdischen befreite Schönheit als Ausdruck ihres jungfräulichen Wesens gedacht.

Aufgrund des engen Bezugs der Stifterin Elena Duglioli dall'Olio zur Heiligen ist zu vermuten, daß bei der Auftragsvergabe bestimmte Modalitäten bereits vorgegeben worden waren,¹⁷⁷ denn die Interpretation des Bildes als Gegenüberstellung der himmlischen und irdischen Liebe findet ihre Entsprechung in der Vita der Auftraggeberin: Das Bild wurde um 1514 als Altargemälde für ihre Grabkapelle in San Giovanni in Monte in Bologna in Auftrag gegeben.¹⁷⁸ Die aus dem Bologneser Patriziat stammende Elena fühlte sich Cäcilia so eng verbunden, daß sie in der Nachfolge der Heiligen lebte. Als sie mit dem Notar Benedetto dall'Olio verheiratet wurde, beschloss sie, mit ihm eine keusche Ehe zu führen und widmete ihr Leben der Armenfürsorge und karitativen Werken. Ihre Biographen berichten ausführlich von Elenas Visionen, in denen sie Engel singen hörte und an ihren Konzerten teilnahm.¹⁷⁹

Raffael verdeutlicht in seinem Altargemälde die Vision Cäcilias, die die Mittlerstellung der Heiligen zwischen Gott und Mensch beweist. Die Heilige konnte einerseits als religiöses Vorbild angesehen werden, wurde aber andererseits auch als Fürsprecherin verehrt. Mit dem Altarbild wurden hier für jeden Gläubigen die göttlichen Visionen Cäcilias vergegenwärtigt und konnten durch ihre Betrachtung verinnerlicht werden. Durch das Zusammenfassen verschiedener signifikanter Stereotypen aus Cäcilias Leben schuf Raffael eine neue Darstellungsform der frühchristlichen Heiligen. Die Vita Cäcilias verläuft im Vergleich zu den Viten anderer frühchristlicher Jungfrauen relativ stereotyp: Sie wird als Christin erzogen, predigt das Christentum und bekehrt Ungläubige zu Gott, sie weigert sich, Götzenbilder anzubeten und wird daher grausam hingerichtet. Die Schilderung ihres Wunsches, ihre Jungfräulichkeit auch in der Ehe zu bewahren, unterscheidet sie jedoch von anderen Heiligen ihres Typus. Ferner wurde die Passage, in der sie Gott darum bittet, ihre Jungfräulichkeit zu bewahren, im Mittelalter falsch gedeutet und so der Bezug zur Musik hergestellt, der schließlich zur Verehrung Cäcilias als Musikheilige führte. Zwar hatte es schon vor ihr Heilige gegeben, die als Schutzheilige der Musik angesehen wurden wie der heilige Johannes

¹⁷⁷ Hier wäre zu überlegen, ob sich die Gesichtszüge der Heiligen an dem Aussehen Elenas orientierten. So berichtet einer ihrer Biographen, daß Elena im Alter von 40 Jahren noch wie ein junges Mädchen aussah und ein rundes, rosiges Gesicht hatte. Siehe: Mossakowski 1968, S. 2. Andererseits ist nicht klar, ob besagter Biograph bei seiner Beschreibung nicht selbst von ihm bekannten Heiligendarstellungen ausging, um so Elenas auch sichtbare Heiligkeit hervorzuheben.

¹⁷⁸ Der Auftrag kam nicht zuletzt durch die Vermittlung des mit ihr freundschaftlich verbundenen und aus Florenz stammenden Kanonikers Antonio Pucci, des späteren Bischofs von Pistoia, und seinem einflußreichen Onkel, Kardinal Lorenzo Pucci, zustande. Siehe dazu: Zarri 1983.

¹⁷⁹ Mossakowski 1968, S. 1–2.

der Täufer,¹⁸⁰ oder eine besonders innige Beziehung zu Musik hatten, so beispielsweise König David im Alten Testament. Dennoch ermöglichte ihre Jungfräulichkeit Cäcilia ein besonderes Verhältnis zur göttlichen Musik, denn diese konnte laut Offenbarung nur von Engeln und Jungfrauen vernommen werden konnte.¹⁸¹ Raffael konzentrierte sich bei der Darstellung Cäcilias auf das Hören der göttlichen Musik als wichtigste Ereignis ihrer Passion und verlieh ihr damit eine signifikante Ikonographie. Die Bedeutung von Raffaels Gemälde für die Malerei und die Darstellung der Heiligen wird auch durch die begeisterte Schilderung Vasaris deutlich, der als Fazit nach seiner Beschreibung in der Vita Raffaels festhält:

*Wahrlich: die anderen Bilder kann man Bilder nennen, Raphaels Bilder aber leben, denn das Fleisch bebt und man sieht den Atem; in seinen Gestalten schlagen die Pulse, und man gewahrt echtes Leben in ihnen. So brachte denn dieses Werk ihm zu dem Lobe, daß er schon besaß, noch größeren Ruf ein.*¹⁸²

Vasaris Bewunderung für Raffaels *Estasi di Santa Cecilia* kommt noch deutlicher zum Ausdruck, wenn man im Vergleich dazu in der Vita des Francesco Francia, des Malers, der 1506 bei dem Cäcilienzyklus im Oratorio di S. Cecilia in Bologna mitgearbeitet hatte, liest:

*Raphaels Bild [Estasi di Santa Cecilia, E. M.] war göttlich, nicht gemalt, sondern es lebte und war von ihm so wohl farbig ausgeführt, daß es unter den schönen Werken, die er in seinem Leben gemalt hat, mögen sie auch alle Wunderwerke sein, wohl als außerordentlich bezeichnet werden kann. Francia war also halb tot von dem Eindruck und ganz bestürzt über die Schönheit des Gemäldes, welches vor seinen Augen dastand, und das er mit den Bildern seiner Hand die ringsum zu sehen waren, verglich, ließ es mit Sorgfalt in San Giovanni in Monte in jener Kapelle, in die es kommen sollte, aufstellen und legte sich wenige Tage später zu Bett, ganz außer sich; denn ihm dünkte, er wäre fast ein Nichts in der Kunst geblieben, im Vergleich zu dem, was er geglaubt hatte, und wofür er angesehen war. Er starb, so denken einige, vor Schmerz und Betrübnis ...*¹⁸³

Tatsächlich handelt es sich bei dieser Schilderung Vasaris um eine seiner zahlreichen Künstleranekdoten, dennoch ist wichtig, was er drastisch vermitteln wollte: Raffaels Können

¹⁸⁰ Zacharias, der bis dahin stumme Vater des Johannes, stimmte bei der Namensgebung seines Sohnes einen Lobgesang an. Siehe dazu: Bibel, Lukas 1,64.

¹⁸¹ Bibel, Offenbarung des Johannes, 14,1–5.

¹⁸² Vasari/Gottschewski 1910, Bd. 4, S. 231.

¹⁸³ Vasari/Gottschewski 1910, Bd. 5, S. 299.

wird als Bruch mit den Vorgängern angesehen. Sein Werk war so überragend und neuartig im Hinblick auf Naturalismus und Farbigkeit, daß alles vorherige als überholt angesehen und verworfen werden mußte. Tatsächlich sollte Raffaels Altargemälde prägend für die Cäciliendarstellungen der folgenden Jahrzehnte werden. Eine verbindliche ikonographische Tradition hatte zuvor gefehlt, diese Lücke war durch Raffaels Bildformulierung geschlossen worden.

3.2.4 Raffaels Martyrium der heiligen Cäcilia

Raffaels *Estasi di Santa Cecilia* war nicht die erste Cäciliendarstellung in seinem Werk. Von besonderem Interesse für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit sind seine Zeichnungen für einen Freskenzyklus in der Villa La Magliana, die Papst Leo X. gehörte und in der Umgebung Roms lag: Hierfür hatte Raffael einen Entwurf für *Das Martyrium der heiligen Cäcilia* angefertigt (Abb. 21).¹⁸⁴ Papst Leo X. hatte das Wandbild für die Kapelle seiner Villa wahrscheinlich zwischen 1513 und 1514 in Auftrag gegeben. Die Ausführung des Entwurfs von Raffael wird verschiedenen seiner Schüler zugeschrieben, darunter Perino del Vaga.¹⁸⁵ Das Fresko selbst ist heute nur noch fragmentarisch erhalten, die ursprüngliche Komposition ist jedoch durch die Stiche bekannt, die Marcantonio Raimondi anfertigte und die schon in der ersten Hälfte des Cinquecento weitverbreitet waren.¹⁸⁶ Raimondis Stich nach Raffaels Entwurf *Das Martyrium der heiligen Cäcilia* zeigt die Heilige, die nackt, mit offen auf ihre Schultern fallendem Haar in einem Badezuber mit kochendem Wasser steht. Sie hat die zum Gebet gefalteten Hände leicht erhoben und schaut zu einem vom Himmel herabfliegenden Engel empor, der ihr Märtyrerkrone und Palmzweig bringt. Zwei direkt neben dem Kessel stehende Henker halten der Heiligen die beiden abgeschlagenen Köpfe ihres Verlobten Tiburtius und seines Bruders Valerian entgegen, die leblosen Körper der beiden Mitstreiter Cäcilias liegen hinter dem Zuber auf dem Boden.

Auf der linken Seite des Stiches sitzt Statthalter Almachius leicht erhöht auf seinem Thron, der von einem Baldachin und einem von vier Säulen getragenen Portikus gerahmt wird. Um die Vollstreckung seines Urteils über die jungfräuliche Märtyrerin zu signalisieren, weist

¹⁸⁴ Hier sei noch auf eine andere Cäciliendarstellung im Werk Raffaels verwiesen: Die *Pala Colonna*, die thronende Madonna mit dem Christuskind, Johannes dem Täufer als Kind und den Heiligen Petrus, Paulus, Cäcilia und Katharina wird als das früheste noch existierende Altargemälde Raffaels angesehen und auf 1504/05 datiert. Siehe dazu: Meyer zur Capellen 2001, Abb. 17, A, B, S. 172–174.

¹⁸⁵ Kat. Ausst. Roma e lo stile classico di Raffaello 1999, S. 76.

¹⁸⁶ Cavallaro 2005, S. 80. Hier wird auch die Verbreitung der Stiche sowie deren verschiedene Versionen behandelt.

Almachius mit seinem ausgestreckten rechten Arm auf die Verurteilte. Er ist umgeben von seinen Getreuen, die teilweise aufgrund ihrer Rüstungen als römische Soldaten zu erkennen sind und von denen mehrere ebenfalls auf die sterbende Heilige weisen. Auf der rechten Seite befindet sich die sitzende Statue des Jupiter etwas erhöht auf einem Podest vor einer Nische vor einer tempelartigen Wandarchitektur mit Pilastern.¹⁸⁷ Ein bärtiger Priester mit verhülltem Haupt und ein junger Mann sind ihm links und rechts zur Seite gestellt. Im rechten Bildvordergrund nimmt eine kleine Gruppe Christen Anteil am Martyrium Cäcilias: Dabei handelt es sich um eine Frauenfigur, die mit verhülltem Kopf und gefalteten Händen trauernd zu den enthaupteten Leichnamen der beiden Brüder blickt. Hinter ihr stehen drei weitere Männer, von denen einer einen kleinen, nackten Jungen neben sich festhält, der erschrocken versucht sich abzuwenden, aber von dem Mann zum Hinschauen gezwungen wird.

Interessanterweise fasste Raffael verschiedene Etappen des Martyriums der Heiligen in einem Bild zusammen: Tiburtius und Valerian waren schon vor Cäcilia auf Befehl des Almachius enthauptet worden. Sie selbst wurde erst nach deren Tod zu Almachius gerufen und von diesem verurteilt, weil sie sich geweigert hatte, eine heidnische Götterstatue anzubeten. Auf die Szene ihrer eigentlichen Hinrichtung durch das Schwert verzichtete Raffael. Das noch stark in der Tradition der Cäcilienikonographie verhaftete Bild betont damit vor allem die Glaubensstärke Cäcilias und ihrer Mitstreiter. Die Heilige selbst bildet zwar das inhaltliche und kompositionelle Zentrum der Darstellung, aber hier erscheint sie wie viele Heilige in Martyriumsdarstellungen. Ihre besondere spirituelle Beziehung zu Gott als Jungfrau und durch die Musik wird nicht thematisiert. Nur wenige Jahre später gelang es Raffael mit seinem Altargemälde *Estasi di Santa Cecilia*, dieses herkömmliche Bild Cäcilias durch eine innovative und komplexe Interpretation ihrer Gottesliebe zu ersetzen. Da die Cäcilienikonographie durch Raffaels Interpretation entscheidend erneuert wurde, konnte sein Gemälde für die nachfolgenden Künstler als kanonisches Vorbild für Cäciliendarstellungen dienen. Dieser Bezug wird in den nun folgenden Kapiteln untersucht, wobei Domenichinos Auseinandersetzung mit Raffaels Cäcilia im Mittelpunkt der Fragestellung steht.

3.2.5 Zur Raffaelrezeption der Carracci: Der Cäcilienzyklus im Chostro dei Carracci in San Michele in Bosco, Bologna

Auch Annibale, Agostino und Lodovico Carracci sowie die Schüler ihrer Akademie setzen sich intensiv mit Raffael und seinem berühmtesten Altargemälde in Bologna auseinander. So

¹⁸⁷ Auf dem Podest stehen die Signaturen Raffaels und Raimondis: RA.UR.IN (Raphael Urb. Invenit) und MAF für Marcantonio Raimondi.

gehörte das Studium seiner Werke zur Ausbildung jedes Künstlers, auch Domenichino und Guido Reni hatten die Werke Raffaels bereits in der *Accademia degli Incamminati* kennengelernt und ausgiebig studiert.¹⁸⁸ Die Bewunderung der Carracci für Raffael ist durch ihre schriftlichen Zeugnisse überliefert. Raffael selbst wie auch sein Gemälde *Estasi di Santa Cecilia* müssen auch für Annibale, Agostino und Ludovico Carracci Ikone und zugleich Maßstab gewesen sein, an der die Werke aller anderen Künstler gemessen wurden. Die große Bedeutung, die dem Gemälde beigemessen wurde, erschließt sich indirekt aus Annibales Brief an seinen Cousin Ludovico vom 18. April 1580, in dem er von seiner Reise nach Parma berichtet und dabei über Correggios Werke schreibt:

*O God, not Tibaldi, not Nicolino (dell'Abate), not even, I am about to say, Raphael himself can stand comparison with this. I don't know, but I went this morning to see his altarpiece with Saint Jerome and Saint Catherine, and his Madonna on the way to Egypt with the Bowl. And I swear to God that I would not exchange either one of these for Raphael's Saint Cecilia, who would deny that Saint Catherine has a grace, in that gesture of placing her head so gracefully on the foot of the lovely infant, more beautiful than anything in (Raphael's) Mary Magdalen? Or that the beautiful old man, the Saint Jerome, is at once grander and more tender than (Raphael's) Saint Paul, which once seemed a miracle to me, and now seems a wooden thing so hard and sharp?*¹⁸⁹

Vor diesem Hintergrund ist der Cäcilienzyklus im Chioostro dei Carracci in San Michele in Bosco von besonderer Bedeutung, lässt sich doch anhand der dortigen Rezeption von Raffaels Cäciliengemälde seine große Bedeutung für Ludovico Carracci und seine Schüler nachvollziehen: Der Kreuzgang des etwas außerhalb von Bologna gelegenen Olivetanerklosters San Michele in Bosco wurde 1604/05 von Ludovico Carracci und seinen Schülern mit einem Freskenzyklus zur Vita des heiligen Benedikt und der heiligen Cäcilia ausgemalt.¹⁹⁰ Der Zyklus wurde im 17. und 18. Jahrhundert als das beeindruckendste Zeugnis der Malerschule der Carracci angesehen, seine Bedeutung zeigt sich in den lobenden

¹⁸⁸ Zur Ausbildung Domenichinos siehe: Spear 1982, S. 47; Passeri, 1934/1995, S. 22.

¹⁸⁹ Summerscale 2000, S. 95.

¹⁹⁰ Campanini 1993; Campanini 1994; Brogi 2001, Bd. 2, Kat. 83, S. 195–199. Neben Ludovico Carracci hatte auch Guido Reni den Auftrag erhalten, ein Fresko für diesen Zyklus zu malen, von ihm stammt *San Benedetto riceve le offerte dei contadini*. Obwohl Reni auf eigene Initiative 1632 hin das schon damals schwer beschädigte Fresko restaurierte, ist es heute nur durch Nachstiche und Kopien bekannt. Siehe dazu: Zanotti, 1776, FN 75; Pepper 1984, Kat. 15, S. 214–215.

Beschreibungen damaliger Reiseführer¹⁹¹ und in den Stichwerken Cesare Malvasias¹⁹² und Giovanni Pietro Zanottis¹⁹³.

Auf insgesamt 21 Feldern wurde die Vita des heiligen Benedikt gezeigt, wobei sein wundertätiges Wirken im Vordergrund stand. Der Passion der Heiligen Cäcilia, Valerian und Tiburzio wurden 16 freskierte Felder gewidmet.¹⁹⁴ Die prominente Rolle, die der Heiligen durch den ihre Vita und ihr Martyrium illustrierenden Zyklus zukam, erklärt sich vor allem durch die überaus wichtige Rolle, die Kardinal Paolo Emilio Sfondrato als Förderer des Klosters spielte. Er war der Stadt Bologna schon ab 1590 durch seine Ernennung zum päpstlichen Legaten durch Papst Clemens VIII. eng verbunden gewesen. 1599 hatte er bei Ausgrabungen in seiner Titularkirche S. Cecilia in Trastevere in Rom den Leichnam der jungfräulichen Märtyrerin Cäcilia entdeckt und in Zusammenhang mit diesem Fund die Kirche ganz im Hinblick auf die Verdeutlichung des Martyriums der Heiligen und der

¹⁹¹ Schudt 1959, S. 368. Heute kann man von den Fresken nur noch verblasste Farbreste erkennen. Wie Zanotti bedauernd schrieb, waren die Fresken schon im 17. Jahrhundert nur noch schlecht erhalten. Er ging davon aus, daß dies daran lag, daß man mit Öl auf Stein gemalt hatte. Siehe dazu: Zanotti, 1776, S. 2.

¹⁹² Malvasia 1694/1988.

¹⁹³ Zanotti 1776.

¹⁹⁴ Die Cäcilienfresken stammen alle von Schülern Ludovico Carraccis, der selbst drei Szenen aus der Vita Benedikts malte. Alle Fresken sind im Stichwerk von Giampietro Cavazzoni Zanotti abgebildet. Siehe dazu: Zanotti, 1776. Es handelt sich um die folgenden Fresken: 1) Francesco Brizio, *Santa Cecilia genuflessa, inenta alla melodia, che fanno alcuni angioletti*; 2) Francesco Brizio, *Valeriano, che proge la destra alla sua sposa Cecilia secolei s'incammina verso le proprie case*; 3) Aurelio Bonelli, *Santa Cecilia in Camera, che discorre con Valeriano* (da dieses Fresko zur Entstehungszeit von Zanottis Stichwerk nur noch zur Hälfte erhalten war, wurde es auch im Stichwerk nur in seinem damaligen Erhaltungszustand wiedergegeben); 4) Baldassare Balanino, *Valeriano, che da alcuni Poverelli si fa insegnare la via per ire a piedi all'ascoso Pontefice*; 5) Lorenzo Garbieri, *Valeriano, che dal santo Pontefice riceve l'acque Battesimali*; 6) Lorenzo Garbieri, *L'angelo, che offre a Cecilia ed a Valeriano due Ghirlande di fiori colti in Paradiso*; 7) Giacomo Cavedone, *Vari martiri, che per orpera di Santa Cecilia sono portati alla sepoltura*; 8) Giacomo Cavedone, *Li Fratelli Valeriano e Tiburzio martirizzati*; 9) Alessandro Albini, *Li Santi Valeriano e Tiburzio, che decapitati, sono portati a seppellire*; 10) Alessandro Albini, *Santa Cecilia, che gitta in terra l'inutile suo organetto*; 11) Tomaso Campana, *Santa Cecilia, che dispensa à Poverelli sue ricchezze*; 12) Tomaso Campana, *Santa Cecilia, che avanti ad Almachio Prefetto di Roma ricusa di sacrificare agl'idoli*; 13) Leonello Spada, *Santa Cecilia esposta alla atrocità delle fiamme*; 14) Lorenzo Garbieri, *Santa Cecilia decapitata*; 15) Lorenzo Garbieri, *Santa Cecilia moribonda in braccio a pietosi Cristiani, che piangono, e le asciugano il sangue delle ferita*; 16) Lorenzo Garbieri, *Santa Cecilia portata alla sepoltura* (auch dieses Fresko wurde im Stichwerk nur zur Hälfte wiedergegeben, die rechte Hälfte des Bildes war wohl schon halb zerstört. Zur erkennen sind nur noch zwei kräftige Männer, die eine große Grabplatte stützen.).

Reliquienauffindung umgestaltet.¹⁹⁵ Auf seine Einflußnahme ist die Darstellung der Cäcilienpassion in S. Michele in Bosco zurückzuführen.

Die Vorbildfunktion Raffaels und der große Einfluß seines Cäciliengemäldes auf die Schüler Ludovico Carraccis ist nicht nur bei der stilistischen Umsetzung des Freskenzyklus in S. Michele in Bosco deutlich zu erkennen. Auch die Figur Cäcilias, selbst ihre Gestik und Mimik orientieren sich sehr stark an dem von Raffael geschaffenen Vorbild: So werden selbst Kleidung und Frisur bis in die Details von Raffaels kanonischem Werk übernommen.

Die Untersuchung zweier Beispiele verdeutlicht die Rezeptionsmethoden: Bereits das erste Bild der Heiligen in diesem Zyklus, das zur Einführung des Betrachters gedacht war, verdeutlicht, wie einflußreich und maßgeblich Raffaels Altargemälde und sein damit verbundener Stil geworden war.¹⁹⁶ Francesco Brizios Fresko *S. Cecilia genuflessa, intenta alla melodia, che fanno alcuni angioletti* präsentiert die kniende Heilige in einer klassischen Architekturkulisse mit zum Gebet gefalteten Händen. Ihr zum Himmel gewandter Blick zeigt ihre Vision des Göttlichen an, in der sie die himmlische der irdischen Musik vorzog und sich Gott empfahl (Abb. 22). Über ihr singen und musizieren vier Engel auf einer Wolke, zu ihren Knien liegen die Sinnbilder weltlicher Musik: Geige, Tamburin, Xylophon und Notenblätter. Ein Vergleich mit Raffaels Altargemälde *Estasi di Santa Cecilia* beweist, daß Brizios Fresko als vereinfachte Wiedergabe dessen angesehen werden kann, signifikant abgeändert wurde nur die Körperhaltung Cäcilias.¹⁹⁷ Auch Alessandro Albinis Fresko *S. Cecilia, che gitta in terra l'inutile suo Organetto* (Abb. 23) kopiert Raffaels Cäciliengemälde: Haltung, Kleidung und Frisur der stehenden Cäcilia entsprechen exakt dem berühmten Vorbild, ohne dieses abzuwandeln, die einzige Veränderung besteht in einer Ausweitung der himmlischen Sphäre mit musizierenden Engeln.

Insgesamt ist festzuhalten, daß die Schüler der Carracci sich für ihre Umsetzung der Cäcilienvita in S. Michele in Bosco kompositorisch und stilistisch auf Raffaels Werk bezogen. Meist kopierten sie seine Cäcilienfigur nur und fügten sie in die jeweilige Handlung ein, ohne sie durch gezielte Abänderungen an die dargestellte Szene der Vita anzupassen. Diese Rezeptionsform ist aufschlußreich für den Umgang mit dem zum kanonischen Vorbild gewordenen Altargemälde Raffaels: Dieses wurde von den Schülern der Carracci anscheinend als so herausragend in Stil, Ausdruck und Haltung der Heiligen angesehen, daß eine dem

¹⁹⁵ Vgl. Kapitel 3.3.

¹⁹⁶ Darauf verweist auch Zanotti, indem er schreibt: „L'argomento di questa opera, è quello ancora espressa nella tavola di Raffaello in S. Gioan in Monte, chiamata da Vasari miracolosa e rara.“, in: Zanotti, 1776, S. 2.

¹⁹⁷ In vielen früheren Cäciliendarstellungen wird die Heilige bei der himmlischen Vision kniend wiedergegeben. Wahrscheinlich orientierte sich diese Körperhaltung an der knienden Maria bei der Verkündigung.

jeweils darzustellenden Thema angepasste Abwandlung des Vorbildes entweder erst gar nicht versucht wurde oder nur minimal erfolgte.¹⁹⁸

3.3 Cäcilienverehrung in Rom um 1600

3.3.1 Der Reliquienfund in S. Cecilia in Trastevere

Am 20. Oktober 1599 wurde bei Umbauarbeiten im Chorbereich von S. Cecilia in Trastevere in Rom der „unversehrte“ Leichnam der heiligen Märtyrerin Cäcilia entdeckt. Die Nachricht von dieser Sensation verbreitete sich wie ein Lauffeuer in der Ewigen Stadt. Die Faszination der Zeitgenossen, verbunden mit dem großen Interesse der Römer und der Rompilger an S. Cecilia in Trastevere und dem aufsehenerregenden Reliquienfund, spiegelt sich in den ausführlichen Beschreibungen in den zeitgenössischen Kirchen- und Reiseführern, wie hier etwa bei Ottavio Panciroli, wider:

„Stanze felice, e beate furono queste della gloriosa Cecilia vergine, e martire romana; Qui fu posta ad arder dentro un bagno bollente, e come quel l'altro amato discepolo di Christo, n'uscì senza nocumento alcuno; Qui fu con tre colpi nella gola lasciata meza morta dall'empio carnefice; qui da Dio impetò di poter vivere tre giorni così mortalmente ferita, per disporre à poveri tutte le sue facolta; Qui da molti fu visitata, e con divotione raccolto il benedetto suo sangue & in particolare ci andò Papa Urbano, dal quale era impetò, che dopo la sua morte dedicasse la sua casa al colto divino; Qui finalmente fin'al giorno d'hoggi con gran divotione s'honora particolarmente la sua stanza, dove la beata Cecilia, ritrovata da valeriano suo sposo a far oratione, fu degno di veder l'Angelo di lei custode, che appresso le stava vestito di gloriosa chiarezza, e beato splendore.

Motivo gagliardo fu questo nel cuore di Valeriano per cangiar'i pensieri suoi, e per convertire il suo fratello Tiburtio, e di sposo, che gli era quello, e cognato questo, furono ambidue in breve compagnia di lei in dar la vita per Christo, e d'esser dopo morte in questa Chiesa dentro ad una istessa tomba sepolti. Chiesa antichissima, poiche ad istanza

¹⁹⁸ Diese Beobachtung gilt auch für die Darstellung der Heiligen in folgenden Fresken: Francesco Brizio S. Cecilia genuflessa, intenta alla melodia, che fanno alcuni angioletti, anscheinend (so weit es noch zu erkennen ist) auch bei Aurelio Bonelli S. Cecilia in camera, che discorre con Valeriano, Giacomo Cavedone Vary martiri, che per opera di S. Cecilia sono portati alla sepoltura, Alessandro Albini Li Santi Valeriano, e Tiburzio, che decapitati, sono portati a seppellire, Alessandro Albini S. Cecilia, che gitta in terra l'inutile suo organetto, Tomaso Camapana S. Cecilia, che dispensa a'poverelli le sue ricchezze, Tomaso Campana S. Cecilia, che avanti ad Almachio prefetto di Roma ricusa di sacrificare agl'idoli, Leonello Spada S. Cecilia esposta alla atrocità delle fiamme.

della stessa S. Cecilia fu da urbano Pap consecrata dopo la morte di lei l'anno 232 nel modo pero, che nel trattato dei Titoli dicessimo farsi nelle persecutioni, che pero fra le piu antiche Chiese Titolari di Roma, questa e una, e posta nel numero delle stationi di quadragesima il mercoledì, dopo la seconda domenica. Essendo questa Chiesa per ruinare, fu da Pasquale I. rifatta fino da i fondamenti l'anno 818 in circa, e fin'al giorno d'hoggi d'un tal ristoro ci resta la memoria nel mosaico della tribuna, & all' hora fu, quando dal Cimiterio di Callisto levo il B.PP. pasquale i corpi dei santi Cecilia, Valeriano, e Tiburtio, dove per esser stati poco manco di sei cento anni dal giorno, che ci furono posti da B.PP. Urbano, di Cecilia ancora ne prese quel Cimiterio il nome, e di la volse levarli Paschale, perche havendo rifatta la chiesa di S. Cecilia gia sua casa, parevagli, che fasse, come un corpo sez'anima, restando priva di questi corpi santi. [...]

Et eccoti, che mentre di questa chiesa sto scrivendo cose tali, s'ode, che nel fabricare si sono scoperti li sopratetti tre pretiosi corpi di Cecilia, Valeriano, e Tiburtio, insieme con Urbano, de quali si dubitava, se fossero qui intieramente, pensandosi ch'in parte, o tuttogli havessero altrove portati li Pontifici Romani; E fra questi quello di S. cecilia (o infinita possanza di colui, che eterna vita dara alli nostri corpi) intiero, & incorrotto si vide di piu di mille anni, e trecento sett'anni dalla morte di lei. Quanto poi sia stato il concoso di tutta Roma, per veder un tanto tesoro, ben li puo pensar ogn'uno, ne manco il Signor Cardinale Sfondrato di dar'ad ogn'uno tutta quella sodosfattione, che puote, sempre trovandosi egli presente alla custodia d'un si caro pegno, & alla fine nel giorno proprio di S. cecilia cò Cappella Papale, e molta tenerezza, e lagrime vista da CLEM. VIII. senza muovere, ne toccare quel Sacro corpo con piastre d'argento ricoperse quella cassa, dove si crede, che da PP. urbano S. cecilia fosse riposta, per i segni, che ci da di grand'antichita.“¹⁹⁹

Tatsächlich hatte man bei Restaurierungsarbeiten, die der einflußreiche Titularkardinal Paolo Camillo Sfondrato²⁰⁰ zur Vorbereitung des heiligen Jahres 1600 angeordnet hatte, zwei ungeöffnete Marmorsarkophage ausgegraben.²⁰¹ Da die nun folgenden Ereignisse in der

¹⁹⁹ Panciroli 1600, S. 261.

²⁰⁰ Kardinal Paolo Camillo Sfondrato (1560 Mailand–14. Februar 1618 Tivoli/Rom) war als Neffe Papst Gregors XIV. (1535–1591) während des Pontifikates seines Onkels sehr einflußreich, zu dieser Zeit verfügte er über große innen- und außenpolitische Macht. Nach dem Tod Gregors XIV. zog sich Sfondrato aus der Politik zurück und konzentrierte sich ganz auf seine kirchlichen und religiösen Interessen. Er gestaltete nicht nur seine Titelkirche nach dem Reliquienfund der heiligen Cäcilia und ihrer Gefährten um, sondern wirkte auch in anderen Kirchen als Mäzen und Stifter. Hierzu gehören beispielsweise S. Agnese fuori le Mura oder das Sanctuarium in Loreto. Geistig stand Sfondrato in enger Verbindung mit den von Filippo Neri gegründeten Oratorianern, die im Rahmen der katholischen Reformbestrebungen nach dem Konzil von Trient eine Neubelebung und Stärkung des katholischen Glaubens unter Rückbesinnung auf die frühchristliche Kirche und ihre Glaubensgemeinschaft propagierten. Zur Person Sfondratos siehe: Schwedt, Herman, Paolo Camillo Sfondrato, in: Biographisches-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 14, 1998, cols. 1475–1480; Schwedt 1995.

jüngeren Forschung bereits ausführlich behandelt sind, werden sie hier zusammengefasst.²⁰² Im Beisein von mehreren Zeugen öffnete Kardinal Sfondrato den ersten Sarkophag und fand darin eine Truhe aus Zypressenholz, die den Leichnam der Märtyrerin Cäcilia enthielt. Er war mit leinernen Tüchern bedeckt, durch die hindurch ihr goldbesticktes, blutbeflecktes Gewand zu erkennen war. Sfondrato informierte den zu dieser Zeit in Frascati weilenden Papst Clemens VIII., der den Kardinal und Kirchenhistoriker Cesare Baronio entsandte, damit er als Augenzeuge bei der weiteren Begutachtung des Fundes anwesend war. Sie wird von Baronio ausführlich in den *Annales ecclesiastici* geschildert.²⁰³ Auch der Oratorianer Antonio Bosio beschreibt die Auffindung des Leichnams in seinem 1600 erschienenen Werk *Historia passionis*, das er dem Martyrium der heiligen Cäcilia und ihren Gefährten widmet.²⁰⁴ Da die jeweils Anwesenden bei den Öffnungen der Zypressentruhe mit dem Leichnam Cäcilias aus Respekt vor der jungfräulichen Heiligen von einer genaueren Untersuchung des liegenden Körpers absahen und die Tücher nicht angehoben wurden, konnte das genaue Aussehen ihres Körpers nicht festgestellt werden. Trotzdem wurde dieser in den Schriften Bosios und Baronios als sehr gut erhalten beschrieben. Bosio berichtet, daß die heilige Cäcilia auf ihrer rechten Seite lag, die Beine leicht angezogen, die beiden Arme nach vorne gestreckt, den Kopf nach hinten gedreht, so, daß das Gesicht zur Erde wies. Man glaubte, daß Cäcilia hier in derselben Position lag, in der sie nach den Hieben des Henkers niedergefallen und dann nach drei Tagen gestorben war. Auffallend war auch, daß die Gestalt sehr klein war. Die ursprüngliche Position des Schädels ließ sich nicht rekonstruieren, man vermutete, daß das Gesicht dem Boden zugewandt lag.²⁰⁵ Über das genaue Aussehen und der Erhaltungszustand des Leichnams ließ sich somit letztlich nichts feststellen. Bekannt war jedoch, daß Papst Paschalis I., nachdem ihm die Heilige im Traum erschienen war und ihm den

²⁰¹ Wie Tobias Kämpf schreibt, waren die Grabungen unter dem Hauptaltar von Sfondrato auch deshalb initiiert worden, weil Sfondrato hoffte, die Reliquien der Heiligen dort zu entdecken. Siehe dazu: Kämpf 2001, hier S. 13 f., auch Bosio 1600, S. 100–101 verweist darauf. Zur Auffindung der Reliquien vgl. Pastor 1885/1955, Bd. 11, S. 684–689.

²⁰² Wolf, Gerhard 1997; Kämpf 2001.

²⁰³ Baronius 1593–1612, Bd. 9, S. 688 ff.

²⁰⁴ Bosio 1600. Im Unterschied zu Baronio war Bosio nicht als Augenzeuge bei der Bergung des Leichnams dabei gewesen.

²⁰⁵ „Virgineum corpus palmos quinque cum fere dimidio longum apparebat, haud dubie vetustate exsuccis ossibus atque contractis; nam viventem Virginem excelsiore staura fuisse quis ambigat? Iacebat id corpus in dexterum incumbens latus, paululum contractis cruribus brachiisque ante proiectis, cervice autem valde reflexa, facieque ad humum procumbente dormientis instar, eam ut credi potest formam retinens, in qua post trinam percussionem, cui triduum supervixit, animam Deo redens considerat, fueratque pariter in coemeterio ab Urbano Pontifice collocatum ...“, in: Bosio 1600, S. 106.

Aufbewahrungsort ihres Leichnams genannt hatte, er ihre Reliquien im Jahre 821 aus der Calixtus-Katakomben nach S. Cecilia in Trastevere hatte überführen lassen. Allerdings wird schon im *Liber Pontificalis* berichtet, daß der Schädel der Heiligen von Leo IV. als Geschenk an die Kirche Santi Quattro Coronati übergeben worden war.²⁰⁶ Dennoch wurde allgemein angenommen, daß der Leichnam Cäcilias einschließlich des Schädels unversehrt in dem Sarkophag beigesetzt worden war. In einem anderen Sarkophag wurden die gut erhaltenen Leichname des Tiburtius, Valerianus und Maximus sowie bei weiteren Grabungen in einem dritten Sarkophag die Körper der beiden Päpste Urban und Lucius gefunden.²⁰⁷

Papst Urban VIII. besuchte nach seiner Rückkehr aus Frascati ebenfalls den Fundort, lehnte aber ebenfalls eine genaue Untersuchung des Leichnams der Märtyrerin aus Respekt vor ihrer Jungfräulichkeit ab.²⁰⁸ Mehr als einen Monat lang, insgesamt 33 Tage, wurde er in S. Cecilia in Trastevere zur Verehrung der zahlreichen Gläubigen ausgestellt,²⁰⁹ bevor er am 22. November, dem Festtag der Heiligen, während einer feierlichen Messe in Anwesenheit Papst Urbans VIII. und zahlreicher Kardinäle endgültig in der Krypta unter dem Hochaltar beigesetzt wurde. Kardinal Sfondrato ließ die bereits begonnenen Restaurierungsarbeiten in seiner Titelkirche vollenden. Pünktlich zum heiligen Jahr 1600 wurde der Innenraum der Kirche in Zusammenhang mit dem von der Heiligen erlittenen Martyrium und der Reliquienauffindung umgestaltet (Abb. 24). Das komplexe Ausstattungsprogramm Kardinal Sfondratos für S. Cecilia in Trastevere kann im folgenden nur in Bezug auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit berücksichtigt werden,²¹⁰ hier stehen vor allem Stefano Madernos Liegefigur der heiligen Cäcilia sowie die Ausstattung der Cappella del Bagno im Mittelpunkt.

3.3.2 Stefano Madernos Liegefigur der heiligen Cäcilia

Bereits wenige Wochen nach der feierlichen Beisetzung der Reliquien Cäcilias wurde Stefano Madernos Skulptur der heiligen Cäcilia in der früheren Confessio präsentiert (Abb. 24, 25).²¹¹ Auf Wunsch Kardinal Sfondratos, wie auch die Inschrift neben der Skulptur bezeugt, sollte

²⁰⁶ Duchesne 1955, S. 57–58.

²⁰⁷ Baronius 1593–1612, Bd. 9, S. 691–692.

²⁰⁸ „Sed eius plurimu in eo commendata modestia fuit, quod inuitatus licet, noluit reductis velis, nudum virginis corpus quantumlibet esxicatum inspicere“, in: Baronius 1593–1612, Bd. 9, S. 694.

²⁰⁹ Regina Deckers sieht hier eine geschickte Inszenierung, die durch die Symbolik der 33 Tage bis zur Bestattung an das Martyrium Christi erinnern sollte. Siehe dazu: Deckers 2010, S. 164–174, hier S. 166. An dieser Stelle danke ich Regina Deckers für die Einsichtnahme in ihre noch nicht publizierte Dissertation.

²¹⁰ Hier sei auf die Forschungen von Tobias Kämpf verwiesen, der in seiner Dissertation dieses Thema ausführlich behandelt hat: Kämpf 2005.

hier die marmorne Liegefigur die Lage von Cäcilias Körpers wiedergeben, in der man ihn bei der Öffnung des Sarkophags vorgefunden hatte.²¹² Aus den Beschreibungen Baronios geht hervor, daß der Leichnam von Tüchern bedeckt war und nicht weiter untersucht wurde. Bosio dagegen beschreibt die Lage des Körpers exakt. Da seine Beschreibung allerdings erst 1600 erschien, er bei den Öffnungen des Sarkophags nicht anwesend war und zu diesem Zeitpunkt schon Madernos Liegefigur in S. Cecilia in Trastevere platziert worden war, ist anzunehmen, daß Bosio sich bei seiner Beschreibung des Leichnams eher an Madernos Skulptur orientiert.²¹³

Maderno stellte die sterbende Heilige im Moment ihres Todes dar und verband so ihre Darstellung eng mit ihrer Ikonographie als Märtyrerin.²¹⁴ Die leuchtend weiße Skulptur der auf ihrer rechten Seite liegenden Märtyrerin gibt mit leicht angewinkelten Knien, nach vorne ausgestreckten Armen und nach hinten gedrehtem Kopf die Haltung wieder, die bei Bosio nach der Öffnung des Sarkophags beschrieben wird. Ihre ausgestreckten Arme liegen eng beieinander, ihre rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger und die linke Hand mit ausgestrecktem Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger. Diese ausdruckstarken Gesten, die die Einheit und Dreifaltigkeit Gottes bezeugen, sollen den Betrachter daran erinnern, daß die Heilige für ihren Glauben gestorben war und ihn auch angesichts des Todes nicht verleugnet hatte. Cäcilias Gesicht ist nach hinten gewendet und nicht zu erkennen, zudem ist ihr Kopf mit einem Turban bedeckt, der nur den Blick auf ihren entblößten Nacken freigibt.²¹⁵ Hier befinden sich die drei tödlichen Schnittwunden, an denen die Heilige verblutete, wie es die plastisch aus der Wunde herausquellenden Blutstropfen bezeugen. Maderno stellte die Heilige mit eng anliegendem Gewand dar, das zwar die Konturen ihres Körpers betont, gleichzeitig jedoch auch verhüllt. Durch das im Moment des Sterbens abgewandte Gesicht sowie die vor ihrem Körper liegenden Arme wird ihr Martyrium zwar eindrücklich, aber dennoch respektvoll distanziert veranschaulicht. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Inschrift

²¹¹ Zur Liegefigur Madernos siehe; Sobotka 1927, S. 7; Wittkower 1958, S. 84; Pressouyre 1975, S. 65; Lo Bianco 2001; Kämpf 2005; Deckers 2010, S. 164–174;.

²¹² PAULUS TT. S. CAECILIAE/ EN TIBI SANCTISSIMAE VIRGINIS CAECILIAE IMAGINEM/ QUAM IPSE INTEGRAM IN SEPULCHRO IACENTEM VIDI/ EANDEM TIBI PRORSUS EODEM CORPORIS SITU/ HOC MARMORE EXPRESSI/ Paulus T. T. S. Caeciliae./Sihe da hast du das Bild der heyligsten Jungkfrawn Caeciliae, die ich gantz in jrem Grab gesehen hab. Dieselbe hab ich dir, in der gestalt, wie sie lieget, mit diesem Marmelstein fūrgestellet., in: Bosio 1600/1604, fol. 60 v.

²¹³ Bosio 1600, S. 172 f., zu diesem Problem auch Wolf 1997, S. 759.

²¹⁴ Deckers 2010, S. 167–168.

²¹⁵ Zu dem Turban und seiner Bedeutung siehe: Smith O'Neil 1986; Deckers 2010, S. 167–168.

auf der runden Porphyrrplatte vor dem Loculus mit der Liegefigur:²¹⁶ Sie besagt, daß die Skulptur die Lage des Leichnams der Heiligen im Grab als genaues Abbild wiedergeben würde. Die Position des Leichnams im Sarkophag wurde aber von Baronio nicht genau beschrieben, daher ist davon auszugehen, daß Maderno für seine Umsetzung nicht auf die Schriftquellen zurückgreifen konnte. Tatsächlich orientierte er sich für seine Liegefigur mit den leicht angewinkelten Beinen und dem hingsunkenen Oberkörper stark an Vorbildern aus der antiken Skulptur, hier vor allem an Darstellungen toter Krieger oder Amazonen sowie schlafender Frauenfiguren.²¹⁷ Die exponierte Armhaltung der Liegefigur und der nach hinten gedrehte Kopf mit den tödlichen Wunden im Nacken verweisen darauf, wie geschickt Maderno seine Figur ihrer Vita angepasst hatte. Ihre Charakteristika, Keuschheit und Jungfräulichkeit, werden dem Betrachter eindringlich vor Augen geführt. Die Vorbildfunktion, die sie durch ihre Standhaftigkeit für ihren Glauben bis zum Tod bezeugt hatte, werden in der Skulptur für jeden Gläubigen sinnbildlich wiedergegeben.²¹⁸ Der Betrachter wird dabei durch die ausdrucksstarke Skulptur auf der Gefühlsebene angesprochen, aber gleichzeitig auch an Cäcilias Martyrium und die Auffindung ihres Sarkophages erinnert. In der Kirche bildet ein eindrucksvolles Ensemble den Rahmen für die Skulptur: Sie befindet sich in einer querrrechteckigen, mit blauem Marmor verkleideten Nische, unter dem Altar mit dem Ziborium von Arnolfo di Cambio (Abb. 24). Die erhöhte Apsis wurde durch eine Marmoralustrade vom Kirchenschiff abgetrennt. Dieses Arrangement bewirkte, dass die Liegefigur als optischer Mittelpunkt der Kirche von jedem eintretenden Besucher sofort gesehen werden mußte.²¹⁹ Ziel dieser Anlage war es nicht allein, an die wundersame Auffindung des Leichnams zu erinnern, sondern jedem Gläubigen das Leben und das erlittene Martyrium der Jungfrau an eben diesem Ort eindringlich vor Augen zu führen. Paolo Camillo Sfondrato selbst ließ sich neben Cäcilia beisetzen.²²⁰ Zudem befindet sich im rechten Seitenschiff der Kirche ein monumentaler Kenotaph, der den Kardinal in der Geste ewiger

²¹⁶ Siehe dazu: FN 212.

²¹⁷ Die eigenständige künstlerische Leistung von Maderno wurde lange nicht beachtet. Siehe dazu auch die Forschungen von Nils von Holst: von Holst 1935, S. 39, Abb. 3; dazu auch: Deckers 2010, S. 170.

²¹⁸ Der große Einfluß von Madernos Liegefigur und die prominente Lage der Skulptur unter dem Altar war vor allem in Rom wegweisend für vergleichbare Darstellungen von Märtyrern. Hier seien als Beispiele nur zwei von zahlreichen Liegefiguren in römischen Kirchen genannt: *Heiliger Sebastian* in San Sebastiano fuori le Mura, *Heilige Martina* in SS. Luca e Martina.

²¹⁹ Vgl. dazu: Wolf 1997, hier S. 757–769; Kämpf 2001.

²²⁰ Sfondrato starb am 14. Februar 1618 in Tivoli bei Rom.

Anbetung wiedergibt, während ein Relief über seiner Darstellung an die feierliche Beisetzung der Märtyrerin am 22. November 1599 erinnerte.²²¹

Neben Madernos Liegefigur Cäcilias, bei der das Gesicht der Märtyrerin dem Betrachter nicht gezeigt wird, entwickelte sich vor allem in der Malerei noch eine andere Darstellungsweise der sterbenden oder bereits toten Heiligen, bei der das Gesicht Cäcilias dem Betrachter zugewandt und somit deutlich zu erkennen ist. Hier sind vor allem das um 1603/05 entstandene Gemälde Francesco Vannis *Santa Cecilia* und das von ihm entworfene Vitenblatt hervorzuheben, die beide im Auftrag Kardinal Sfondratos entstanden. Das Lünettenbild zeigt die sterbende, am Boden liegende Cäcilia, deren blutende Nackenwunde von zwei hinter ihr knienden Frauen versorgt wird (Abb. 26).²²² Der auf der rechten Seite liegende Körper mit den leicht angezogenen Beinen orientiert sich in seiner Grunddisposition an dem Vorbild von Madernos Skulptur. Vanni änderte die Haltung der Hände und des Kopfes aber in signifikanter Weise ab: Hier verschränkt Cäcilia ihre beiden Arme im Gestus demütiger Anbetung über der Brust, ihr auf dem Boden liegender Kopf ist so positioniert, daß das schmerz erfüllte Gesicht mit dem leicht geöffneten Mund und den halbgeschlossenen Augen im Dreiviertel-Profil zu sehen ist. Die beiden hinter Cäcilia knienden Frauen sind als von ihr bekehrte Christinnen zu deuten, die, wie in der Vita Cäcilias beschrieben, die Heilige bei ihrem drei Tage andauernden Sterben begleiteten. Eine Frau drückt der Märtyrerin behutsam ein Tuch auf die blutende Nackenwunde und die andere hält zu Füßen Cäcilias eine Schale mit Wasser in der Hand, in der sie wohl die verwendeten, blutigen Tücher reinigt.

Während Maderno die Heilige entweder in ihren letzten Zügen oder bereits tot zeigt,²²³ ist sie bei Vanni anscheinend im Laufe ihres langsamen, qualvollen Sterbens nach den drei Hieben des Henkers dargestellt. Ihr körperlicher Schmerz ist anhand des halb geöffneten Mundes und den halbgeschlossenen Augen in dem blassen Gesicht erkennbar. Das Motiv der das Blut aufnehmenden Frauen ist einerseits als Hinweis auf die blutbefleckten Tücher zu deuten, die mit dem Leichnam der Heiligen in ihrem Sarkophag gefunden wurden, andererseits knüpft es an den frühchristlichen Brauch an, das Blut der Märtyrer aufzuwischen und als Reliquie aufzubewahren.²²⁴ Vannis Gemälde bezieht sich daher, wenn auch mit anderer thematischer

²²¹ Der Kenotaph steht heute in der Vorhalle von S. Cecilia in Trastevere auf der rechten Seite.

²²² Das Gemälde befand sich ursprünglich in der Krypta von S. Cecilia in Trastevere, heute befindet es im angrenzenden Konvent. Siehe dazu: Riedl 1978; Nava Cellini 1969.

²²³ Auch wenn das Gesicht Cäcilias bei Madernos Liegefigur nicht zu sehen ist, so ist es dennoch perfekt ausgearbeitet; die gleichmäßigen Züge der Heiligen sind nicht schmerzverzerrt oder angespannt, sondern wirken wie schlafend und entspannt.

²²⁴ Vgl. dazu: Kapitel 4.1.2.1.

Gewichtung als Madernos Skulptur, auf die Entdeckung von Cäcilias Leichnam in S. Cecilia in Trastevere.

Francesco Vanni Entwurf des Vitenblattes zum Wirken Cäcilias und ihrer Begleiter wurde 1601 von Cornelius Galle gestochen und Kardinal Sfondrato gewidmet (Abb. 27).²²⁵ Insgesamt neun Szenen zeigen signifikante Momente ihrer Heiligenvita. Die Darstellungen beginnen mit der Hochzeit Cäcilias, in den folgenden drei Bildern werden die Bekehrung Valerians und seine Taufe, die Bekrönung Cäcilias und Valerians durch den Engel und die Bekehrung des Tiburtius dargestellt. In einer weiteren Szene besucht Cäcilia die beiden Brüder nach ihrer Verhaftung im Kerker, in der folgenden Szene werden Valerian und Tiburtius hingerichtet. Die letzte Darstellung zeigt Cäcilia in ihrem Badezuber, wie sie sterbend ihre Besitztümer dem eintretenden Urban I. vermacht. Den Mittelpunkt des Blattes bildet die Wiedergabe des Loculus mit Madernos Liegefigur. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß die Szene der Bekrönung Cäcilias und Valerians durch den Engel direkt über der Mittelkartusche besonders ins Auge fällt. Kompositionell bezieht sich die *Bekrönung Cäcilias und Valerians* auf das von Guido Reni 1600 im Auftrag Kardinal Sfondratos gemalte gleichnamige Ölgemälde, das einen prominenten Platz im Ausstattungsprogramm der Cappella del Bagno, dem angeblichen Ort des Martyriums der Heiligen, in S. Cecilia in Trastevere einnimmt.²²⁶

3.3.3 Der Ort des Martyriums: Die Cappella del Bagno

Kardinal Sfondratos Umbau- und Restaurierungsmaßnahmen des Altarbereichs in seiner Titelkirche S. Cecilia in Trastevere waren nur ein Teil eines umfangreichen Ausstattungsprogramms, das zu einer grundlegenden Neugestaltung führte. So wie dem Altarbereich und der darunter liegenden Confessio durch die Auffindung der Reliquien eine besondere Rolle zukam, so wurde auch die bereits vorhandene Cappella del Bagno im rechten Seitenschiff der Basilika als angeblicher Ort des Martyriums der heiligen Cäcilia spektakulär umgestaltet.²²⁷ Wie zuvor erläutert, nahm man, ausgehend von der Passion Cäcilias, an, daß

²²⁵ Riedl 1978, S. 314–315, Abb. 1 und 2; Kat. Mus. Albertina, Bd. 1, S. 408–409; zu den weiteren Vitenblättern siehe: Kämpf 2004, S. 98–105.

²²⁶ Dies auch bei Riedl 1978, S. 313–314.

²²⁷ So beschreibt auch Ugonio die Kapelle als Ort des Martyriums der Heiligen. Die Kapelle muß damals, vor ihrer Umgestaltung und Restaurierung durch Kardinal Sfondrato, in recht schlechtem Erhaltungszustand gewesen sein: „Nell’entrata della chiesa à man destra è un luogo appartato con una Cappelletta, quale dicono esser stata la Camera ò oratorio di S. Cécilia, come vi è sopra la porta scritto. Il qual luogo rinovo il Cardinale Lorenzo Cibo, à tempo di Innocentio VIII., suo zio. Si mostrava ancora gia, non ha molto tempo, in questa chiesa

die Basilika S. Cecilia in Trastevere über dem Wohnhaus der Heiligen errichtet worden war. Ihrer Heiligenvita zufolge erlitt sie ihr Martyrium im Bad ihres Hauses: Zunächst wurde sie vom Statthalter zum Tod durch Ersticken verurteilt, und als ihr die Dämpfe nichts anhaben konnten, sollte sie von einem Henker enthauptet werden. Da auch dies fehlschlug, ließ man sie tödlich verletzt in ihrem Bad zurück, wo sie umgeben von Gläubigen langsam verblutete. Dennoch fand sie noch genügend Kraft, um ihren Besitz Papst Urban I. und somit der Kirche zu vermachen.

Der Kapelle wurde über dem *Caldarium* des einstigen römischen Hauses errichtet und befindet sich im rechten Seitenschiff der Basilika (Abb. 28). Ihr kam als angeblicher Ort des Martyriums innerhalb des Ausstattungsprogramms eine herausragende Bedeutung zu. Die Kapelle existierte als Ort der Heiligenverehrung schon vor den Restaurierungsarbeiten Sfondratos, befand sich aber in einem schlechten Zustand.²²⁸ Der Eingangsbereich besteht aus einem korridorartigen Gang mit Tonnengewölbe, von dem aus eine kleine Treppe auf der rechten Seite in einen querrechteckigen, überkuppelten Raum hinunterführt (Abb. 29). Dieser Raum ist zusätzlich durch einen Rundbogen und eine niedrige Balustrade vom Korridor abgetrennt, der über drei kurze tonnengewölbte Arme verfügt. Im Boden des linken und rechten Flügels sind jeweils durch vergitterte Öffnungen die darunter liegenden Rohre zu sehen, durch die der Raum ehemals beheizt wurde. Ein komplexes Ausstattungsprogramm, auf das hier nur kurz eingegangen werden kann, illustriert das Leben, Wirken und Sterben der heiligen Cäcilia am Ort ihres Martyriums.²²⁹

Die Kapelle wird durch ihre Ausstattung in zwei thematische Bereiche unterteilt: Der Korridor, durch den der Besucher zum eigentlichen Ort des Martyriums geleitet wird, wurde von dem flämischen Landschaftsmaler Paul Bril und seiner Werkstatt mit insgesamt 13

il bagno che dicevano di S. Cecilia, si come molti si ricordano. Ma ò che quella memoria non fusse molto autentica, ò che sia stato per altro rispetto, hoggidi non si vede piu. Era il detto bagno in una cappella di questa chiesa.“, in: Ugonio 1588, hier S. 133. Auch Panciroli weist ausdrücklich auf die Kapelle hin. Er beschreibt bewundernd den Zustand nach der Restaurierung 1600: „Stanze felice, e beate furono queste della gloriosa Cecilia vergine, e martire romana; Qui fu posta ad arder dentro un bagno bollente, e come quel l’altro amato discepolo di Christo, n’uscì senza nocumento alcuno; Qui fu con tre colpi nella gola lasciata meza morta dall’empio carnefice; (...) & in particolare ci andò Papa Urbano, dal quale era impetro, che dopo la sua morte dedicasse la sua casa al colto divino“, in: Panciroli 1600, S. 261.

²²⁸ Ugonio 1588, S. 133.

²²⁹ Im Gegensatz zu der Umgestaltung des Altarbereiches und Madernos Liegefigur ist die Cappella del Bagno von der Forschung bisher nur wenig beachtet worden. Siehe dazu: Nava Cellini 1969. Die Umgestaltung der Kapelle wird auch von Bosio beschrieben; Bosio 1600, S. 176.

Darstellungen von betenden und büßenden Eremiten in öden Landschaften freskiert.²³⁰ Das eigentliche *Caldarium* dagegen wurde als Ort des Martyriums mit einem ausführlichen Freskenzyklus und zwei Ölgemälden von Guido Reni zum Leben und Wirken der Heiligen sowie aufwendigen, teils vergoldeten Stukkaturen und Rahmungen ausgestattet.²³¹ Mit der Ausführung der Fresken beauftragte Kardinal Sfondrato Antonio Circignani, genannt Il Pomarancio, mit seiner Werkstatt.²³² In zahlreichen größeren quadratischen Feldern und Lünetten wurden die wichtigsten Stationen der Vita Cäcilias vorgestellt: Dies sind vor allem die Darstellungen Cäcilias bei der Bekehrung Valerians und Tiburtius', Cäcilia bei der Hilfe für Arme und Bedürftige, die Heilige bei einer Predigt vor dem Volk und Gelehrten, beim Disput mit dem Präfekten Almachius und ihre Teilnahme an der Hinrichtung Valerians. Kleinere Fresken an der Decke und den Seiten beziehen sich auf das Leben ihrer Begleiter.²³³ Außerdem wurde die Kuppel mit einer dichten Schar musizierender, singender Engel und der eine Orgel in Händen haltenden Cäcilia in Anlehnung an ihre Rolle als Schutzheilige der Musik freskiert.²³⁴

Zur Vervollständigung des Ausstattungsprogramms schuf Guido Reni für Kardinal Sfondrato insgesamt drei Gemälde zu Vita und Martyrium der heiligen Cäcilia.²³⁵ Dabei handelte es sich um einen Tondo mit der Bekrönung Cäcilias und Valerians (Abb. 30), ein Altargemälde mit dem Martyrium Cäcilias (Abb. 31) und um eine Kopie nach Raffaels berühmten

²³⁰ Die Mehrzahl dieser Fresken stammt von Paul Bril. Für den flämischen Landschaftsmaler war dies einer der ersten wichtigen Aufträge, die er in Rom erhielt. Zu den Fresken siehe: Pastor 1885/1955, Bd. 11, S. 687–688, der die Namen der wichtigsten dargestellten Einsiedler nennt: Franziskus, Silvia, Maria Magdalena, Maria Ägyptiaca, Paulus der Einsiedler, Hieronymus, Antonius, Onofrius, Spiridion, Eulogius und Hilarius. Zu den Fresken auch; Baer 1930, S. 42–43; Buchowiecki 1967–1997, S. 323–324; Northern Landscapes 2003, S. 60.

²³¹ Bosio 1600, S. 176

²³² Dazu: Abromson 1976, S. 143, 151–158; dazu auch: Radeglia 1987 a; Radeglia 1987 b; Buchowiecki 1967–1997, S. 296, nennt für die Gesamtausstattung der Basilika, darunter auch die Krypta, die Altargemälde und die Cappella del Bagno, zahlreiche Künstlernamen.

²³³ Wimböck 2002, hier S. 73.

²³⁴ Interessant ist, daß sich diese Darstellung der aufwärtsblickenden Cäcilia mit dem Organon in der Hand direkt auf das Altargemälde Raffaels bezieht, während die Funktion Cäcilias als Schutzheilige der Musik in der Cappella del Bagno ansonsten eine untergeordnete Bedeutung hat.

²³⁵ Wimböck 2002, S. 65, 85–89; Pepper 1984, hier S. 212–214, Kat. 11, 12, 13; Guido Reni, *Die Krönung der Heiligen Valerian und Cäcilia*, 1601, Öl auf Leinwand, Tondo, 238 cm Durchmesser, Cappella del Bagno, S. Cecilia in Trastevere, Rom; Guido Reni, *Das Martyrium der heiligen Cäcilia*, Öl auf Leinwand, 1601, keine Maßangaben, Cappella del Bagno, S. Cecilia in Trastevere, Rom; Guido Reni, Kopie nach Raffaels *Estasi di Santa Cecilia* 1600, Öl auf Leinwand, 220 x 126 cm (die Leinwand wurde an allen Seiten beschnitten), heute Cappella Polet, San Luigi dei Francesi, Rom.

Cäcilien gemälde *Estasi di Santa Cecilia* (Abb. 13). Da Guido Reni sich ab Sommer 1601 in Rom befand, geht man davon aus – und diese Annahme wird durch den Bericht Malvasias gestützt²³⁶ –, daß er diese drei Bilder noch in Bologna gemalt und dann vor seiner Reise nach Rom schon dorthin verschickt hatte. Die genauen Umstände der Auftragsvergabe sind nicht geklärt, es könnte aber sein, daß Kardinal Sfondrato den Künstler bereits 1598 bei seinem Aufenthalt in Bologna kennengelernt hatte.²³⁷ Gabriele Wimböck nimmt an, daß Reni die drei Bilder nach der Darstellung der Himmelfahrt Mariens für den Ort Pieve di Cento gemalt, diese nach Rom verschickt hatte und anschließend selbst in die Ewige Stadt aufgebrochen war.²³⁸ Sie geht aufgrund von Giovanni Bagliones Rezeption dieses Gemäldes davon aus, daß Renis Kopie nach Raffael vor den anderen Bildern, spätestens im Dezember 1600 in Rom war.²³⁹ Die besagte Kopie nach Raffael befindet sich, im Gegensatz zu den beiden anderen Bildern, nicht in der Cappella del Bagno. Es gelangte zu einem unbekanntem, späteren Zeitpunkt in den Besitz Pierre Polets, der es als Altargemälde für seine Kapelle verwendete. Leider ist weder über den Verkauf des Gemäldes an Polet, noch über die ursprüngliche Verwendung etwas bekannt. Es steht nur fest, daß Sfondrato eine private Kunstsammlung besaß, für die er gezielt Darstellungen der heiligen Cäcilia sammelte. Wahrscheinlich befand sich Renis Gemälde in der Sammlung und war nicht für die Ausstattung der Cappella del Bagno vorgesehen, sondern hatte dem Kardinal als privates Andachtsbild gedient. Man weiß, daß Sfondrato seine Kunstsammlung 1608 an Scipione Borghese verkaufte.²⁴⁰ In diesem Zusammenhang könnte Pierre Polet Renis Gemälde erworben haben. Ob er es zu diesem Zeitpunkt schon gezielt für die Ausstattung seiner Familienkapelle angekauft hatte, ist nicht mehr zu klären.²⁴¹

Renis Kopie nach Raffaels Altargemälde orientiert sich an der traditionellen Ikonographie Cäcilias als Schutzheilige der Musik. Gerade dieser Aspekt der Cäcilienverehrung wurde bei

²³⁶ „Thus Guido’s fame grew, spreading beyond his city and particularly to Rome, not only because of his copy of Raphael’s famous St. Cecilia, which was commissioned and sent there by Cardinal Facchenetti, called Santi Quattro. Of this painting the masters said that this copy had a mellowness and softness that the original lacked. He was also famous for the other two paintings done for Cardinal Sfondrato, whose marvelous qualities were discussed by Cavalier d’Arpino, Gasparo Celio, Pomerancio, and others associated with the papal court. Having received from Rome good compensation and well-deserved praise, Guido was anxious to go there himself, with the assurance of protection and profit.“, in: Malvasia 1980, S. 49.

²³⁷ Wimböck 2002, S. 65.

²³⁸ Wimböck 2002, S. 65.

²³⁹ Wimböck 2002, S. 85.

²⁴⁰ Wimböck 2002, S. 85 ff.

²⁴¹ Vgl. dazu Kapitel 2.2.

der nach der Reliquienauffindung erfolgten Umgestaltung S. Cecílias in Trastevere und vor allem der Cappella del Bagno als wahrhaftiger Ort des Martyriums, wie erwähnt, nur am Rande und der Vollständigkeit halber thematisiert.²⁴² Hier standen die Inszenierung der Cäcilienreliquien und deren historische Authentizität im Mittelpunkt. In der Cappella del Bagno sollte das Martyrium durch die Rekonstruktion der räumlichen Situation des Bades und die bildliche Präsenz der Heiligen erfahrbar gemacht werden.

Renis Tondo mit der Bekrönung Cäcilias und Valerians befindet sich an der linken Seitenwand am Ende des Korridors, der zum ehemaligen Bad der Heiligen führt. Er zeigt Cäcilia und ihren Bräutigam in einem einfachen Raum, wie sie kniend und mit erhobenen Blicken von einem herabschwebenden Engel mit Rosenkränzen geschmückt werden (Abb. 30). Die Raumstruktur selbst ist nur durch die mit geometrischen Mustern versehenen Marmorplatten des Bodens angedeutet.

Die Bekrönung der beiden durch den Engel als Segnung Gottes ist Ausgangspunkt und Einleitung für den Besucher der Cappella del Bagno, der, eingestimmt durch dieses Gemälde, nun in das *Caldarium*, den Ort des Martyriums, hinuntersteigen sollte. Die Gemütsbewegungen der beiden Protagonisten veranschaulichte Guido Reni durch die unterschiedlichen Arm- und Körperhaltungen: Während der im Profil erscheinende Valerian seine Arme demütig über die Brust gekreuzt hält, wird Cäcilia frontal und mit ausgebreiteten Armen gezeigt.²⁴³ Die Hingebung der Heiligen wird durch ihre ausgebreiteten Arme illustriert, ihre Haltung erinnert an die Orantenfiguren, die von den damals neu entdeckten frühchristlichen Katakomben her bekannt waren. Reni fügte die drei Figuren in eine Dreieckskomposition ein, die den einfachen, klaren und auf das wesentliche beschränkte Aufbau des Bildes und die andächtige Haltung der Protagonisten unterstreicht. Das zweite Gemälde Renis *Martyrium Cäcilias* (Abb. 31) befindet sich als Altargemälde im unteren Bereich der Cappella del Bagno, in dem der Legende nach das Martyrium Cäcilias stattgefunden haben soll. Der Künstler stellt die kniende Cäcilia mit ausgebreiteten, leicht erhobenen Armen dar, den Blick hat sie zum Himmel gewendet. Hinter ihr steht der nur mit einem Lendenschurz bekleidete muskulöse Henker, der mit hoch erhobenem Schwert bereits ausholt, um sie zu enthaupten. Die bedrohlich ausgreifende Bewegung des Henkers und die auffallende Gelassenheit Cäcilias als Zeichen ihres Gottesvertrauens stehen in eindrucksvollem Gegensatz zueinander. Reni bezog sich explizit auf Raffaels Cäciliendarstellung, indem er das Gewand der Heiligen, ihre Gesichtszüge und ihre Frisur

²⁴² So beispielsweise in der Freskierung der Kuppel, die die der himmlischen Musik lauschende Cäcilia zeigt.

²⁴³ Dies ist nach Ripa die Körperhaltung, die bei der Darstellung eines Gebetes wiederzugeben ist, vgl. Ripa 1603/1984, S. 411.

stark an diesem Vorbild orientierte. Wie in Raffaels Altargemälde schaut die Märtyrerin zum Himmel empor, der sich ihr in einer Vision öffnet und zwei Engel mit Märtyrerkrone und -palme zeigt. Vor Cäcilia sind am äußersten Bildrand zwei Öffnungen im Fußboden zu sehen, aus denen Dampf entsteigt als Hinweis, daß die Heilige zuerst mit heißen Dämpfen in ihrem Bad erstickt werden sollte.

In der Forschung wurde darauf hingewiesen, daß Reni sich für die Umsetzung seiner Gemälde stark an Bosios Cäcilienvita orientiert hatte und sich zudem bei seiner Darstellung des Martyriums mit der Abbildung der dampfenden Leitungsrohre um archäologische Genauigkeit bemühte.²⁴⁴ Die Komposition scheint sich auf ältere Vorbilder zu beziehen, vor allem die schlichte, figurenreduzierte Gestaltung der Krönungsszene erlaubt einen Vergleich mit dem gleichnamigen Fresko aus dem ehemals an der Rückwand des Eingangsportikus von S. Cecilia in Trastevere befindlichen, auf das erste Viertel des 13. Jahrhunderts datierten Zyklus.²⁴⁵ Die gedeckte Farbigekeit und die starke Körperlichkeit der Figuren von Renis Gemälden stehen dabei im Gegensatz zu dem hellfarbigen, manieristisch bewegten Fresken zu Cäcilias Wirken.

3.4 Exkurs: Freskenzyklen frühchristlicher Märtyrer im gegenreformatorischen Rom

Domenichinos Umsetzung der Cäcilienvita kann nur in ihrem zeitgenössischen Zusammenhang betrachtet angemessen interpretiert werden, ordnet sie sich doch in den Kontext der Ausstattungsprogramme zahlreicher Kirchen oder Kapellen mit Freskenzyklen frühchristlicher Märtyrer ein: Nach Abschluß des Konzils von Trient kam es im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, insbesondere in Rom als Zentrum der katholischen Kirche, zu einer intensiven Beschäftigung mit der Geschichte des Frühchristentums. Im Zentrum stand der Wunsch, die durch Kirchenspaltung und Reformation angegriffene Kirche durch Rückbesinnung auf den Glauben der frühen Kirche und der ersten Christen in der direkten

²⁴⁴ Gabriele Wimböck nimmt an, daß die Darstellung Cäcilias in einfachen Gewändern in der Bekrönung durch den Engel und das goldene Gewand bei ihrer Enthauptung auf die entsprechenden Schilderungen bei Bosio zurückgehen. Siehe: Wimböck 2002, S. 75–78.

²⁴⁵ Dieser Freskenzyklus wurde noch im Auftrag von Kardinal Sfondrato restauriert, konnte also zu seiner Zeit noch betrachtet werden. Bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts war er schon so zerstört, daß die Fresken abgenommen wurden. Zuvor wurden sie jedoch im Auftrag von Kardinal Francesco Barberini abgezeichnet. Siehe: Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. lat. 4402, fol. 20 ff., sowie Waetzoldt 1964, Kat. Nr. 47–60, S. 30–31.

Nachfolge Christi und seiner Apostel zu erneuern.²⁴⁶ So wurde auf der Schlußsitzung des Konzils von Trient am 3. Dezember 1563 das Bilderdekret beschlossen, das die Bedeutung der Heiligen als Vermittler zwischen Gott und den Menschen hervorhob.²⁴⁷ Hierbei spielten die frühchristlichen Märtyrer als Blutzegen des Glaubens eine wichtige Rolle: Durch ihr Vorbild und dessen Darstellung sollte der Glaube der Menschen gestärkt werden.²⁴⁸ So wurden diese Heiligen als Vorbilder für Glaubensstärke und unerschütterliches Gottvertrauen propagiert. In den Augen der Gläubigen hatten sie auch deshalb großen Einfluß, da man annahm, daß Märtyrern, wie allen Heiligen, die Vorhölle oder das Fegefeuer erspart geblieben war. Sie sollten direkt zu Christus gelangen, mit ihm herrschen und an seiner Seite am Weltgericht teilnehmen. Durch ihre Fürsprache konnte man daher hoffen, von den begangenen Sünden befreit zu werden.²⁴⁹

Zu den Begründern und engagierten Befürwortern dieser religiösen Erneuerungsbewegung gehörten neben den Päpsten Sixtus V. und Gregor XIII. vor allem die katholischen Reformorden. Hier seien beispielsweise der von Ignatius von Loyola ins Leben gerufene Orden der Jesuiten und die von San Filippo Neri gegründeten Oratorianer genannt. Der spanische Adelige Ignatius von Loyola (1491–1556) gründete seinen Orden mit dem Ziel, daß seine Mitglieder als Streiter in der Gesellschaft für die Lehre der Kirche eintreten sollten. Die Regeln der Gesellschaft Jesu wurden unter Rückgriff auf die Regeln der Mönchs- und Bettelorden des Spätmittelalters entwickelt. Ein Hauptanliegen des streng zentralistisch ausgerichteten Ordens war die Missionstätigkeit; seine Mitglieder sollten es den Aposteln in der Verbreitung des Wortes Gottes in der ganzen Welt gleichtun. Der aus Florenz stammende Filippo Neri (1515–1595)²⁵⁰ hatte während seines jahrzehntelangen Wirkens in Rom neue seelsorgerische Methoden praktiziert, indem er beispielsweise neben der Laienpredigt und dem Beichtsakrament mit seinen zahlreichen Anhängern Wallfahrten zu den Kirchen Roms unternahm.²⁵¹ Doch gerade die intensive Auseinandersetzung mit der Kirchengeschichte und den Anfängen des Christentums spielten für den 1622 heilig gesprochenen Ordensgründer eine große Rolle. So zog sich Neri regelmäßig zum Gebet in die damals entdeckten

²⁴⁶ Der Gedanke der Kirchenerneuerung durch eine Rückbesinnung auf die Anfänge der Kirche ist schon sehr alt. Bereits im 4. Jahrhundert und auch das ganze Mittelalter hindurch finden sich diese Forderungen in zahlreichen theologischen Schriften. Siehe: Herz 1988 a, hier S. 600–620.

²⁴⁷ Siehe dazu: Burschel 2004, S. 212–215; Angenendt 1994, S. 242 f.; Kummer 1993; Jedin 1935, hier S. 143–188, S. 404–429; Smets 1847, S. 242 f.

²⁴⁸ Mâle 1932, hier S. 109–149.

²⁴⁹ Dassmann 1973, hier S. 181.

²⁵⁰ Gallonio 1601/1995; Bacci 1622. Dazu auch: Pastor 1885/1955, Bd. 9, 117–142.

²⁵¹ Pastor 1885/1955, Bd. 19, S. 190–191.

frühchristlichen Katakomben zurück, um dort den Blutzeugen Christi nahe zu sein. Auf seine Anregung hin verfaßte sein ihm ergebener Zögling und Anhänger, der spätere Kardinal Cesare Baronio, die *Annales Ecclesiastici*. Cesare Baronio gehörte selbst zu den Protagonisten einer archäologisch-antiquarisch fundierten Auseinandersetzung mit der Geschichte des Frühchristentums.²⁵²

In Zusammenhang mit diesen Unternehmungen und den damit verbundenen Reformgedanken setzen sich viele hochstehende Kardinäle intensiv mit dem Frühchristentum und seinen Blutzeugen auseinander. In der Folge wurden gerade in Rom ab etwa 1580 zahlreiche Kirchen mit Märtyrerzyklen neu ausgestattet.²⁵³ Diese Aktivitäten verstärkten sich noch im Vorfeld des Heiligen Jahres 1600.²⁵⁴ Unter Sixtus V. Peretti (1585–1590) und Clemens VIII. Aldobrandini (1592–1605) wurden vor allem Künstler beauftragt, die heute als „römische Manieristen“ bezeichnet werden. Zu den bekanntesten dieser Künstler zählen Cesare Nebbia (1536–1614), Paris Nogari (1536–1601), Cristoforo Roncalli (1553–1626), Baldassare Croce (1553/1558–1628) und Nicolò Circignani (1517/1524–1596).²⁵⁵

Die meisten dieser als vorbildlich hervorgehobenen Heiligenviten frühchristlicher Märtyrer verliefen nach ähnlichen Schemata; die Protagonisten wurden entweder als Christen erzogen oder ließen sich aus innerer Überzeugung nach ihrer Bekehrung taufen. Zeit ihres Lebens setzen sie sich auf alle nur möglichen Arten für ihre Mitchristen ein, predigten, um das Wort Gottes zu verbreiten, und versuchten, Heiden zum Christentum zu bekehren. Durch diese Handlungen wurden die heidnischen Beamten oder Herrscher auf sie aufmerksam und ließen sie verhaften. Aufgrund ihrer Weigerung, die römischen Götter anzubeten, wurden sie zum Tode verurteilt und starben, unbeeindruckt von den Folterungen und Hinrichtungsarten in der Nachfolge Christi einen grausamen Tod.²⁵⁶ Hervorgehoben sei ihre immer wieder auffallende Gleichmütigkeit, ihre in allen Freskenzyklen betonte Gelassenheit und Schicksalsergebenheit. Meist verfügten die in den Martyriumsszenen dargestellten Blutzeugen über keine individuellen Charakteristika außerhalb ihres oft toposhaften Wirkens und ihrer Taten, wichtiger war ihr Sterben in der Nachfolge Christi. Daher wirken die in den zahlreichen

²⁵² Vgl. dazu: Kapitel 3.3.1. Siehe auch: Baronio storico 1982; Baronio e l'arte 1985.

²⁵³ Herz 1988 a.

²⁵⁴ Zusammenfassend: Pastor 1885/1955, Bd. 11, S. 680–684.

²⁵⁵ Zu Cesare Nebbia: Thieme-Becker, Bd. 25, S. 370; zu Paris Nogari: Thieme-Becker, Bd. 25, S. 501; zu Cristoforo Roncalli: Thieme-Becker, Bd. 28, S. 567; zu Baldassare Croce: Thieme-Becker, Bd. 8, S. 138–139; zu Nicolò Circignani, gen. Il Pomarancio: Thieme-Becker, Bd. 27, S. 232.

²⁵⁶ LThK, Bd. 6, Sp. 1441–1442.

Freskenzyklen dieser Zeit dargestellten Märtyrer immer, auch bei den schlimmsten Folterungen, gleichbleibend gelassen und würdevoll.²⁵⁷

Aufgrund der großen Anzahl der Märtyrerzyklen, die im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in Rom entstanden, werden hier nur einige signifikante, für die Fragestellung der Arbeit besonders wichtige erläutert: Insgesamt lassen sich unterschiedliche Formen der Darstellung jener streitbaren Heiligen beobachten, deren Vita und Martyrium je nach Kontext der Ausstattung gestaltet wurde. So erhielt 1582 die frühchristliche Basilika S. Stefano Rotondo von Niccolò Circignani, genannt Pomarancio, und Matteo da Siena jeweils einen Freskenzyklus mit Szenen frühchristlicher Märtyrer.²⁵⁸ Insgesamt 31 Darstellungen führen den Betrachtern die grausamen Hinrichtungen Gläubiger zur Zeit der römischen Christenverfolgungen vor Augen (Abb. 32). Das erste Fresko zeigte Christus am Kreuz, umgeben von heiligen Märtyrern mit ihren Blutkränzen, die andächtig zu ihm emporschauen. Die Bedeutung der Darstellung wird durch den im oberen Rand des Freskos angebrachten Hymnentitel „Rex gloriose martyrum“ noch unterstrichen.²⁵⁹ Der Sohn Gottes erscheint hier als der König aller Blutzeugen des Glaubens, die ihn umringenden Heiligen sind in seiner Nachfolge in den Tod gegangen. Auf den sich anschließenden Szenen werden detailliert die Folterungen und Qualen dargestellt, unter denen die frühchristlichen Märtyrer hingerichtet wurden. Dabei werden die gepeinigten Heiligen durch Buchstaben bezeichnet, eine darunter stehende Bildlegende erklärt in lateinischer und italienischer Sprache kurz das Martyrium und nennt den jeweiligen Namen. Die Bilder selbst sind recht schematisch aufgebaut: Während im Vordergrund der Tod der bekannten Heiligen gezeigt wird, ist im Hintergrund das Sterben zahlreicher, meist namenloser Märtyrer illustriert. Die Qualen spiegeln sich jedoch nicht in den Gesichtern der Sterbenden wider, unbeeindruckt scheinen sie der irdischen Welt enthoben zu sein. So wird deutlich, daß nur ihre Körper schmerzvoll gepeinigt werden, während ihr Geist durch seine Nähe zu Christus unberührt bleibt (Abb. 33).²⁶⁰

Der Auftraggeber der Fresken war Michele Lauretano, der Rektor des Collegium Germanicum, das als Ausbildungsstätte für Priesterkandidaten den Jesuiten unterstellt war. Die hier lebenden Priesterschüler wurden als Missionare meist in den asiatischen Raum, vor allem nach Japan, entsandt. Die detaillierten Darstellungen der Martyrien sollten sie geistig auf einen möglichen gewaltsamen Tod im Dienste Gottes vorbereiten.²⁶¹ Damit lag die

²⁵⁷ Zu diesen Stereotypen siehe: Angenendt 1994, S. 139–141.

²⁵⁸ Monssen 1982.

²⁵⁹ Monssen 1982, S. 179.

²⁶⁰ Angenendt 1994, S. 139–141.

²⁶¹ Monssen, Triumphus, 1982 b.

Konzeption des Ausstattungsprogramms eher auf der Verdeutlichung der grausamen Qualen, die die Märtyrer für ihren Glauben erlitten, als auf einer ästhetisch und intellektuell anspruchsvollen Komposition. Dieses „Defizit“ war Michele Laurotano sehr wohl bekannt,²⁶² dennoch wurde es zugunsten der gewünschten Gesamtaussage des Freskenzyklus in Kauf genommen. Diese beabsichtigte Wirkung wurde auch erzielt. So soll Papst Sixtus V. bei einem Besuch in Santo Stefano Rotondo 1598 vor den Märtyrerfresken von Rührung ergriffen in Tränen ausgebrochen sein.²⁶³ Der große Erfolg des Ausstattungsprogramms wird durch weitere, thematisch vergleichbare Aufträge an Niccolò Circignani bestätigt.²⁶⁴ Die zu diesem Themenbereich zahlreichen vorhandenen Stichwerke, Kirchenführer oder Traktate zeigen, wie groß das allgemeine öffentliche Interesse an frühchristlichen Märtyrern war. So beschäftigte sich beispielsweise der Oratorianer Antonio Gallonio in seinem Traktat zu den Hinrichtungen der frühchristlichen Märtyrer ausführlich mit den verschiedenen Foltermethoden und den dazugehörigen Instrumenten.²⁶⁵

In diesem Kontext waren auch die Ausstattungskampagnen, die im Auftrag von Kardinal Cesare Baronio in den römischen Pilgerkirchen SS. Nereo ed Achilleo und S. Cesareo an der Via Appia durchgeführt wurden, von großer Bedeutung: Cesare Baronio hatte sich bei seiner Kardinalsweihe 1596 von Papst Clemens VIII. die damals verfallene Pilgerkirche SS. Nereo ed Achilleo als Titelkirche erbeten. Innerhalb eines Jahres ließ er die Kirche, die als Rastplatz für Wallfahrer diente, grundlegend erneuern und restaurieren. Ziel der aufwendigen Reparaturmaßnahmen und der Neuausstattung mit mittelalterlichem Kirchenmobiliar war es, diese frühchristliche Kirche bewußt nach seinen archäologisch-antiquarischen Vorstellungen zu rekonstruieren. Der hochgebildete Kardinal sah die ihm anvertraute Kirche als Sinnbild der katholischen Kirche überhaupt an, die unter Rückbesinnung auf das Frühchristentum wieder zu einstiger Größe gelangen sollte.²⁶⁶ Dementsprechend verwendete er hier mittelalterliches Kirchenmobiliar aus anderen römischen Kirchen und orientierte sich beispielsweise bei der Anlage des Altarbereichs mit erhöhtem Presbyterium und darunter liegender Krypta an dem

²⁶² Burschel 2004, S. 202–203.

²⁶³ Pastor 1885/1955, Bd. 10, S. 45, Anm. 2. Auch Paleotti weist ausdrücklich darauf hin, daß das Weinen vor Heiligen- und Martyriumdarstellungen das beste Zeichen dafür sei, daß das Bild seinen Zweck erreicht und den Betrachter die Folter und die Glaubensgröße des Heiligen möglichst eindringlich vermittelt habe; Paleotti 1582/1961, hier S. 231–232.

²⁶⁴ Zu nennen sind hier beispielsweise die Freskenzyklen in San Apollinare (1580) und in San Tommaso da Canterbury (1581), die ebenfalls von Niccolò Circignani und seinen Gehilfen gemalt wurden, dazu: Burschel 2004, S. 203; zu San Tommaso da Canterbury siehe auch: Monssen 1982 a, S. 105.

²⁶⁵ Gallonio 1594.

²⁶⁶ Krautheimer 1967; zum Umfeld Baronios und dessen Bestrebungen siehe auch: Herklotz 1985.

Vorbild Alt Sankt Peter.²⁶⁷ Der mit mittelalterlichen Cosmatenarbeiten reich geschmückte Altar samt Ziborium bildete demnach das Zentrum der Kirche.²⁶⁸ Außerdem wurde der gesamte Innenraum vermutlich von Niccolò Circignani mit Freskenzyklen ausgemalt: Auf den Seitenwänden wurden die Martyrien der Apostel und auf den Feldern der Hochwand des Mittelschiffs die Passion der Titelheiligen, der Heiligen Domitilla, Nereus und Achilleus dargestellt.²⁶⁹ Der Freskenzyklus der Titelheiligen zeigt die wichtigsten Stationen ihrer Passion. Er beginnt mit der Verbannung der drei Heiligen durch Kaiser Domitian auf die Insel Ponza. Domitilla legt ein Keuschheitsgelübde ab, daraufhin wird sie zusammen mit anderen Familienmitgliedern von Petrus selbst getauft. Auf der linken Hochwand wird der Zyklus mit dem Martyrium von Nereus und Achilleus fortgesetzt, dann folgt die Bekehrung zweier Dienerinnen durch Domitilla und der Tod der Heiligen, die zusammen mit ihren Anhängerinnen verbrannt wird. Als Abschluß folgt ihre Beisetzung durch den heiligen Caesarius. Die im manieristischen Stil gemalten Fresken zeichnen sich durch die Verwendung großzügiger Draperien und Bezüge zur römischen Antike, wie zum Beispiel durch römisch anmutende Brustpanzer, aus. Der einfache Bildaufbau konzentriert sich auf die Protagonisten der Handlung, die stets im Vordergrund gezeigt werden, der Hintergrund besteht aus einfachen Architekturkulissen.

Auffallend sind hierbei die ausdrucksstarken Gesten der Heiligen, die, wie etwa bei der Taufe der heiligen Domitilla, deutlich die Ergriffenheit der handelnden Personen zum Ausdruck bringen. Lateinische Bildunterschriften benennen die Szenen. Auf den Wänden der Seitenschiffe wurden dagegen die Martyrien der Apostel dargestellt: Dabei ist der Stil deutlich schlichter gehalten, die Figuren sind bewegter und der Bildaufbau ist recht schematisch; die jeweilige Hinrichtungsart der einzelnen Apostel wird immer auf der vordersten Bildebene gezeigt. Den Hintergrund schließt auch hier eine Architekturkulisse ab. Dabei wird die Grausamkeit der Martyrien noch durch die lebhaft Brutalität der Schergen und die deutlich gezeigten Martyriumswerkzeuge betont. Auf diese Weise lassen sich auch in SS. Nereo ed Achilleo verschiedene Betrachtersprachen unterscheiden. Die Fresken der Hochwand sollten das Martyrium der Titelheiligen wiedergeben und den Gläubigen ihre

²⁶⁷ Dazu: Herz 1988 b, S. 599–601. Zur Beeinflussung Baronios durch die Fresken in S. Stefano Rotondo auch Herz 1988 a.

²⁶⁸ Zu den wieder verwendeten Ausstattungsstücken siehe: Krautheimer 1967, S. 75–76; Herz 1988 b, S. 597–602.

²⁶⁹ Der Legende nach handelte es sich bei der heiligen Domitilla um eine adlige Römerin, die von den beiden Eunuchen Nereus und Achilleus im christlichen Glauben erzogen worden war. Siehe auch: Buchowiecki 1967–1997, Bd. 3, S. 350–368. Die Vita der drei Heiligen wurde auch von Gallonio beschrieben: Gallonio 1597.

Standhaftigkeit und ihr Wirken in der Nachfolge Christi vor Augen halten. Die Fresken der Seitenschiffe stehen wahrscheinlich mit der Bedeutung der Kirche als Rastplatz für die Wallfahrer zu den sieben Pilgerkirchen Roms in Verbindung. Die eigens für die Pilger an den Wänden der Seitenschiffe angebrachten Steinbänke erlauben es, den sich hier ausruhenden Besuchern auch heute noch, insbesondere die Fresken mit der Apostelmartyrien besonders gut zu sehen zu können. Bei diesen Darstellungen sollte wiederum die Glaubensstärke und das damit verbundene Gottesvertrauen der ersten Jünger Christi verdeutlicht werden.

Nachdem die Umbaumaßnahmen abgeschlossen waren, veranlaßte Cesare Baronio die prunkvolle Überführung der Reliquien der drei Titelheiligen in einem feierlichen Triumphzug am 11. Mai 1597 von ihrem bisherigen Aufbewahrungsort, der auf dem Forum Romanum gelegenen Kirche S. Adriano, nach SS. Nereo ed Achilleo.²⁷⁰ Durch diese Inszenierung wird explizit deutlich: Die Taten von Domitilla, Nereus und Achilleus werden mit den Triumphen der antiken Imperatoren nicht nur verglichen, sondern über diese sogar hinausgehoben. Ihre Martyrien bereichern die Größe Roms und bringen der Ewigen Stadt mehr Ruhm als die Feldzüge der römischen Kaiser. Das heidnische Rom entwickelte sich erst durch ihren Glaubenstod zum Zentrum der Christenheit.²⁷¹

Zur großen Verehrung heiliger Märtyrer trug auch die Entdeckung frühchristlicher Katakomben bei. 1578 wurde an der Via Salaria in Rom durch Zufall die Katakomben der heiligen Priscilla als erste von mehreren Katakomben entdeckt; diese wurden in den folgenden Jahren „wissenschaftlich“ erforscht.²⁷² Als Beweis für die erlittenen Martyrien galten antike Duftfläschchen, die man irrtümlich für „Blutfläschchen“ hielt, gefüllt mit dem beim Martyrium des jeweiligen Heiligen geflossenen Blut. Man glaubte, alle in den Katakomben Bestatteten seien, wenn auch nicht alle Märtyrer, so doch zumindest Christen gewesen. Zahlreiche der hier gefundenen Gebeine wurden als Reliquien nach ganz Europa verkauft.²⁷³

Die hier erläuterten Ausstattungskampagnen für S. Stefano Rotondo und SS. Nereo ed Achilleo sind nur zwei Beispiele zahlreicher Neugestaltungen von römischen Kirchen in Zusammenhang mit der verstärkten Verehrung frühchristlicher Märtyrer.²⁷⁴ Zusammenfassend

²⁷⁰ Krautheimer 1967, S. 176–177.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Bosio 1650.

²⁷³ Angenendt 1997, S. 250.

²⁷⁴ Ein weiteres Beispiel für „Restaurierungsmaßnahmen“ nach einem Reliquienfund ist die römische Kirche S. Agnese fuori le Mura, in der die Reliquien der heiligen Agnes von Kardinal Sfondrato gefunden wurden. Als Beispiel für die Neubelebung des Kultes eines Heiligen durch die Neuausstattung der Kirche sei auf S. Susanna in Rom verwiesen werden, die gesamte Kirche wurde ab 1588 auf Veranlassung von Kardinal Rusticucci neu

läßt sich sagen, daß die einzelnen Märtyrerzyklen je nach Kontext ihrer Anbringung ein anderes Publikum ansprechen und überzeugen sollten, wie es etwa beim Freskenzyklus in S. Stefano Rotondo gut nachvollziehbar ist. So betont Kardinal Gabriele Paleotti die Vorbildlichkeit der Märtyrer, die ihr Leiden für ihren Glauben und die Gnade Gottes auf sich nahmen:

... la pratica di tutte le virtù e la vera istituzione della vita nostra, rappresentaci con lo esempio di persone sante, che per servire Dio hanno scacciato da sé i vizii, avuto in orrore le iniquità e superato tutte le difficoltà del mondo, abbracciando la pietà, la carità, la pudicizia, la giustizia e la vera ubidienza della legge di Dio; e questo con tanto ardore e zelo, che, per non stare pure un momento fuori della grazia sua, sono andati con grandissima prontezza alli rasori, alle croci, alle fiamme ardenti et ad ogni sorte d'acerbissimi supplicii.²⁷⁵

Trotz einem von Fall zu Fall etwas anders gelagertem Schwerpunkt blieb die allgemeingültige Aussage dieser Zyklen im gegenreformatorischen Rom für jeden Gläubigen – ob Römer, Pilger oder Novize – gleich und leicht verständlich: Die heiligen Märtyrer waren mit ihrem Gott geweihten Leben und Sterben vorbildlich. Ihr unerschütterlicher Glauben sollte ein Exempel für alle Christen sein, hier war die Möglichkeit der direkten Nachfolge durch einen an diesen Vorbildern orientierten Lebenswandel gegeben. Aufgrund ihrer Verdienste wurden diese Märtyrer als persönliche Vermittler im Himmel angesehen, sie konnten sich für die Gläubigen einsetzen und den Sündern einen Nachlaß ihrer Buße ermöglichen.²⁷⁶

ausgestattet und freskiert. Die gesamte Ausstattung ist dabei typisch für die Raumkunst des späten 16. Jhd. in Rom; siehe: Buchowiecki 1967–1997, Bd. 3, S. 994–1016.

²⁷⁵ Paleotti 1582/1961, S. 223.

²⁷⁶ Als Überblick siehe: Angenendt 1994, S. 106–107.

4 Domenichinos Cäcilienzyklus

4.1 Beschreibung und Analyse des Freskenzyklus

Domenichino kannte viele der in Kapitel 3.2 beschriebenen Cäciliendarstellungen aus eigener Anschauung, wurde die Heilige doch in seiner Heimatstadt Bologna besonders verehrt. Dies dürfte wohl auch der Grund für seine Reise dorthin im Frühjahr 1612 gewesen sein. Anzunehmen ist, daß er die ihm schon von seiner Ausbildung bekannten Cäciliendarstellungen, die Freskenzyklen in San Michele in Bosco und in San Giacomo Maggiore sowie das berühmte Altarbild Raffaels *Estasi di Santa Cecilia* in Bologna, nochmals studieren wollte.²⁷⁷

Seine Umsetzung in der Cappella Polet konzentriert sich auf ausgesuchte, signifikante Episoden, die sich jeweils inhaltlich ergänzen. Die Kenntnis der Legende wird beim Betrachter grundsätzlich vorausgesetzt. In Zusammenhang mit der großen Präsenz der Heiligen im öffentlichen Bewußtsein durch die spektakuläre Auffindung ihrer Reliquien in Santa Cecilia in Trastevere kurz vor dem heiligen Jahr 1600, also wenige Jahre vor der Ausmalung der Cappella Polet, waren die Zeitgenossen mit Vita und Martyrium der Heiligen vertraut. Selbst wenn die inhaltlich wichtigsten Fresken die der Seitenfelder sind, so liefern erst die jeweils über diesen Fresken liegenden Deckenfelder die Voraussetzungen für das Verständnis des nachfolgenden Geschehens: So verteilt Cäcilia ihren Besitz an die Armen Roms, weil sie zuvor zum Christentum übergetreten ist und auch ihren Bräutigam Valerian dazu bekehren konnte, der für seinen Glauben stirbt und ihr all seinen Besitz vermacht. Cäcilias Verweigerung des vom Statthalter geforderten Opfers und ihre anschließende Verurteilung zum Tode ist notwendig für das Verständnis ihres Martyrium. Die Himmelfahrt bedeutet als Schlußmoment der Vita die Erlösung Cäcilias, ihre Aufnahme in den Himmel erklärt sich wiederum durch ihre zuvor gezeigten Taten in der Nachfolge Christi.

Im Folgenden werden die einzelnen Bildfelder des Zyklus zuerst beschrieben, bevor die Untersuchung der Ikonographie und der Rezeption der Vorbilder erfolgt. Bei der Untersuchung der Fresken mit den Szenen des Martyriums und der Verurteilung werden jeweils mehrere Aspekte, etwa die Gestaltung der Affektfiguren und die Antikenrezeption, berücksichtigt.

²⁷⁷ Spear 1982, S. 12.

Die inhaltliche Gesamtaussage des Freskenzyklus wird im Hinblick auf die Person des Auftraggebers Pierre Polet und seine damit verbundenen Intentionen in Kapitel 4.3.2. analysiert. Zuerst werden die beiden Fresken der Seitenwände, die Almosenspende und das Martyrium der Heiligen, behandelt, dann folgen die drei Deckenfelder: die Bekrönung Cäcilias und Valerians, die Verurteilung Cäcilias und die Himmelfahrt der Heiligen. Diese Reihenfolge entspricht der Wahrnehmung von Domenichinos Zeitgenossen, die die Fresken in der Abfolge ihrer Bedeutung und nicht, wie in der Forschungsliteratur, chronologisch sahen. Domenichinos Biographen Bellori, Malvasia und Passeri schenken den beiden Fresken der Seitenwände als inhaltlich wichtigsten Bildern ihre größte Aufmerksamkeit und beschreiben die drei Deckenfelder meist nur kurz. Dabei war ihre Beachtung der Deckenfresken recht unterschiedlich. Malvasia nennt nur die dargestellten Sujets, bevor er sich dem Fresko mit der Almosenspende zuwendet.²⁷⁸ Passeri dagegen geht auf die Deckenfresken nach einer ausführlichen Beschreibung der beiden Seitenfelder ein, schildert die „Aufnahme in den Himmel“, lobt die Antikenrezeption des Freskos *Die Verurteilung der heiligen Cäcilia* und erwähnt nur kurz *Die Bekrönung Cäcilias und Valerians*.²⁷⁹ Von den drei Schriftstellern widmet Bellori dem Cäcilienzyklus die insgesamt längste und detaillierteste Beschreibung. Die Fresken der Seitenfelder und *Die Verurteilung Cäcilias* sind ihm sogar eigene kleine Kapitel wert, sie erscheinen ihm also von besonderer Bedeutung. Nach seiner detaillierten Beschreibung der Almosenspende und des Martyriums wendet er sich der Verurteilung Cäcilias, der Bekrönung und Cäcilias Aufnahme in den Himmel zu.²⁸⁰

Die Bedeutung der Deckenfresken war – dies wird auch aus der unterschiedlichen Aufmerksamkeit deutlich, die Malvasia, Passeri und Bellori ihnen widmen – denen der Seitenfelder deutlich untergeordnet. Dem hinzuzufügen ist, daß den Seitenfresken innerhalb einer Kapellenausstattung aufgrund ihrer Größe und besseren Sichtbarkeit für den Betrachter immer größere Bedeutung innerhalb der Gesamtaussage zukam als den Deckenfresken. Die ausführlichen Beschreibungen von Domenichinos Biographen konzentrieren sich immer zuerst auf *Die Almosenspende Cäcilias*, der Darstellung der wichtigsten christlichen Tugend, der Caritas. Im Anschluß daran wird als Pendant das heldenhafte Sterben Cäcilias für ihren Glauben dargestellt. Wie im folgenden gezeigt wird, sind diese beiden Fresken der Seitenfelder inhaltlich und kompositionell genau aufeinander abgestimmt. Sie sind grundlegend für die Interpretation des gesamten Zyklus. Ihre Bedeutung bestätigt sich auch darin, daß Pierre Polet in dem mit Domenichino geschlossenen Vertrag zur Ausstattung der

²⁷⁸ Malvasia 1678/1971, S. 532.

²⁷⁹ Passeri, 1934/1995, S. 36–37.

²⁸⁰ Ebd., S. 326–328.

Kapelle die Themen der beiden Seitenfelder vorgab und zuvor auch die Komposition der beiden Fresken genau mit Domenichino abgesprochen hatte. Die Gestaltung der drei Deckenfelder hatte er dagegen dem Künstler überlassen.²⁸¹

4.1.1 Die Almosenspende Cäcilias

Auf der Terrasse ihres Wohnhauses stehend, verteilt Cäcilia ihren Besitz an die Armen Roms (Abb. 8).²⁸² Domenichino platzierte die Handlung in der vorderen Bildebene, die räumlich durch eine hinter der Terrasse verlaufende Mauer begrenzt wird. Diese trennt das Haus Cäcilias von der angrenzenden Stadtlandschaft. Der Ort der Almosenspende ist, gemäß Cäcilias Vita, Rom und wird daher in einer typisch römischen Stadtarchitektur wiedergegeben. Hinter der Mauer ist die Seitenansicht eines antiken Tempels zu sehen, deutlich erkennbar sind die korinthischen Kapitelle und die Statuen auf dem Portikus.²⁸³ Ebenfalls auf der linken Seite eröffnet sich die hügelige Stadtlandschaft Roms. Der architektonische Hintergrund wird dabei als Schaubühne für die Handlung genutzt und stellt zugleich einen aktuellen Bezug zwischen der Vita der Märtyrerin und dem Betrachter her. Die Bewegung der Bilderzählung entwickelt sich von der Almosen verteilenden Cäcilia zu der unterhalb ihrer Terrasse stehenden und auf die Gaben wartenden Menge weiter zu den unterschiedlichen Reaktionen der bereits Beschenkten.

In der rechten oberen Bildhälfte steht die Heilige erhöht auf der Terrasse, sie stützt sich mit der linken Hand auf das einfache Geländer und beugt sich mit einem Kleidungsstück in der rechten Hand halb zu den unterhalb der Terrasse stehenden Armen herab. Hinter ihr tragen zwei Diener eine schwere Truhe, in der sich vermutlich weitere Kleidungsstücke befinden, aus dem Haus auf die Terrasse hinaus. Eine Dienerin, die hinter Cäcilia kniet, entnimmt einer anderen Truhe ein Gewand und wartet darauf, es ihrer Herrin zu reichen. Direkt unterhalb der

²⁸¹ Vgl. dazu Kapitel 2.3.1.

²⁸² Fresko, 340 x 340 cm. Das Fresko befindet sich auf der rechten Seitenwand der Kapelle. Inschrift auf der rechten Seite des Freskos, auf dem Podest des Balkons: „DANIEL POLET/ NEPOS PERFICI/ CURAVIT“; Spear 1982, S. 182, nennt folgende Vorzeichnungen dazu: Haarlem, Teyler Foundation, no. I 35, in Oxford, Ashmolean Museum, no. 842 A, Paris, Louvre, no. 8036, 9093, 9096, 12603. Der Großteil ist aber in Windsor Castle, Royal Library, siehe Pope-Hennessy 1948, Kat. 886–898, 900–906, 1067 v. Interessant ist auch die Rezeption dieses Freskos in der römischen Skulptur des 18. Jahrhunderts, so etwa bei der Gestaltung des Hintergrunds in dem Relief *Tobit leiht Gabael Geld* des Bildhauers Le Gros in der Kapelle des Monte di Pietà in Rom, siehe dazu auch Enggass 1976, S. 51. Laut Spear 1982, S. 182, befand sich dort auch eine Kopie der Almosenspende.

²⁸³ Architektonisch gesehen erinnert der Bau in seiner Seitenansicht an das Pantheon.

Terrasse drängen sich mehrere Frauen, eine davon einen Säugling im Arm haltend, die mit ausgestreckten Armen und auf Zehenspitzen stehend versuchen, das begehrte Tuch als erste zu ergattern. Auch zwei Kinder, ein Junge auf den Schultern des anderen sitzend und sich am Gesims der Terrasse festklammernd, hoffen, etwas von den Gaben zu erwischen. Zwei andere Jungen versuchen ebenfalls, Almosen zu erhalten, indem der eine sich mit einem Bein auf dem Rücken des knienden Kameraden abstützt und sich mit beiden Händen am oberen Gesims hochzieht, um so zur Almosengeberin emporzuklettern. Auch andere hoffen auf Gaben: Vor der sich direkt unterhalb der Terrasse versammelten Menge trägt ein junger Mann einen Gelähmten in seinen Armen die Stufen zum Ort der Almosenspende empor.²⁸⁴ Räumlich durch die zwischen ihnen liegende, dreistufige Treppe getrennt sind unterhalb der noch auf Almosen Wartenden in vorderster Bildebene die bereits Beschenkten und ihre Reaktionen dargestellt.

Während eine neben der Gruppe der Bittenden stehende, sichtlich erfreute Frau ihrem Kind ein viel zu großes Kleid überzieht, werden im unteren Bereich der Szene andere Reaktionen gezeigt: Direkt unterhalb der Treppe sitzt eine Frau mit aufgelöster Kleidung auf dem Boden, ihr halbnacktes Kleinkind neben sich, und hält mit ausgestrecktem Arm einen Mantel empor, den sie so dem links stehenden bärtigen Händler anbietet. Dieser verhandelt schon mit der Frau über den Preis des angebotenen Kleidungsstücks. Das Gesicht im Dreiviertelprofil zum Betrachter gewandt, hält er beide Hände erhoben und formt mit ausgestreckten Fingern die Zahl acht, während er mit den verbleibenden zwei Fingern der linken Hand einen Geldbeutel festhält. Doch auch ein neben dem Händler sitzender, spärlich bekleideter Mann, den Rücken zum Betrachter gewandt, versucht dem feilschenden Kaufmann ein Tuch zu verkaufen, das er ihm mit erhobenen Armen entgegenhält. Zwischen seinen Beinen steht ein kleiner Junge, die Hand begehrlieh nach einer Mütze ausstreckend, die ein ihm gegenüberstehender Junge sich gerade lächelnd aufsetzt. In der äußeren rechten Bildhälfte dagegen ist eine Mutter mit ihren sich um ein Tuch streitenden Kindern dargestellt. Das Mädchen hält mit einer Hand ein Tuch fest, das auch ihr auf dem Boden liegender Bruder umklammert hält. Sie zerrt ihn damit hinter sich her, während sie den anderen Arm schützend vor ihr Gesicht hält, um der drohenden Ohrfeige der erzürnten Mutter zu entgehen. Diese trägt ein Kleinkind auf dem Arm, das sie mit großen Augen anschaut und sich mit einer Hand am Ausschnitt des mütterlichen Kleides festhält.

²⁸⁴ Dies ist auch eine Figur, die in Verbindung mit Raffaels *Borgobrand* gesehen werden kann, denn hier trägt ein junger Mann auf seinen Schultern einen Alten aus dem brennenden Haus heraus; im *Borgobrand* werden ebenfalls verschiedene Altersstufen und Geschlechter gezeigt.

Die Almosenspende im Urteil der Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts

Wie anhand der Bildbeschreibung deutlich wurde, nutzte Domenichino das Thema der Almosenspende zur detaillierten Darstellung unterschiedlicher menschlicher Reaktionen. Dies bemerkten auch seine wichtigsten Biographen. So preisen Malvasia, Passeri und Bellori einhellig die dargestellten *affetti*, die so natürlich wirkenden Reaktionen der agierenden Figuren. Trotz ihres Lobes aber sind die drei sich nicht sicher, wie die Szenerie nun inhaltlich gedeutet werden soll und welche Intentionen der Künstler mit ihr verbindet. So schreibt Malvasia über die Szenerie der Almosenspende:

Ma le qui introdotte episodiche affatto ed astruse, dal principal soggetto devianti troppo, inculcate, buffonesche e puerili; come che di fanciulle tutte, che, semplici e giocoliere, l'atto serio, grave e pietoso, rompano troppo, e dal principal fine distornano. Perché che ha qui a far, per esempio, quella madre, che del bambino caduto, alla graziata figliuola, con la mano si ripara, mena una guanciata? Quella ridente bambola, che fra le gambe del padre, che stende un panno, postasi in capo una cuffia d'oro intesta, ne involgia così avidamente un'altra, che per ottenerla a lei stende le mani? Quell'altra, che postasi indosso una giubba, non ne sa uscire, se non quanto una ridente vecchiarrella l'aiuta a ritrarne fuor la testa e le mani? Quell'altra pupa insomma, che scherza con le monete in seno alla madre, mentre questa più attende a mostrare una veste ad un rigattiere, che con le cinque dita di una mano e tre dell'altra imbrandite, accenna quanto dar le voglia? Azioni tutteperate, a proposito più d'un mercato, di un ghetto, che di una santa dispensazione e liberalità: faldonate, per dirla, e bambocciate, che mercando risate appunto ed applausi dalla rozza plebe, distraggono della serietà della devota funzione [...].²⁸⁵

Auch Passeri äußert sich ausführlich, vertritt aber eine gänzlich andere Meinung:

Vi fa vedere un concorso di poveri numeroso; e perche la povertà mendicante è alle volte licentiosa, e sfacciata, per imitare il costume di questa plebaglia, li ha rapresentati con diversi accidenti proprij et adattati à simil genere di personaggi. [...] Nelle figure principali fà succedere varij avvenimenti, una delle quali rapresenta un Rivenduglio, che trovandosi in questa funtione, è accorso per comprare alcune di quelle cose dispensate della Santa Verginella, che mostra con le dita d'offerire la quantità della moneta, che espone di compra. Poco distante è una puttina, che si mette indosso una veste di drappo fiorato, et una vecchiarrella l'aiuta à mettersela di che mostra con un riso piacevole, gran contentezza. Assisa nel pavimento si vede una giovane, che mostra un'altra veste alla

²⁸⁵ Malvasia 1678/1971, S. 532.

detta Vecchia, et havendo nel braccio sinistro un putto, che sta tutto applicato cosi innocentemente ad alcune monete: e nel fine dell'Istoria, due puttine, una delle quali hà una vesticciola, stando assisa sopra il pavimento; e l'altra glie la vuol togliere per forza dalle mani; et essendo sopraggiunta la madre, che tiene leganto al petto un piccolo bambino, mostra volerla percuotere con una guanciata, la quale ella sta riparando.²⁸⁶

Passeri muß Malvasias negative Beurteilung dieser Szene bekannt gewesen sein, denn im folgenden schreibt er:

Se in rapresentare questi accidenti hà mostrato qualche viltà, et attioni più ridicole, che altro, a me pare che per rigore d'imitatione habbia dato a conscere di se gran finezza di giuditio, perche, il fare elemosina, ancorche opera pia, e santa, non richiede una attentione da circostanti cosi divota, che gli disdica ogn'altra distrattione; et oltr'a questo, non puo essere eseguita, se non col mezzo della marmaglia senza civiltà, creanza, e rispetto, che non si astiene, nelle Chiese medesime, et anche avanti il Santissimo Sacramento esposto, far chiassi, et impertinenze, per l'interesse d'aproveccchiarsi della carità dispensata; cosi Domenico in questo è degno di gran lode per osservatione del costume.²⁸⁷

Bellori geht ebenfalls ausführlich auf die Almosenspende der heiligen Cäcilia ein:

Tra quelli che hanno ricevuto l'elemosina nel piano avanti la scala scherzò Domenico con la proprietà d'affetti; e dal lato sinistro sotto la ringhiera finse una madre con un bambino in braccio, la quale si adira contro la figliuola per esserle caduto un altro figliolino, che strascina per terra con le fascie: alza la mano per darle una guanciata, e questa si ripara la guancia con la palma della mano e si ritira, sfuggendo il colpo con volgimento si naturale che il colore pare ispirato dal timore. Siede appresso un'altra madre con la figliuolina in terra, la quale ponendole in seno la mano scherza con alcune monete, mente la madre spiega e mostra una veste ad un rigattiere dall'altro lato; e questi altre l'intenzione esplica il prezzo di quella veste e l'offerta di otto denari, apprendo cinque dita di una mano e tre dell'altra, con la borza aperta. Appresso costui vi è un fanciulla invilupata in una guibba verde intesta d'oro, ed una vecchia se ne ride aiutandola a trarne fuori la testa e le mani, e più avanti un padre sedendo spiega un panno e tiene fra le gambe una bambina, che stende la mano ad un'altra bambina, la quale ridendo si adatta in capo una cuffia lavorata d'oro [...].²⁸⁸

²⁸⁶ Passeri, 1934/1995, S. 34–35.

²⁸⁷ Ebd., S. 35

²⁸⁸ Bellori 1672/1976, S. 326–327

Auffallend ist, wie unterschiedlich Domenichinos Umsetzung dieser Schlüsselszene bewertet wurde:²⁸⁹ Malvasia hält sich mit seiner Kritik an den seiner Meinung nach für eine Kirche völlig unpassenden Szenen nicht zurück. Er tadelt Domenichino offen für die Vernachlässigung des *decorums*, das seiner Ansicht nach dazu führt, daß der Betrachter durch die für eine Kirche unwürdige Darstellung von Streit und Handel von dem eigentlichen Sujet, der barmherzigen Spende der Heiligen, abgelenkt wird. Passeri greift Malvasias Kritik auf, widerspricht diesem aber. Er verweist darauf, daß insbesondere das Sujet einer Almosenspende dem Künstler die Gelegenheit geben würde, alltägliche, menschliche Verhaltensweisen zu zeigen, die jedem Kirchenbesucher aus eigener Erfahrung bekannt waren. Bellori kannte diese divergierenden Beschreibungen und Beurteilungen sicher, dennoch äußert er sich nicht ausdrücklich dazu und beschränkt sich auf die reine Beschreibung des Dargestellten.

Insgesamt stellt sich bei der Betrachtung des Freskos und bei der schriftlich geäußerten Kritik von Domenichinos Biographen die Frage, warum der Künstler die negativen Reaktionen der Beschenkten in den Vordergrund rückt, ja diese sogar in der vordersten Bildebene in unmittelbarer Nähe zum Betrachter darstellt. Besondere Aufmerksamkeit erregt dabei die Figur der Mutter mit ihren drei Kindern, die ihrer Tochter, die den Bruder an einem Tuch über dem Boden schleift, mit erhobener Hand eine Ohrfeige androht. Tatsächlich ist diese Figurengruppe durch ihr unerwartetes Verhalten besonders auffällig und wird auch von allen drei Biographen hervorgehoben. Auch Spear weist explizit auf das ungewöhnliche Verhalten der beschenkten Armen hin. Er sieht Guido Renis Fresko *San Benedetto, che stando sul limitare del suo Romitorio, riceve i presenti dei vicino rustici abitatori* in San Michele in Bosco als eine mit Domenichinos Fresko vergleichbare Darstellung an (Abb. 44).²⁹⁰ Der Heilige empfängt, etwas erhöht am linken Bildrand, auf einem Hügel vor seiner Felshöhle stehend, die Bauern aus der Umgebung, die ihn mit Lebensmitteln versorgen. Reni zeigte diese fröhlich wirkende Menge, die aus der unteren linken Bildhälfte in einem weiten Halbkreis den Hügel zum Heiligen hinauf wandert. Die Lebendigkeit der Besucher steht in deutlichem Gegensatz zur gelassenen, ruhigen Würde des Heiligen. Die Nahsichtigkeit der Darstellung läßt die mit plastischer Körperlichkeit gezeigten Figuren dem Betrachter sehr präsent erscheinen. Angeführt wird der Zug von einem alten Mann mit Stock, der die Gaben seiner Begleiter, Obstschalen und einen Widder, dem heiligen Benedikt stolz präsentiert. Es

²⁸⁹ Die Äußerungen der Kunstschriftsteller zu Domenichinos Cäcilienzyklus und ihre damit verbundenen Beurteilungen werden in Kapitel 5.3 ausführlich behandelt.

²⁹⁰ Spear 1982, S. 180–181; Pepper 1984, Kat. 15, S. 214–215, Abb. 15.

folgen zwei fröhliche Mädchen und Flöte spielende Jungen. Ein Mann zerrt einen störrischen Esel den Weg entlang, eine Mutter mit zwei kleinen Kindern beschließt den Zug. Spear verweist ausdrücklich auf den grotesk-ironisch-vergnügten Gesamtausdruck der Szene, die er von der Stimmung her als Inspiration für Domenichinos Almosenspende ansieht.²⁹¹

Renis Fresko, das die Besenkung und Versorgung eines Heiligen zeigt, ist allein schon in inhaltlicher Hinsicht nicht mit Domenichinos Almosenspende zu vergleichen. Die Darstellung der vergnügten, leichten Stimmung der Schenkenden bei Guido Reni richtete sich wohl an die Bauern der Umgebung, die wahrscheinlich in diesem Hof ihre Abgaben an das Kloster abluden und in Renis Fresko ein vorbildliches, idealisiertes Verhalten dazu vor Augen geführt bekamen. Der Anbringungsort der jeweiligen Fresken und das Publikum sind andere: Die Ausstattung des öffentlich zugänglichen Kreuzgangs des Olivetanerklosters in San Michele in Bosco war für die Bauern gedacht, die Ausstattung der Cappella Polet als Familien- und Grabkapelle eines privaten Auftraggebers in San Luigi dei Francesi in Rom war auf die Mitglieder der französischen Gemeinde ausgerichtet. Ein weiterer Grund, keine Entsprechung zwischen diesen beiden Fresken zu sehen, ist das unterschiedliche Sujet: Während bei Guido Reni die Bauern den Heiligen beschenken und versorgen, und, wie deutlich gezeigt wird, dies bereitwillig und gerne tun, so gibt umgekehrt Cäcilia freiwillig all ihr Hab und Gut an die Armen Roms, die sich darum streiten und versuchen, die erhaltenen Gaben weiterzuverkaufen.

Wie ist diese Szene der Almosenspende der heiligen Cäcilia nun zu deuten? Wie läßt sich diese ungewöhnliche Ikonographie erklären? Die Episode stellte einen wichtigen Moment in der Vita der Heiligen dar. Die Verteilung ihres weltlichen Besitzes an die Armen bedeutet neben dem Akt der Nächstenliebe den Abschied von finanzieller Sicherheit und weltlichem Luxus. Doch es handelt sich um kein Almosen im herkömmlichen Sinne, denn Cäcilia spendet ja kein Geld, sondern verschenkt all ihren Besitz an die Armen. Almosenspenden zur Verdeutlichung des exemplarischen Wirkens Heiliger oder ihre Aufgabe irdischer Güter kamen in zahlreichen Viten vor und wurden daher auch dargestellt.²⁹² Es sei etwa auf Fra Angelicos Fresken *Die Almosenspende des heiligen Stephanus* und *Die Almosenspende des heiligen Laurentius* verwiesen, die sich in der Kapelle Nicolaus' V. im Vatikan befinden (Abb. 45). Die Fresken gehören zu den beiden Zyklen zur Vita des jeweiligen Heiligen, mit denen Fra Angelico die Kapelle ausmalte. Hier stehen sowohl das vorbildliche karitative Wirken des Heiligen, die Fürsorge um seine Mitmenschen als auch die lobenswerten,

²⁹¹ Spear 1982, S. 180–181.

²⁹² Hier sei nur an die Vita der Heiligen Elisabeth von Thüringen oder den Heiligen Franz von Assisi erinnert, in denen das karitative Wirken eine große Rolle spielte.

gottesfürchtigen Reaktionen der beschenkten Bedürftigen im Vordergrund der Darstellungen.²⁹³

Doch auch wenn die Almosenspende der heiligen Cäcilia als wichtig angesehen wurde und in keiner Cäcilienlegende fehlte, so kam ihr dennoch bisher in der ikonographischen Tradition im Vergleich zu anderen Szenen, wie etwa ihrem Martyrium, keine große Bedeutung zu. Dementsprechend wurde sie in den verschiedenen Legenden zu ihrer Vita nur kurz erwähnt.²⁹⁴

In den bisherigen Cäcilienzyklen gab es einige Darstellungen der Almosenspende, wie beispielsweise im Oratorio di Santa Cecilia in San Giacomo Maggiore in Bologna (Abb. 15). Doch wäre es hier nach dem Vorbild der Ausstattung der Cappella del Bagno in Santa Cecilia in Trastevere nicht wichtiger für die individuelle Charakterisierung der heiligen Cäcilia gewesen, sie beispielsweise als Predigende zu zeigen, da ihre Beredsamkeit immer wieder in den Viten hervorgehoben worden war? Wie läßt sich die Darstellung der Almosenspende und die dort gezeigten auffällig negativen Verhaltensweisen der beschenkten Armen erklären?

In Domenichinos Fresko fallen, wie bereits zuvor anhand der zeitgenössischen Quellen erläutert, die Reaktionen der bereits beschenkten Armen auf, die sich um die Almosen streiten oder sie verkaufen wollen. Domenichinos Ausformulierung jeder Figur als eigenständige Gestalt mit inhaltlicher Aussage zeigt sich besonders gut an der Figur der Mutter, die, einen Säugling auf dem Arm tragend, ihren beiden anderen streitenden Kindern zur Strafe für ihr Verhalten mit einer Ohrfeige droht (Abb. 46). Auf den ersten Blick amüsiert und erfreut sich der Betrachter an dem bunten Treiben, das an alltägliches Leben erinnert. Auf den zweiten Blick, nachdem er sich die gemalte Erzählung erschlossen hat, wird er durch die von den Beschenkten gezeigten Verhaltensweisen dazu ermahnt, Abstand zu nehmen und sich am Vorbild der Heiligen zu orientieren: Cäcilia selbst läßt sich von den Reaktionen der Armen, ihrem Treiben und ihren Streitigkeiten nicht ablenken, unbeirrt setzt sie die Verteilung ihres Besitzes fort. Äußerlich unterscheidet sie sich dabei nicht von anderen Figuren, kein Heiligenschein hebt sie hervor. Aufmerksamkeit erregt allein ihr vom christlichen Grundsatz der Nächstenliebe geprägtes Handeln. In der allegorischen Tradition wird die Caritas, die Personifikation der christlichen Nächstenliebe, als Mutter mit drei Kindern dargestellt.²⁹⁵

²⁹³ Siehe dazu: Pope-Hennessy 1952, hier S. 187–190, Abb. 103–120.

²⁹⁴ Antonio Bosio beispielsweise erwähnt die Almosenspende Cäcilias in ihrer Vita nur kurz: „Factum est autem post haec, coepit Almachius Praefectus querere facultates amborum; Pro qua re facta inquisitione, Sanctam Caeciliam quali Valeriani coniugem praecepit arctari, quae cum universa, quae remanserant ex eorum facultatibus fideliter tradisset Pauperibus, ...“, in: Bosio 1600, S. 21.

²⁹⁵ Ripa 1603/1984, S. 63–64. Ein Vergleich mit der venezianischen Malerei beweist, wie häufig dieses Motiv gerade für Werke verwendet wurde, die im Auftrag karitativ tätiger Laienbruderschaften entstanden. Dabei personifiziert die Mutterfigur die Caritas. Dazu auch: Krischel 1991, S. 65–68; Rosand 1982, S. 122 ff., 129,

Domenichinos Mutter mit ihren streitenden Kindern entspricht dieser bildlichen Tradition nur bedingt (Abb. 47). Durch die ungeschönten Reaktionen der Beteiligten wirkt die Szene jedoch wie aus dem realen Leben gegriffen, wobei die Gegenüberstellung der beiden Verhaltensweisen die Nächstenliebe der Heiligen noch deutlicher betont.²⁹⁶

Domenichino spricht so den Betrachter nach den rhetorischen Prinzipien *docere, delectare* und *movere* an. Nach diesen schon von Leon Battista Alberti aufgestellten Regeln sollte die anschauliche Darstellung von seelischer und körperlicher Bewegtheit die Seele des Betrachters berühren und ihn so zur Anteilnahme bewegen. Dabei wurden die Regeln der antiken Rhetorik als Vorbild der Malerei angesehen.²⁹⁷ Schon Quintilian fordert in der *Institutio oratoriae*, daß eine Rede die Zuhörer nicht nur rational durch Argumente, sondern auch emotional, durch eine gefühlsmäßige Beeinflussung, überzeugen solle. Wichtig war dabei, die Rede mit Gebärden zu unterstreichen, die dem Inhalt des Gesagten angemessen waren.

Domenichino stellt einen expliziten Gegensatz zwischen Cäcilia und der im Vordergrund sitzenden Mutter her. Die beiden Frauenfiguren sind genau untereinander angeordnet, beide halten mit ihrem ausgestreckten rechten Arm ein Kleidungsstück empor. Die parallele Anordnung der Figuren wird auch durch die im Profil gezeigten Gesichter und die nach links gewendeten Körper unterstrichen. Cäcilia reicht das Gewand an die Armen weiter, während die Mutter es dem Händler anbietet. Uneigennützigkeit und Nächstenliebe werden so dem Profitdenken klar gegenübergestellt. Dem Betrachter sollte eine Aufforderung als Botschaft vermittelt werden: Jeder Christ ist durch das Gebot der christliche Nächstenliebe dazu angehalten, seinen Mitmenschen mit materiellen Gaben zu helfen und ihre Not zu lindern. Cäcilia verschenkt ihren Besitz, obwohl ihr Neid und Habgier der Beschenkten nicht entgehen. Sie zum Vorbild nehmend, sollte sich jeder Christ ebenfalls nicht von Spenden oder guten Taten abhalten lassen.

213, 274.

²⁹⁶ Zugleich ist die Figur der Mutter mit dem sich erschrocken an ihrem Ausschnitt festhaltenden Säugling eine geschickte, fast ironisch zu nennende Motivübernahme Domenichinos nach einem Madonnengemälde Raffaels: Raffael, *Große Madonna Cowper*, 1508, Öl auf Holz, 81 x 57 cm, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Washington D.C., siehe Oberhuber 1999, Abb. 67.

²⁹⁷ Vgl. als Überblick dieser Problematik: Lee 1967. Die kunsttheoretischen Grundlagen von Domenichinos Schaffen und ihre Bedeutung werden in Kapitel 6.1 ausführlich behandelt.

Zur Verarbeitung der ikonographischen und kompositorischen Vorbilder

Domenichinos ungewöhnliche Umsetzung des Themas der Almosenspende wird deutlich, wenn man einen vergleichenden Blick auf die bisherige Ikonographie dieser Szene wirft. Als inhaltliche und kompositorische Beispiele für die Almosenspende der Heiligen können hier vor allem Lorenzo Costas *Almosenspende der heiligen Cäcilia* (Abb. 17) von 1505/1506 im Oratorio di Santa Cecilia in San Giacomo Maggiore und Tomaso Campanas Fresko *S. Cecilia, che dispensa a Poverelli le sue ricchezze* (Abb. 48), entstanden 1604/05, im Kreuzgang von San Michele in Bosco, beide in Bologna, herangezogen werden.

Lorenzo Costa stellte Cäcilia inmitten einer idyllischen Landschaft dar, wie sie in Begleitung von Papst Urban Almosen an vor ihr kniende Eltern gibt: Dabei handelt es sich um Münzen, die sie aus einem Geldbeutel verteilt, der Vater wird dabei von seiner Frau und ihrem bei ihr stehenden Kind begleitet. Weitere Arme rechts warten auf milde Gaben. Die gezeigten Bedürftigen verhalten sich der schenkenden Heiligen gegenüber demütig und zurückhaltend, ihre Reaktionen auf das Geldgeschenk sind nicht erkennbar.²⁹⁸

Tomaso Campanas Fresko in San Michele in Bosco zeigt die im rechten Bildhintergrund des Freskos leicht erhöht auf einem Treppenabsatz unter einem Torbogen stehende Cäcilia, die Münzen an neben ihr stehende Arme verteilt. In der vordersten Bildebene lagern rechts eine Mutter mit Kind, links ein stehender zerlumpter Mann mit Stock, der mit seiner deutenden Hand den Blick des Betrachters in den Bildhintergrund lenkt, auch die Mutter schaut in diese Richtung. Hinter den beiden Figuren, die als Allegorien der Bedürftigkeit zu verstehen sind, befindet sich eine kleine Gruppe bereits Beschenkter neben einer Säule, die entweder erfreut ihre erhaltenen Münzen vorzeigen oder ebenfalls auf Cäcilia im Bildhintergrund deuten. Insgesamt handelt es sich um eine idealisierte Szenerie, die ein wünschenswertes, vorbildliches Verhalten von Armen nach dem Erhalt von Almosen darstellt.

Wie ungewöhnlich und neuartig Domenichinos Darstellung im Hinblick auf die Reaktionen der Besenkten war, zeigt der Vergleich mit Annibale Carraccis berühmtem Gemälde *Die Almosenspende des heiligen Rochus* von 1594/95 (Abb. 49).²⁹⁹ Schon Malvasia erkannte, daß Annibales Gemälde Domenichino als kompositorisches Vorbild gedient hatte.³⁰⁰ Dennoch werden eklatante Unterschiede zwischen beiden Werken deutlich: Der heilige Rochus steht im

²⁹⁸ Siehe dazu: Kapitel 3.3.2.

²⁹⁹ Annibale Carracci, *Die Almosenspende des heiligen Rochus*, Öl auf Leinwand, um 1594/95, 331 x 477 cm, Dresden, Gemäldegalerie. Das Gemälde war ursprünglich von der Bruderschaft von San Rocco für die Kirche S. Prospero in Reggio Emilia in Auftrag gegeben worden. Siehe dazu: Posner 1971, Bd. 1, S. 51–52, Bd. 2, S. 35–37.

³⁰⁰ Malvasia 1678/1971, S. 532.

rechten Bildhintergrund leicht erhöht auf einem Absatz und verteilt Münzen an die vor ihm versammelten Armen. In der linken vordersten Bildebene dagegen stellte Annibale Carracci die bereits Beschenkten dar. Hier sitzt ein Vater, seinen Sohn im Arm haltend, auf einem Felsblock und wendet sich einem Jungen zu, der ihm stolz eine Münze zeigt. Hinter beiden befindet sich die Mutter mit einem weiteren Kind auf dem Arm, die liebevoll an der Szene teilnimmt. Neben dem Vater lagert eine Frau auf dem Boden, die Münzen in eine Schale zählt. Ihr Kopf jedoch ist nach rechts gewendet, da sie einen Kranken beobachtet, der auf einem Karren zu Rocchus geschoben wird. Damit lenkt sie die Aufmerksamkeit des Betrachters von der Nebenszene wieder auf das Hauptgeschehen: die Spendenverteilung des Heiligen im rechten Bildhintergrund. Deutlich hervorgehoben ist das vorbildliche Verhalten der Beschenkten, die sich gemeinsam an dem Gaben erfreuen, ihre Reaktionen zeigen Harmonie und Zufriedenheit.

Annibales Carraccis Gemälde war den meisten Zeitgenossen bekannt. Ihre Bewunderung für sein Werk spiegelt sich in den lobenden Worten Malvasias wider, der es aufgrund seiner Komposition als Meisterwerk ansah:

*... a masterpiece that deserves even more fame than it already enjoys by common consent; indeed it is my opinion that Annibale never produced a composition that was more judicious, more erudite, and more masterly in its disposition than this one.*³⁰¹

Schon Donald Posner weist darauf hin, daß Annibale sich für dieses Gemälde mit venezianischen Vorbildern auseinandergesetzt hat und sieht Paolo Veroneses Gemälde *Das Martyrium des heiligen Marcus und Marcellus* als Grundlage für Annibales Bilderfindung an.³⁰² Annibale verlieh der Komposition seines Gemäldes *Die Almosenspende des heiligen Rochus* eine klare Struktur: Im Vordergrund werden die Reaktionen der bereits beschenkten Armen gezeigt, in die mittlere Bildebene dagegen wurde der leicht erhöht auf einem Absatz stehende und zusätzlich durch einen Heiligenschein hervorgehobene Heilige platziert. Eine palastartige Bogenarchitektur schließt den Bildhintergrund ab. Einzelne Figuren, wie beispielsweise die die Treppen herunterschreitende Mutter, verbinden die unterschiedlichen Bildebenen. Der Betrachter wird durch Assistenz- oder Rückenfiguren in das Geschehen eingeführt. Dazu gehören etwa der als Rückenfigur gezeigte Mann, der einen Kranken in einer Schubkarre zur Almosenverteilung schiebt, oder die in der vordersten Bildebene in der Mitte

³⁰¹ Summerscale 2000, S. 160.

³⁰² Posner 1971, Bd.1, S. 51.

lagernde Frauenfigur, die mit ihren erhaltenen Münzen auf die in der zweiten Bildebene stattfindende Spende hinweist. Annibale organisierte die Massenszene durch die Gliederung in unterschiedliche Ebenen, die sich nicht nur kompositionell, sondern auch inhaltlich ergänzen. Dennoch stellt er zwischen diesen Blöcken nur wenige Verbindungen her. So werden die beiden Ebenen der um Almosen bittenden Armen und den bereits Beschenkten durch die die Treppe hinunterschreitende Mutter und die lagernde Frau im Bildvordergrund kompositorisch und räumlich voneinander getrennt und durch ihre Blickrichtungen gleichzeitig verschränkt. Zwischen diesen genannten Blöcken des Bildes kommt es ansonsten zu keiner Interaktion.

Domenichino rezipierte das Gemälde seines Lehrmeisters und Vorbildes Annibale zwar im Hinblick auf die Struktur der Komposition, wandelte diese aber signifikant ab und erzielte so einen völlig anderen Bildeindruck: Grundlage seines Bildaufbaus ist eine klare, vereinfachte Dreieckskomposition, die den Blick des Betrachters direkt auf die erhöht stehende Cäcilia lenkt. Selbst wenn Domenichino hier ebenfalls zwischen zwei inhaltlichen Blöcken, den noch zu beschenkenden und den bereits beschenkten Armen, unterscheidet, so sind diese Blöcke doch durch die agierenden Figuren und den Kompositionsaufbau miteinander verbunden. Er verzichtete auf einleitende Assistenzfiguren: Jeder Figur kommt eine bestimmte Rolle zu, die sie fest in das Gesamtgefüge einbindet. Auffallend ist, wie souverän Domenichino mit den Werken seiner Vorbilder, der *Almosenspende des heiligen Rochus* von Annibale Carracci und dem *Borgobrand* Raffaels, umgeht. Denn selbst wenn Annibales *Almosenspende* das inhaltliche und kompositorische Vorbild stellte, so ist doch der *Borgobrand* Raffaels das eigentliche gedankliche und stilistische Vorbild für Domenichinos *Almosenspende* gewesen, wie wir im folgenden sehen werden.³⁰³

Das berühmte Fresko Raffaels in der Stanza dell'Incendio im Vatikan entstand 1514 im Auftrag Papst Leos X. (Abb. 50). In der besagten Stanza dell'Incendio wurden in insgesamt vier großformatigen Wandbildern vier Episoden aus der Kirchengeschichte dargestellt. Zu diesem komplexen, gelehrten Bildprogramm, das einen der unbestrittenen Höhepunkte in Raffaels römischem Schaffen und seinem klassischen Stil darstellt, gehören *Der Reinigungseid Leos III.*, *Die Kaiserkrönung Karls des Großen*, *Der Borgobrand* und *Die Seeschlacht bei Ostia*.³⁰⁴

Der Borgobrand zeigt eine Episode aus der Vita Papst Leos IV., in der dieser ein Feuer im nahe beim Vatikan gelegenen Borgo durch seinen Segensgestus zum Erlöschen brachte und die verzweifelte Bevölkerung vor den Flammen rettete. Die Darstellung dieser dramatischen

³⁰³ Dies auch schon bei Spear 1982, S. 181.

³⁰⁴ Kliemann/Rohmann 2004, S. 137–142. Dort auch ein Überblick über die Forschungslage.

Situation nutzte Raffael zu einer psychologisch eindringlichen Schilderung der verschiedenen Reaktionen und Handlungen der vom Unglück betroffenen Menschen. Im Vordergrund des Bildes stellte Raffael die verzweifelt vor dem Feuer Schutz suchenden Mütter mit ihren Kindern dar. Rechts und links dieser Hauptgruppe entwickeln sich Nebenstränge der Erzählung in der geschickt aufgebauten Architekturkulisse: Auf der linken Seite sieht man eine vor den Flammen fliehende Familie; ein Mann trägt seinen alten Vater auf dem Rücken, während neben ihm sein kleiner Sohn läuft. Hinter ihnen reicht eine Mutter ihren Säugling über die hohe Mauer zu einem unten wartenden Mann und ein weiterer Mann hangelt sich von der Mauer herab. Auf der rechten Seite dagegen werden die Bemühungen derer gezeigt, die versuchen, das Feuer mit eilig herbeigebrachtem Wasser aus Krügen zu löschen. Eine Gruppe von drei Müttern mit ihren Kindern in der Mitte der vordersten Bildebene verdeutlicht exemplarisch die Angst der bedrohten Menschen. Die eine Mutter bedeutet ihren beiden Kinder, schnell zu fliehen, die andere kauert auf dem Boden und drückt ihr Kind besorgt an sich, während sie zu der von links herankommenden fliehenden Familie schaut. Die neben ihr kniende, als Rückenfigur gezeigte Mutter dagegen wirft ihre Arme in einer verzweifelten Gebärde nach oben. Doch wird den bedrängten Menschen auch die Erlösung aus der Katastrophe gewiesen, indem der Blick des Betrachters durch eine weitere Mutter mit ihrem knienden, betenden Kind zur Hintergrundszene gelenkt wird. Dort steht erhöht in der Benediktionsloggia der Papst, der auf das Flehen der sich unterhalb der Loggia versammelten Menschenmenge mit dem Segensgestus reagiert, der das Feuer schließlich zum Erlöschen bringen wird. Raffael führte die Bewegung der dramatischen Szene von der vorderen Bildebene ausgehend in den Bildhintergrund. Die Verzweiflung der nach Hilfe, Heil und Erlösung suchenden Menschen findet ihr Ziel in dem segenspendenden Papst, auf ihn konzentriert sich die Handlung.

Domenichinos intensive Auseinandersetzung mit Raffaels *Borgobrand* wird schon bei einem ersten Vergleich mit der *Almosenspende* deutlich. Auch hier werden die Reaktionen der in vorderster Bildebene agierenden Figuren gezeigt, während sich die heilspendende, helfende Cäcilia im Bildhintergrund befindet. Aber im Unterschied zu Raffael entwickelt Domenichino die Handlungsbewegung von hinten nach vorne, von Cäcilia hin zur Menge der Armen. Während im Bildhintergrund die Heilige ihren Besitz an die Bedürftigen verteilt, sieht man im Vordergrund die Beschenkten, ihre Streitereien und Versuche, die Gaben sofort weiterzuverkaufen. Domenichino übernahm nicht nur den Aufbau einer dramatischen Massenszene von Raffael, sondern auch dessen bravourös ausdifferenzierte Gestaltung von Gruppen und Einzelfiguren. Die einzelnen Figuren werden von Domenichino entsprechend

ihres Alters und Geschlechtes dargestellt und psychologisch charakterisiert. Obwohl jede Figur durch Ausdruck und Gestik fest in das Gesamtgeschehen eingebunden ist und aktiv an ihm teilnimmt, ist sie dennoch eigenständig.

Domenichino rezipierte auch architektonische Gestaltungselemente Raffaels: So erzielte Domenichino durch die Übernahme des Fußbodens mit Fischgrätmuster im *Borgobrand* eine starke Tiefenwirkung, die in der *Almosenspende* durch die dreistufige Treppe und den auf der rechten Seite dargestellten Unterbau der Terrasse begrenzt wird. Die explizite Rezeption von einzelnen, besonders auffälligen und ausdrucksstarken Figuren des *Borgobrandes* wird vor allem bei der Figur des am Gesims hängenden Jungen deutlich. Dieser ist als Übernahme des im *Borgobrand* in der linken Bildhälfte vor den Flammen fliehenden nackten Mannes zu sehen.

Domenichino gestaltete die Bewegungsabläufe der Figuren nicht durch eine offene, nach außen ausgreifende Bewegtheit, sondern durch wie festgefroren wirkende, ausdrucksstarke Bewegungsmomente. Seine erzählerische Qualität entfaltet sich in der durchdachten Interaktion der agierenden Figuren,³⁰⁵ während sich sein ausgeprägtes Streben nach einer harmonisch ausgewogenen Darstellung bei der Umsetzung der *storia* in ausgewogenen und klar strukturierten Kompositionen sowie der Übernahme des klassischen Stils von Raffael zeigt.³⁰⁶

4.1.2 Das Martyrium der heiligen Cäcilia

Die dramatische Szene zeigt die verblutende Cäilia in ihrem Bad, umgeben von Gläubigen erhält sie die letzte Segnung durch Papst Urban I. (Abb. 9).³⁰⁷ Die Heilige ist in liegender Position, den Oberkörper leicht erhöht, den rechten Arm auf die Wanne gestützt, in der linken Bildhälfte angeordnet. Die linke Hand auf der Brust, den Kopf zur Seite geneigt, richtet sich der ersterbende Blick aus ihren weitgeöffneten Augen nach oben auf einen schwebenden Engel mit Märtyrerkrone und Palmzweig in den Händen. Das Martyrium findet in einem geschlossenen Innenraum statt, der von seiner Architektur her eher an eine Kirche als an das Bad Cäcilias erinnert. Der Boden der vordersten Bildebene ist mit einem großflächigen

³⁰⁵ Vgl. dies mit der Vecchiarella-Anekdote; Thürlemann 1986.

³⁰⁶ Diese Aspekte werden in Kapitel 6.2 untersucht.

³⁰⁷ Fresko, 340 x 340 cm. Das Fresko befindet sich auf der linken Seitenwand der Kapelle. Inschrift auf der linken Seite des Freskos, über dem Kopf des Greises: „PETRUS POLETUS/ NOVLODUMENSIS. SACE/ LLUM./ HOC DEO DI/ CAVIT“; Spear 1982, S. 182, nennt folgende Vorzeichnungen dazu: Ariccia, Palazzo Chigi (?); Madrid, Accademia de San Fernando, no. 186 r; Oxford, Paris Church, no. 0521, Paris, Louvre, nos. 9080–9081; Pope-Hennessy 1948, nos. 916–921, 924–928, 929, 930, 932–934.

Rautenmuster versehen, das sich aus weißen und schwarzen Marmorplatten zusammensetzt. Auf diese Weise wird dem Raum eine perspektivische Tiefe verliehen, gleichzeitig betont die Gestaltung des Bodens aus edlem Material die sakral anmutende Architektur des Raumes. Das wie auf einer Bühne präsentierte Hauptgeschehen wird durch einen hohen Rundbogen und eine apsisartige Nische mit zwei Statuen im Hintergrund abgeschlossen. An der linken Seitenwand des Raumes, direkt über dem Körper der Heiligen, erkennt man drei in Nischen stehende Statuen, von denen die eine einen Feldherrenstab in der rechten Hand hält und das Gesicht verhüllt hat.³⁰⁸ Auf der rechten Seite schließt ein kannelierter Pilaster mit korinthischem Kapitell direkt an den Rundbogen an. Die Liegefigur der sterbenden Cäcilia befindet sich direkt hinter der Einstiegsebene des Freskos, so daß sie, obwohl in deutlicher Distanz zum Betrachter, dennoch im Mittelpunkt steht.

Der mit einem Turban bedeckte Kopf Cäcilias wird sanft von einer jungen Helferin, ebenfalls mit Turban, gestützt, die sich halb zu ihr hinunterbeugt und mit ausgestrecktem linken Arm auf den eintretenden Papst weist. Es nehmen noch weitere Personen Anteil am Martyrium: In der rechten vorderen Bildebene wischen zwei kniende Frauen das Blut der Sterbenden mit Schwämmen auf und geben es in Krüge, um es so als Reliquie aufzubewahren zu können.³⁰⁹ Die Frau links schaut voller Mitleid zu Cäcilia, während sie den Schwamm in die Blutlache taucht, die Frau rechts dagegen blickt zu dem eintretenden Papst empor. Sie ist dabei, ihren mit Blut vollgesogenen Schwamm in den Krug in ihrer linken Hand auszudrücken. Eine weitere Figurengruppe in der linken Bildhälfte beobachtet voller Anteilnahme das Sterben der Heiligen. Dabei handelt es sich um einen sich auf seinen Stock stützenden, weißbärtigen Greis und eine Mutter mit zwei Kindern, einem Mädchen und einem kleinen Jungen. Das kniende Mädchen schaut gebannt auf Cäcilia, während sie mit gefalteten Händen für die Sterbende zu beten scheint. Ihr jüngerer Bruder hingegen versucht erschrocken, vor dem Geschehen zurückzuweichen, wird aber von der neben ihm stehenden Mutter an seinem rechten Handgelenk festgehalten. Während diese vier Figuren und die beiden das Blut aufwischenden Frauen im Bildvordergrund platziert und vom Hauptgeschehen durch eine weiße Marmorstufe abgetrennt sind, befinden sich hinter Cäcilia und ihrer Helferin noch zwei weitere Figuren: ein Vater und sein halbwüchsiger Sohn, die ebenfalls regen Anteil am Geschehen nehmen. Der Vater weist seinen Sohn mit ausgestrecktem Arm auf die Sterbende hin, während sich dieser trauernd und mit gefalteten Händen vorsichtig nach vorne beugt, um sie besser sehen zu

³⁰⁸ Die Statuen werden Ende des Kapitels 4.1.2.1. behandelt.

³⁰⁹ Das Motiv der blutsammelnden Frauen kommt in der Wandmalerei Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in Rom häufiger vor. Siehe beispielsweise: Antonio Tanari, *Le SS. Prassede e Pudenziana raccolgono il sangue dei martiri*, Fresko, Chiesa di S. Pudenziana, Rom.

können. Vor Cäcilia und ihrer Helferin ist in der rechten Bildhälfte, unmittelbar vor dem mit zwei Begleitern eintretenden Urban I., noch eine Frau dargestellt, die zu Cäcilia schauend, mit leicht nach vorne geneigtem Oberkörper ihre beiden Arme zu einer klagenden Geste erhoben hält.³¹⁰ Hinter ihr erscheint der Papst, die rechte Hand zum Segensgestus erhoben, schaut er die Sterbende ruhig an. Seine würdevolle, gefasste Haltung steht in deutlichem Gegensatz zu den von Trauer und Anteilnahme bewegten Anhängern Cäcilias.

Wahrscheinlich hatte sich Domenichino bei seiner Umsetzung dieser wichtigen Szene der Cäcilienvita an Antonio Bosios ausführlicher Schilderung des Martyriums der Heiligen von 1600 orientiert, die dieser, wie bereits beschrieben, nach dem aufsehenerregenden Fund des Leichnams Cäcilias in Santa Cecilia in Trastevere verfasst hatte.³¹¹ Nach dieser Quelle ließ der Henker, nachdem er Cäcilia den Kopf nicht abschlagen konnte, sie halbtot liegen. Die von ihr bekehrten Christen kamen und nahmen mit Leintüchern ihr Blut auf. Cäcilia berichtete Papst Urban, daß sie Gott gebeten habe, ihr noch drei Tage vor ihrem Tod zu gewähren, um ihm, dem Papst, die von ihr bekehrten Christen anzuvertrauen und ihn zu bitten, ihr Haus in eine Kirche umzuwandeln.³¹² Genau wie bei Bosio beschrieben, stellte Domenichino den Moment dar, an dem die von Getreuen umgebene Cäcilia von Papst Urban besucht wird und ihm ihr Haus vermacht.

Diese Szene war für die Vita Cäcilias von herausragender Bedeutung, zeigte sie doch, wie vorbildlich selbst das Sterben der Heiligen gewesen war, die ihren Besitz der Kirche vermacht

³¹⁰ Der männliche Profilkopf zwischen dem eintretenden Papst und der trauernden Frau, ist ein Kunstgriff nach Raffaels *Schule von Athen* oder *Disputa* in den Stanzen des Vatikanpalastes. Dort sind jeweils die Köpfe von drei Figuren im rechten Bildhintergrund nebeneinander angeordnet. Domenichino änderte im Unterschied dazu die Bewegungsrichtung seiner Köpfe leicht ab. Raffael wiederum hatte dieses Motiv von Donatello übernommen.

³¹¹ Bosio 1600, S. 25.

³¹² „Tunc iratus vehementer Almachius Praefectus iussit eam in domum suam reduci, & in sua ibi domo flammis balnearibus cocremari; cumque fuisset in calore balnei inclusa, & subter incendia nimia lignorum pabulo ministrarent die integra, & nocte tota quasi in frigidario loco illibata perstitit sanitate, ita ut nec una pars membrorum eius saltim sudoris signo lassaretur: Hoc cum audisset Almachius misit, qui eam in ipso Balneo decollaret; quam cum spiculator tertio ictu percussisset, caput eius amputare non potuit; sic autem seminecem eam cruentus carnifex dereliquit, (nam apud veteres lex erat eis imposita, ut si in tribus persuasionibus non decollaretur amplius percutere non audebat).

Cuius sanguinem omnes bibulis lineaminibus Populi, qui per eam crediderant extergebant; Per triduum autem, quod supervixit, non cessavit omnes, quos nutrierat, & quos docuerat in fide Domini confortare; quibus, & divisit universa, quae habuit, & Sancto Urbano Papae tradidit comendatos, cui & dixit: Adhuc triduanas mihi poposci inducias, ut & istos tuae Beatitudini traderem, quos nutrivit, & hanc domum meam in aeternum Ecclesiae nomini consecraret.“, in: Bosio 1600, S. 25

und zudem bis zum letzten Atemzug das Wort Gottes gepredigt hatte und standhaft in ihrem Glauben geblieben war. Diese Aspekte waren bereits in allen vor Bosios Vita verfassten Schilderungen des Lebens der Heiligen betont und auch in verschiedenen Cäcilienzyklen aufgegriffen worden. Der Vergleich mit den bisherigen Umsetzungen der Sterbeszene zeigt, wie ungewöhnlich Domenichinos *Martyrium der heiligen Cäcilia* war. Tatsächlich ist seine Wahl, die Sterbeszene mit dem Segen des Papstes zu verbinden, einzigartig in der ikonographischen Tradition. Die Themenwahl, die, wie bereits gesagt, von Pierre Polet wesentlich mitbestimmt wurde, läßt daher eine besondere Intention des Auftraggebers vermuten, auf die in Zusammenhang mit der Gesamtaussage des Freskenzyklus zurückzukommen sein wird.³¹³

4.1.2.1 Der Moment des Todes

Auffallend im Vergleich zu anderen Darstellungen ist, daß Domenichino sich in bezug auf die Ikonographie nicht auf die Hinrichtung Cäcilias konzentriert, sondern auf den Moment ihres Sterbens. Die zuvor entstandenen bildlichen Umsetzungen zeigen die Enthauptung Cäcilias durch das Schwert in Verbindung mit ihrem Leiden im Bad. Als Beispiel sei hier nur an das Fresko mit der Darstellung ihres Martyriums im Oratorio di Santa Cecilia in San Giacomo Maggiore in Bologna erinnert (Abb. 19). Das Cesare Tamaroccio zugeschriebene Wandbild verbindet die beiden Martyrien Cäcilias: Während die Betende nackt im Badezuber steht, hat der hinter ihr stehende Henker das Schwert bereits zum Schlag erhoben. Ihnen gegenüber sitzt der Statthalter auf seinem Thron und verfolgt die Ausführung seines Befehls. Raffaels nur durch Raimondis Stich erhaltene Verbildlichung der Szene orientiert sich an dem Tamaroccio zugeschriebenen Vorbild, im Unterschied dazu fasst er aber die Verurteilung der Heiligen durch Almachius, ihr Leiden im Badezuber und ihre Erlösung zusammen (Abb. 21).³¹⁴ Raffael verzichtete dabei auf den Scharfrichter mit Schwert und konzentrierte sich auf die im Mittelpunkt der Komposition stehende Cäcilia, die sich mit zum Gebet gefalteten Händen, den Blick zum Himmel beziehungsweise zum heranschwebenden Engel erhoben, sich von der irdischen Welt ab- und Gott zuwendet. Damit greift er den auch in seinem berühmten Altargemälde *Estasi di Santa Cecilia* verwendeten „himmelnden Blick“ der Heiligen auf, der darauf hindeutet, daß diese sich bereits vollständig Gott empfohlen hat.³¹⁵

³¹³ Siehe dazu: Kapitel 4.3.

³¹⁴ Kat. Ausst. Raphael 1983, S. 355, Abb. 39.

³¹⁵ Das Motiv des „himmelnden Blickes“ der Heiligen wird im folgenden Kapitel in bezug auf Domenichinos Gestaltung der Affektfigur der sterbenden Märtyrerin untersucht. Siehe auch: Kat. Ausst. Himmelder Blick 1998.

Bei einem vergleichenden Blick auf Guido Renis Umsetzung der Hinrichtungsszene wird deutlich, wie sehr sich Domenichino hier an seinem großen Vorbild Raffael orientierte. Reni zeigte nämlich, genau wie es der Ausstattung der Cappella del Bagno als authentischem Ort des Martyriums entsprach, den Moment der Enthauptung der niederknienenden Cäcilia durch den hinter ihr stehenden Scharfrichter. Raffael dagegen betonte durch die Zusammenfassung der wichtigsten Stationen Cäcilias Standhaftigkeit im Glauben, die sich ja schon vor dem Martyrium beim Tod ihres Gemahls und seines Bruders, aber auch bei ihrer Verurteilung gezeigt hatte.

Bei der Gegenüberstellung von Domenichinos Fresko mit Raimondis Stich nach Raffael wird erkennbar, wie neuartig und innovativ Domenichino einen wichtigen Moment der Cäcilienvita umsetzt, der bisher so nicht dargestellt wurde: Er konzentrierte sich auf die Szene, in der die tödlich Verwundete kurz vor ihrem Sterben Besuch von Papst Urban erhält, der ihr die letzte Segnung erteilt und dem sie die von ihr bekehrten Christen anvertraut und – das ist in diesem Zusammenhang besonders wichtig – ihr Haus mit der Bitte vermacht, dieses in eine Kirche umzuwandeln. Damit bezog Domenichino sich beinahe wörtlich auf die Beschreibung Antonio Bosios:

Unnd nach dem ihr der Scharpffrichter drey Straich geben / aber das Haupt nicht abschlagen kundte / ließ er sie halb todt da liegen ... / dero Blut das Volck / das durch sie zum Glauben kommen war / mit einstrinckenden Tüchlein abwischete. Die drey Tag lang aber / die sie noch darüber lebet / höret sie nicht auff/ alle die sie ernehret und gelehret hat / im Galuben des zu strecken / denen sie auch alles / was sie noch hatte / außtheilet / und dem heyligen Papst Urbano befahle: zu dem sie sprach: Ich hab mir drey Tag lang Frist begeret / daß ich dise / die ich ernehret hab / deiner Heyligkeit übergebe und befehle / und du diß mein Hauß in Ewigkeit zu einer Kirchen weyhest.³¹⁶

Die in Domenichinos Freskenzyklus immer wieder betonte Vorbildfunktion der Heiligen wird eindrucksvoll vermittelt: Vor allem im Sterben eines Märtyrers erfüllte sich seine gelebte Christusbefolgung. Bezugspunkt eines jeden Christen und vor allem jedes Heiligen, für seinen Glauben zu sterben, war die Bereitschaft, mit der Christus in den Tod gegangen war: Er hatte sich dem Willen Gottes gefügt und war für die Sünden der Menschen gestorben, er hatte sein Blut für sie vergossen.³¹⁷ Gerade diese Sühnewirkung des Blutes Christi übertrug sich auf

³¹⁶ Bosio 1600/1604, S. 24–25.

³¹⁷ Bibel, Lukas, 22, 42–45. Diese Bibelstelle wurde und wird aufgrund Christi Bereitschaft, den Willen Gottes anzunehmen und auf seinen Wunsch hin zu sterben, als wichtigster Passus zur Kennzeichnung eines Martyriums angesehen.

das Blut der Märtyrer, deren durch ihr Martyrium erworbene Sühne wiederum auch für andere Menschen gelten konnte.³¹⁸ Domenichino betonte in seiner Darstellung der verblutenden Cäcilia die Symbolik des vergossenen Blutes als Opfer der Heiligen. Im Fresko selbst, weniger in den vorhandenen Abbildungen, ist zu erkennen, wie prominent Domenichino das von der weißen Marmorstufe herabfließende rote Blut der Heiligen in Szene setzt. Wie bereits erwähnt, nehmen Frauen es mithilfe von Schwämmen auf und geben es in Krüge. Diese Praxis hielt man im 17. Jahrhundert für allgemein im Frühchristentum gebräuchlich, hatte man doch bei der Öffnung und Untersuchung der römischen Katakomben unzählige dieser Gefäße gefunden, von denen man glaubte, daß sie das Blut der Märtyrer enthalten hätten.³¹⁹ Domenichinos Umsetzung dieser dramatischen Szene ist über die Illustration des Sterbens der Heiligen hinaus als Darstellung im Sinne der *ars moriendi*, der Kunst des Sterbens, zu deuten. Diese war Gegenstand zahlreicher Abhandlungen in sogenannten Sterbebüchlein, die ab dem frühen Mittelalter verfasst wurden. Alle diese Traktate beschäftigten sich mit dem christlichen Tod und seiner richtigen Vorbereitung. Der Tod selbst war für den Menschen unausweichlich, doch die Seelen von Sündern konnten gerettet werden, wenn sie ihre Sünden bereuten und von der Kirche begleitet starben.³²⁰ Entscheidend waren dabei vor allem die Standhaftigkeit im Glauben, das Vertrauen und die Hoffnung des Sterbenden.³²¹ Insbesondere die immer wieder betonte Glaubensstärke und die Hoffnung auf Gott sind bei Domenichinos Interpretation des Martyriums der jungfräulichen Heiligen zu erkennen. Zudem ist interessant, daß er den Sterbebegleiterinnen Cäcilias großen Raum im Bild zugesteht.³²² Die dargestellten Figuren sind laut Bosio von Cäcilia zum Christentum bekehrte Gläubige, für die sie gesorgt hat und die sie im Sterben dem Papst, und damit der Kirche, anvertraut. Die zweifache Funktion der am Sterben der Heiligen großen Anteil nehmenden Figuren wird für den Betrachter nachvollziehbar, der ja selbst ebenfalls das Sterben Cäcilias beobachtet: Einerseits sollten Sterbebegleiter den Sterbenden in seinem Glauben bestärken und ihm beistehen, andererseits war auch das Verhalten des Sterbenden selbst von großer Vorbildfunktion für die Anwesenden.

³¹⁸ Angenendt 1984.

³¹⁹ Heute weiß man, daß es die Gefäße mit aromatischen Essenzen gefüllt waren, dazu Angenendt 1994, S. 250; auf diesen angeblichen Brauch weist auch Bellori in seiner Beschreibung des Freskos hin: „... conforme l'uso antico de' Santi Martiri.“, in: Bellori 1672/1976, S. 327

³²⁰ Neher 1989, S. 210–211; Rudolf 1957, S. 116–117. Dazu auch: Psalm, 116, 15 „Kostbar ist in den Augen des Herrn das Sterben seiner Frommen.“

³²¹ Neher 1989, S. 215

³²² Dies wird auch von Passeri hervorgehoben: „Viene assistita da alcune Donzelle, che la consolano, e stanno piangendo nel vederla così penare...“, in: Passeri, 1934/1995, S. 35.

Diese Funktion verdeutlicht Domenichino, indem er die Begleiterinnen Cäcilias als ausdrucksstarke Affektfiguren gestaltete, die mit ihren Gesten unterschiedliche Reaktionen auf das Geschehen, aber immer große Anteilnahme demonstrieren. Domenichino folgte hier den Forderungen Albertis zur bestmöglichen Umsetzung von Affektfiguren, bei der jede Figur ihrem Alter, ihrem Geschlecht und Stand entsprechend wiedergegeben werden sollte, um so den Betrachter anzusprechen und zur Anteilnahme zu bewegen.³²³ Besonders interessant sind dabei die in der linken vorderen Bildebene stehende Mutter mit ihren beiden Kindern und der Greis neben ihnen. Die Mutter beugt sich leicht vor und blickt mit voller Anteilnahme auf die dahinscheidende Cäcilia, ihre ruhige, gefasst wirkende Körperhaltung drückt Mitgefühl und Anteilnahme aus. Ihre beiden Kinder dagegen reagieren ihrem Alter entsprechend unterschiedlich: Während der kleine, nur mit einem kurzen Hemdchen bekleidete Junge erschrocken zurückweicht und von der Mutter am Handgelenk festgehalten wird, kniet seine ältere Schwester mit gefalteten Händen ergriffen nieder und betet, den Blick aufmerksam auf Cäcilia gerichtet. Der bärtige Greis verfolgt das Geschehen gespannt, Gesichtsausdruck, Körperhaltung und Gestik drücken Schmerz und Mitleid aus. Bei diesen Figuren veranschaulichte Domenichino nicht nur verschiedene Alterstufen, sondern auch die damit verbundenen unterschiedlichen Reaktionen, die an die jeweilige Bewußtseinsstufe der Figur gebunden sind.³²⁴ Indem die Mutter als erwachsene Frau voller Mitleid am Geschehen Anteil nimmt und ihre Kinder daran teilhaben lässt, zeigt sie exemplarisch, wie eine Mutter mit dieser Situation umgehen sollte. Während der kleine Junge noch zurückweicht und versucht, sich zu entziehen, nimmt das Mädchen bereits bereitwillig am Geschehen teil. Der alte Mann dagegen verfolgt es aufmerksam und scheint mit der Sterbenden mitzuleiden. Insbesondere diese Gruppe ausdrucksstarker Affektfiguren wurde von Bellori in einer ausführlichen, lobenden Beschreibung hervorgehoben.³²⁵

Für die *inventio* dieser Figuren orientierte sich Domenichino wiederum an Raffael. Wie Raimondis Stich zu entnehmen ist, hatte schon Raffael der sterbenden Cäcilia eine kleine Gruppe teilnehmender Figuren zur Seite gestellt, die für den Betrachter exemplarisch verschiedene Reaktionen verdeutlichten. Dabei handelt es sich um eine verschleierte Frauenfigur, die ihre gefalteten Hände mit klagender Gebärde an die Brust presst und vor dem

³²³ Alberti 2000, S. 269, S. 277.

³²⁴ Auch dies wurde von Alberti gefordert: „Schließlich gilt es darauf zu achten, daß in jedem einzelnen Fall – unter Wahrung der Angemessenheit – die Bewegungen des Körpers in Beziehung stehen zu den Seelenregungen, die man zum Ausdruck bringen will. Und noch etwas: unbedingt müssen die größten seelischen Affekte sich in den größten körperlichen Anzeichen zu erkennen geben.“, in: Alberti 2000, S. 279.

³²⁵ Bellori 1672/1976, S. 327.

Geschehen zurückweicht, und um einen Vater mit einem kleinen, nackten Sohn: Während der Vater gespannt zur Heiligen hinsieht, versucht der Junge wegzusehen. Ein bärtiger alter Mann daneben schaut gefasst zu, während die Existenz eines fünften Mannes nur mit dessen Kopf angedeutet wird. Auffallend ist, daß auch Raffael die verschiedenen Reaktionen je nach Alter und Geschlecht differenziert zeigte. Der Vater erinnert stark an Domenichinos Mutterfigur, die ihren kleinen Jungen zwingt, sich das Martyrium anzuschauen. Dennoch gibt es bei der Rezeption dieser Figur einen wichtigen Unterschied: Während Raffael den Kleinen nackt zeigt, bekleidet ihn Domenichino unter Berücksichtigung des *decorums* mit einem kurzen Hemd. Durch das breite Spektrum der Affektfiguren bot Domenichino damit dem Betrachter je nach Alter, Geschlecht und Lebensstand verschiedene Vorbilder zur Identifikation und Nachahmung.

Bezeichnend ist der Ort, an dem das Geschehen stattfindet: Laut Vita der Heiligen, wie sie etwa Bosio beschrieben hat, handelt es sich dabei um das Bad der Heiligen in ihrem Wohnhaus.³²⁶ Auch Bellori deutet den dargestellten Raum in Übereinstimmung mit ihrer Legende als Badezimmer.³²⁷ Domenichinos Hintergrundarchitektur ist aber nicht mit bisherigen Darstellungen eines antiken Bades vergleichbar, so kennzeichnen etwa Tamaroccio oder Raffael das Bad durch einen großen Zuber. Reni dagegen ließ in seinem Gemälde *Hinrichtung der heiligen Cäcilia* den Raum unbestimmt, nur durch die sich in der vordersten Bildebene gezeigten dampfenden Schächte wird angedeutet, wo sie sich befindet.

Im Gegensatz zu diesen bisherigen Interpretationen stellt Domenichino Cäcilias Sterben in einem Raum dar, der von seiner Architektur her an antike Thermen, aber auch an einen Kirchenraum erinnert. Tatsächlich gestaltete Domenichino die Hintergrundarchitektur im Hinblick auf die dargestellte Handlung. Er folgte so den Forderungen Vitruvs, eine tragische Szene beispielsweise durch Säulen und andere Elementen der Palastarchitektur zu unterstreichen.³²⁸ Auch Sebastiano Serlio griff diese Idee auf, indem er darauf hinwies, daß tragische Szenen, wie etwa ein gewaltsamer Tod, in königlichen Palästen dargestellt werden sollten.³²⁹ Diese für die Bühnenarchitektur tragischer Szenen verwendete Gestaltung sollte zur Nobilitierung der Handlung beitragen und diese zusätzlich hervorheben. Domenichino war als Architekt für Papst Gregor XV. tätig gewesen, mit Architekturtheorie muß er daher vertraut

³²⁶ „Da solches Almachius höret/ schicket er hin/ sie in dem Bad zu enthaupten.“, in: Bosio 1600/1604, S. 24.

³²⁷ Bellori 1672/1976, S. 327.

³²⁸ Vitruv 1964, hier Buch 5, Kapitel 7, S. 233–234.

³²⁹ Die Wiederholung dieser Idee findet sich bei Sebastiano Serlio, siehe dazu: Serlio 1545, Buch 3, S. 123, Holzschnitt. Innenansicht und Grundriß eines Tempels, von der Architektur her vergleichbar mit dem Sterbeort Cäcilias.

gewesen sein.³³⁰ Selbst wenn er wenig Gelegenheit hatte, seine Ideen umzusetzen, wird sein großes Interesse und seine intensive Beschäftigung mit der Baukunst von allen Biographen bestätigt.³³¹ Auch Raffael verwendete zur Gestaltung seines Martyriums der heiligen Cäcilia Architekturkulissen. Bei ihnen handelt es sich jedoch um verschiedene Architekturelemente, die als Versatzstücke die unterschiedlichen Teile der Komposition strukturieren: Während der Thron des Statthalters in der linken Bildhälfte von Säulen gerahmt und mit einem Baldachin versehen ist und somit an kaiserliche Repräsentationsbauten erinnert, konstruierte der Künstler mit der tempelartigen, mit Nischen versehenen Architektur der rechten Bildhälfte die passende Kulisse für die davor platzierte Jupiterstatue. Natürlich kannte Raffael als Architekt die zuvor beschriebenen Gestaltungsprinzipien der Bühnenarchitektur tragischer Szenen nicht nur durch seine engen Kontakte zu Serlio und Peruzzi; insbesondere seine Fresken in den Stenzen des Vatikanpalastes beweisen, wie geschickt er Architekturelemente zur Charakterisierung einer Szene einsetzte.³³²

Domenichino knüpfte in seinem Bild mit der Gestaltung der Hintergrundarchitektur zwar an die hinter Raffaels Architekturkulissen stehende Idee der Aufwertung der Szenerie an, lieferte aber eine eigene, höchst innovative Lösung für ihre Umsetzung, indem er mit der an antike Thermen angelehnten Architektur eine angemessene Kulisse für den tragischen Todeskampf der Märtyrerin schuf. Die Architektur unterstreicht zudem die Würde der Heiligen und hebt ihre Figur bedeutungsvoll hervor, die von dem Rundbogen wie von einem Ehrenmotiv eingerahmt wird. Bellori lobt die dem Thema angepasste Gestaltung, vor allem die Entsprechung von Kulisse und Sujet wird von ihm hervorgehoben:

*L'azione è tutta tragica, nobilitata dalla scena che rappresenta il bagno con un fianco del muro divisato con nicchi e statue in prospettiva, aprendosi nel mezzo un nicchio a guisa di tribuna.*³³³

Auch Passeri weist begeistert auf die Raumgestaltung Domenichinos hin, indem er schreibt:

Nel quadro all'incontro fa vedere un ripartimento come d'una nobil Sala compartita da pilastri, tra li quali alcune nicchie, e dentro di ciascheduna una statua; il tutto di marmo

³³⁰ Domenichino arbeitet von 1621 bis 1623 als päpstlicher Architekt für Gregors XV. Siehe dazu: Spear 1982, S. 91–97.

³³¹ Zu Domenichinos Tätigkeit als Architekt, siehe: Spear 1982, S. 85–99.

³³² Badt 1959, hier S. 43 ff.

³³³ Bellori 1672/1976, S. 327–328

*bianco, col pavimento intersiato di pietre di varij colori in ovati, et in ottangoli le sue guide di marmo pure bianco.*³³⁴

Zusätzlich nutzte Domenichino die Skulpturen in den Nischen, um die Gesamtaussage der Szene zu unterstreichen und den Betrachter nochmals an die Tugenden der Heiligen zu erinnern. So erkennt man in die Nische über der sterbenden Märtyrerin eine stehende Gewandfigur mit verhülltem Haupt und Zepter in der rechten Hand, die nach Ripas *Iconologia* als Allegorie der Keuschheit, als *castita*, interpretiert werden kann.³³⁵ Doch auch die in der Nische des Rundbogens stehende Skulptur einer verschleierten Frau ist auffallend: Hier handelt es sich wahrscheinlich um die Skulptur der *Livia Mattei*, die sich in der Antikensammlung der römischen Adelsfamilie Mattei befand und auch unter dem Titel *Die Sittlichkeit* bekannt war. Ihre Umsetzung in diesem Kontext ist ein weiterer Beleg für Domenichinos inhaltlich begründete Antikenrezeption. Auf diese subtile Weise gelang es ihm dem Betrachter nochmals Cäcilias herausragende Tugenden als jungfräuliche Märtyrerin bildlich vor Augen zu führen.³³⁶

4.1.2.2 Die Affektfigur der sterbenden Heiligen

Die Liegefigur der sterbenden Cäcilia bildet den kompositionellen und inhaltlichen Mittelpunkt des Freskos, um sie sind die anderen Figuren gruppiert, auf sie richtet sich nicht nur jede Aufmerksamkeit der dargestellten Anwesenden, sondern auch die des Betrachters. Besonders auffällig ist ihre Körperhaltung: Cäcilia stützt sich mit ihrem rechten Arm auf den Rand der Wanne, so daß der Oberkörper leicht erhöht ist, die linke Hand liegt auf ihrer Brust (Abb. 51). Der Kopf mit dem nach oben gerichteten, ersterbenden Blick ist auf die rechte Schulter gefallen und bei genauerem Hinsehen erkennt man die blutende Schnittwunde in ihrem Hals. Die aufeinanderliegenden Beine Cäcilias sind leicht angezogen, so daß die Ober-, nicht aber die Unterschenkel sichtbar sind. Ihr geneigter Kopf ist mit einem Turban bedeckt und sie trägt über einem goldenen Untergewand ein weißes Kleid, das in der Hüfte von einem goldenen Gürtel gehalten wird und am Halsausschnitt mit einer breiten, goldbestickten Borte abschließt.

³³⁴ Passeri, 1934/1995, S. 35

³³⁵ Zur Castita, der Keuschheit: „Donna, che habbia velato il viso, vestita di bianco, stia in atto di camminare, con la destra tenga uno scettro, ...“, in: Ripa 1603/1984, S. 87. Das weiße Gewand der Figur symbolisiert ihre Keuschheit, die bedeckten Augen sollen Verführung ausschließen, das Zepter dient als Symbol der Selbstbeherrschung.

³³⁶ Zur Abbildung siehe: Haskell/Penny 1981, Kat. 74.

Domenichino legte großen Wert auf die Physiognomie und die ausdrucksstarken Affekte seiner Figuren, da diese ausschlaggebend für die Betrachtersprache waren. Die Ausarbeitung einer Figur und ihre Positionierung innerhalb der Komposition durchlief mehrere Entwicklungsschritte, wie es bei der nun folgenden Untersuchung der Cäcilia stützenden Sterbebegleiterin deutlich wird: Die zur Entwicklung der Figurengruppe angefertigte Studie, die die insgesamt einzige erhaltene Kompositionsstudie des Cäcilienzyklus ist, beweist, wie sorgfältig der Künstler plante (Abb. 52).³³⁷

Cäcilia liegt auf ihrer rechten Seite, sie stützt sich mit ihrem Arm auf ein erhöhtes Podest, die linke Hand liegt auf ihrer Brust. Der Kopf ist auf die rechte Schulter herabgefallen, das ovale Gesicht mit den weit geöffneten Augen und dem offenen Mund läßt erkennen, daß sie im Sterben liegt. Mimik und Haltung Cäcilias wurden für das Fresko nicht mehr verändert, Domenichino nahm nur einige kleinere Korrekturen bei der Drapierung des Gewandes vor: Während das Kleid Cäcilias in der Kompositionsstudie ihre Knie klar umschließt, werden im Fresko durch herabfallende Gewandfalten weichere Übergänge geschaffen, die den deutlichen Abschluß, die Anatomie der Beine und damit ihre Körperlichkeit verschleiern. Kopfzerbrechen bereitete Domenichino anscheinend die Figur der Sterbebegleiterin, die die Märtyrerin auf den eintretenden Papst aufmerksam machen sollte. Insgesamt drei unterschiedliche Gestaltungen dieser ausdrucksstarken Frauenfigur wurden in der Kompositionszeichnung erprobt. In der ersten Version stellte Domenichino die Frau hinter Cäcilia, sie stützt den herabgesunkenen Kopf der Heiligen mit ihrer rechten Hand und steht hinter dem liegenden Körper der Sterbenden, ihr leicht gebeugter Oberkörper ist nach vorne gerichtet und wäre so dem eintretenden Papst zugewandt gewesen.

In der zweiten Version änderte Domenichino Haltung und Gestik dieser Helferin in bezeichnender Weise ab: Während die Mimik der Sterbebegleiterin in der ersten Version gefasste Trauer widerspiegelt, zeigt der bewegte Gesichtsausdruck der Frau jetzt eher Besorgnis und Aufregung; mit halb geöffnetem Mund wendet sich die Frau Cäcilia zu. Sie befindet sich nun direkt neben der Heiligen und stützt, genau wie in der ersten Version, den Kopf der Sterbenden, während ihre linke Hand die rechte Schulter umfaßt. Die dritte Version dagegen zeigt die Helferin wieder neben Cäcilia, auch hier hält sie den Kopf der Sterbenden, wendet ihren Kopf aber nach links in Richtung des eintretenden Papstes, was zusätzlich durch ihren linken Arm hervorgehoben wird, der mit ausgestrecktem Zeigefinger in seine Richtung weist.

³³⁷ Domenichino, *Das Martyrium der heiligen Cäcilia*, Kreide (schwarz, rot), Tinte (braun), Papier, Feder, 197 x 235 mm, Windsor, Windsor Castle, Royal Library, inv. n. RL 515, siehe: Pope-Hennessy 1948, Kat. 916.

Der Vergleich mit dem ausgeführten Fresko beweist, daß sich Domenichino bei der endgültigen Umsetzung der Sterbebegleiterin Cäcilias letztlich für eine Kombination der zweiten und dritten Version entschieden hat: Die Frauenfigur steht neben der Sterbenden, sie beugt sich halb zu Cäcilia herab und scheint ihr das Erscheinen des Papstes mitzuteilen. Während ihre rechte Hand den Kopf Cäcilias stützt, weist ihr gerade ausgestreckter linker Arm mit Zeigegestus auf den eintretenden Papst. Innerhalb der Komposition kommt ihr besondere Bedeutung zu, denn durch ihren Zeigegestus werden die beiden Bildhälften, die sterbende Heilige und der eintretende Papst, in Beziehung zueinander gesetzt und miteinander verbunden. Andererseits wird durch sie in Haltung und Gestus ein expliziter Gegensatz zur Liegefigur der bereits entrückt wirkenden Sterbenden gegeben, deren ganze Aufmerksamkeit sich, verdeutlicht durch den „himmelnden Blick“, bereits dem herabschwebenden Engel zugewandt hat. Die Sterbebegleiterin zeigt Cäcilia und zugleich dem Betrachter an, daß mit dem eintretenden Papst die Erlösung für Cäcilia nahe ist und sie nun mit dem Segen der Kirche sterben kann.

4.1.2.4 Zur Auswahl der Vorbilder für die sterbende Heilige

Vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Kontextes der Cäcilienverehrung in Rom und der Neubelebung ihres Kultes nach der Auffindung ihres Leichnams fällt auf, daß Domenichino bei der Gestaltung der sterbenden Märtyrerin Madernos vielbewunderte Liegefigur Cäcilias nicht als Vorbild verwendete (Abb. 25). Dies verwundert zunächst, gab die Marmorskulptur doch angeblich die exakte Lage des Körpers der Heiligen in ihrem kurz zuvor aufgefundenen Sarkophag wieder.

Im Vergleich der beiden Liegefiguren wird deutlich, daß die beiden Künstler die Heilige sehr unterschiedlich darstellten. Maderno zeigte, wie bereits in Kapitel 3.3.2 ausführlich beschrieben, den Körper der Heiligen so, wie man ihn der Überlieferung nach bei der Öffnung des Sarkophags aufgefunden hatte. Damit sollte seine Liegefigur als getreues Abbild des unterhalb des Altars ruhenden Körpers der Heiligen gedeutet werden. Der Künstler lenkte mit seiner Präsentation der Liegefigur den Blick des Betrachters auf die Schnittwunden im Hals der Märtyrerin und die ausgestreckten Arme mit den ausdrucksstarken Gesten der rechten und der linken Hand, die die Einheit und Dreifaltigkeit Gottes bezeugen. Ihre Gestik verdeutlicht, daß sie für ihren Glauben in den Tod gegangen und auch im Sterben standhaft geblieben war. Im Unterschied zu Domenichinos Darstellung der Sterbenden gestaltete Maderno die Liegefigur Cäcilias so, daß ihr zur Seite gewandtes Gesicht vom Betrachter nicht gesehen werden konnte. Francesco Vannis Gemälde, das als Vorlage für das von ihm um 1600

entworfene Vitenblatt diente, zeigte dagegen das Gesicht der verblutenden Heiligen: Ihr auf dem Boden liegender Kopf ist dabei so positioniert, daß das schmerzerfüllte Gesicht mit dem leicht geöffneten Mund und den halbgeschlossenen Augen im Dreiviertelprofil zu sehen ist (Abb. 26). Die Haltung des auf der rechten Seite liegenden Körpers mit den leicht angewinkelten Beinen orientierte sich jedoch stark am Vorbild von Madernos Skulptur.

Wie bei einem Vergleich mit Madernos Liegefigur und Vannis Gemälde deutlich wurde, orientierte sich Domenichino für seine Darstellung der sterbenden Cäcilia nicht an diesen Vorbildern. Denn während Maderno mit seiner Skulptur die Lage des Leichnams im Sarg wiedergab und Vanni in Anlehnung daran die verblutende Cäcilia zeigte, stellte Domenichino einen anderen Moment ihres Martyriums dar: den Besuch des Papstes bei der in den letzten Zügen liegenden Heiligen. Interessant ist, daß Vanni den Papstbesuch in einer Stichvorzeichnung für sein Dedikationsblatt ebenfalls dargestellt hat (Abb. 27).³³⁸ Im Freskenzyklus der Cappella Polet wird aber die Folter selbst, ob im heißen Bad oder die tödlichen Schläge mit dem Schwert, ausgelassen.

Cäcilia wird von Domenichino zwar in ihrem Bad gezeigt, sie befindet sich allerdings nicht, wie etwa bei Vanni, nackt in einem Badezuber, sondern ist verwundet und sterbend als ausdrucksstarke Liegefigur wiedergegeben. Domenichino konzentrierte sich darauf, die Körperhaltung und Physiognomie der sterbenden Märtyrerin auf diesen signifikanten Moment der Heiligenlegende auszurichten: Auffallend ist ihr Gesichtsausdruck, denn auf diesen und ihr Sterben in der *imitatio Christi* sollte sich die Aufmerksamkeit des Betrachters richten. Der halbgeöffnete Mund und die nach oben gerichteten, weit aufgerissenen Augen, von denen fast nur noch das Weiß der Iris zu erkennen ist, dominieren das blasse Gesicht. Insbesondere der zum Himmel gerichtete Blick ist charakteristisch und von seiner Aussagekraft her grundlegend für die Ikonographie des Martyriums. Vorbild für alle Darstellungen von Visionen heiliger Märtyrer war bisher Raffaels *Estasi di Santa Cecilia*. Hier verdeutlichte Raffael die göttliche Vision der heiligen Cäcilia durch ihren zum Himmel gerichteten Blick. Doch verwendete er dieses Motiv bezeichnenderweise auch bei Martyriumsdarstellungen, wie

³³⁸ Kat. Mus. Albertina, Bd. 1, S. 408–409, inv. 782. Hier handelt es sich um die Stichvorzeichnung für das Erinnerungsblatt. Die Stichvorzeichnung Vannis in der Albertina hat sich vollständig erhalten, daher ist das in der linken unteren Ecke gezeigte Martyrium relativ gut zu erkennen. Die nach dem Stich entstandenen Drucke haben sich zum Teil nicht so gut erhalten, in dem genannten Druck fehlt die Martyriumsszene, weil ein Teil der linken Seite des Blattes abgerissen wurde. Siehe dazu: Wimböck 2002, S. 71, Abb. 5b, S. 73 Cornelius Galle d. Ä. nach Francesco Vanni, *Liegefigur der Heiligen Cäcilie und Szenen aus ihrem Leben*, Paris, Bibliothèque Inguimbertaine, Fonds Peiresc.

es sein Gemälde *Die heilige Katharina von Alexandria* beweist.³³⁹ In Cesare Ripas *Iconologia* wird die Liebe zu Gott, *amore verso iddio*, durch einen stehenden Mann personifiziert, der mit weit geöffneten Augen das Gesicht zum Himmel erhoben und die rechte Hand auf sein Herz gelegt hat.³⁴⁰ Bei Ripa finden sich genaue Vorgaben zur Physiognomie von Märtyrern; hierzu zählt der zum Himmel erhobene Blick, der ihre Anteilnahme an der göttlichen Gnade und ihre Liebe zu Gott zum Ausdruck bringen sollte.³⁴¹

Domenichinos Affektfigur der heiligen Cäcilia mit ihrem zum Himmel beziehungsweise auf den herabschwebenden Engel gerichteten Blick illustriert so ihre Liebe zu Gott und ihre Hoffnung auf Erlösung. Dennoch bringt er in ihrer Liegefigur durch Körperhaltung und Gesichtsausdruck noch weitere inhaltliche Kriterien der Märtyrerdarstellung zum Ausdruck: Er verdeutlicht mit ihrem halbgeöffneten Mund und den verdrehten Augen den Moment ihres Todes. Damit folgt er genau den bei Giovanni Paolo Lomazzo beschriebenen Vorgaben, nach denen der Tod durch zum Himmel erhobene Augen, in denen die Pupille nur noch halb zu sehen sein sollte, und durch einen halbgeöffneten Mund ausgedrückt werden sollte.³⁴²

Doch ist der „himmelnde Blick“ nicht nur Sinnbild der Anbetung Gottes, durch ihn soll vielmehr die innere Haltung des Märtyrers zum Ausdruck gebracht werden. Wesentliches Kennzeichen eines Martyriums war die Bereitschaft, freiwillig in der Nachfolge Christi für den christlichen Glauben zu sterben und bis zum letzten Atemzug standhaft zu bleiben. Erst dann konnte der Märtyrer auf eine Errettung durch Gott hoffen, die ihm eine direkte Aufnahme in den Himmel zuteil werden ließ. Dieser direkte Weg zu Gott erlaubt es ihm, als Fürsprecher für Gläubige tätig zu sein. In der patristischen Exegese wird das Martyrium als zweite Bluttaufe gedeutet, die die Sünden des Menschen tilgt und ihn ohne Umwege in den Himmel gelangen lässt. Diese zweite Taufe wird durch den herabschwebenden Engel symbolisiert, der dem sterbenden Märtyrer Palme und Krone bringt.³⁴³

³³⁹ Raffael, *Die heilige Katharina von Alexandrien*, 1507/08, Tempera auf Pappelholz, 71, 5 x 55,7 mm, London, National Gallery, inv. 168, Abb. siehe: Meyer zur Capellen 2001, Bd. 1, Kat. 38; Kat. Ausst. *Himmelnder Blick* 1998, S. 19–20.

³⁴⁰ Ripa 1603/1984, S. 18.

³⁴¹ Ebd. S. 304. „... con la faccia rivolta verso il cielo. ... Guardo il cielo, perche la gratia non vien se non da Dio, il quale per manifestatione si dice esser in Cielo, la qual gratia per conseguire doviamo convertirci à lui, ...“, in: Ebd. S. 195, zur Gratia divina; siehe auch: Kat. Ausst. *Himmelnder Blick* 1998, S. 22.

³⁴² „La morte, che non è altro che una privazione di vita, ovvero seperazione dell’anima del corpo, in molti modi fa gl’atti suoi in un corpo. Perché se sopravviene all’improvviso, come a coloro che sono amazati, fa alzar gl’occhi in alto, si che s’asconde mezzo il nero dell’occhio per disopra, et aprir la bocca, ...“, in: Lomazzo 1584/1974, Bd. 2, S. 147.

Domenichino hatte sich schon vor der heiligen Cäcilia mit Liegefiguren sterbender Märtyrer beschäftigt. Als Prototyp für die Figur Cäcilias kann der heilige Stephanus in der *Steinigung des heiligen Stephanus* von 1605 bis 1607 angesehen werden (Abb. 53).³⁴⁴ Andreas Henning hat nachgewiesen, daß Domenichino mit der Körpersprache des sterbenden Märtyrers seine Bereitschaft in der *imitatio Christi* zu sterben zum Ausdruck brachte.³⁴⁵ Dies geschah durch *affetto misto*, die gekonnte Kombination verschiedener Gesten, wobei die Körperhaltung die Schmerzen der Folter widerspiegelt: Der Oberkörper stützt sich auf den rechten Arm, eine Haltung, die an antike Skulpturen von Besiegten erinnert, und der auf dem Unterleib liegende Arm wird bewußt nicht zum Schutz gegen die Steine genutzt.

Der Gesichtsausdruck von Stephanus ist der eines Sterbenden, im Gegensatz dazu zeigen die Gesten den Wunsch nach der Gnade Gottes, was die innere Akzeptanz seiner Lage zum Ausdruck bringt. Die unterdrückte Abwehrbewegung des Heiligen, sich nicht gegen die Steine zu schützen, sieht Henning in seiner theologischen Analyse in Übereinstimmung mit der Forderung der Jesuiten, daß jeder Mensch an seiner Errettung willentlich Anteil nehmen müsse.³⁴⁶

Ein Vergleich zwischen den beiden Liegefiguren des heiligen Stephanus und der heiligen Cäcilia zeigt Übereinstimmungen, aber auch signifikante Unterschiede: Auch Stephanus liegt am Boden, er stützt seinen Oberkörper mit dem leicht gebeugten rechten Arm ab, der linke Arm liegt auf dem Unterkörper und scheint kraftlos herabgefallen zu sein. Sein ersterbender Blick ist zum Himmel erhoben. An seiner prachtvoll gekleideten Gestalt sind keine Verletzungen durch die Steinigung zu erkennen. Die sterbende Cäcilia dagegen stützt sich mit ihrem rechten Arm auf der Wanne ihres Bades ab, ihre Körperhaltung mit den aufeinanderliegenden, leicht angewinkelten Beinen und dem auf die rechte Schulter

³⁴³ Zur theologischen Bedeutung des Märtyrerkranzes, der als Siegeskranz, als Lohn für das Martyrium angesehen wird: Baus 1940, S. 180–190; Kat. Ausst. Himmelder Blick 1998, S. 21. Für die Figur des herabschwebenden Engels mit Palme und Krone können zahlreiche Beispiele genannt werden: Raimondi nach Raffael, *Martyrium der heiligen Cäcilia*, Kupferstich, Wien, Albertina, Inv. Nr. 1970/335; Paolo Veronese, *Das Martyrium der heiligen Katharina*, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, siehe: Kat. Ausst. Himmelder Blick 1998, Abb. 5; Guido Reni, *Das Martyrium der heiligen Appollonia*, Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister, siehe Kat. Ausst. Himmelder Blick 1998, Abb. 12. Zur Bedeutung der Engel bei Martyrien siehe auch: Herz 1988 b, S. 615 ff., sowie Daniélou 1957, S. 101–102.

³⁴⁴ Domenichino, *Die Steinigung des heiligen Stephanus*, um 1605–1607, 55 x 40 cm, Öl auf Kupfer, Musée Condé, Chantilly, Abbildung siehe: Spear 1982, S144–145, Kat. 24.

³⁴⁵ Mit der Deutung und Analyse dieser ausdrucksstarken Affektfigur und ihrem Vergleich mit den gleichnamigen Gemälden Annibale Carraccis und seiner Schüler hat sich Andreas Henning intensiv beschäftigt; siehe: Henning 2000, hier S. 214.

³⁴⁶ Ebd., S. 214.

herabgesunkenen Kopf greift die Haltung des heiligen Stephanus auf. Ihre linke Hand aber hat sie auf ihre Brust gelegt und betont damit ihr Sterben aus Liebe zu Gott. Diese signifikante Geste kann einerseits durch die unterschiedlichen Hinrichtungen der beiden Märtyrer erklärt werden, denn im Gegensatz zu dem von Heiden gesteinigten Stephanus starb die tödlich verwundete Cäcilia umgeben von Christen. Dennoch läßt sich in diesem abgewandelten Gestus auch das Bestreben Domenichinos erkennen, seine bereits entwickelte Affektfigur zu perfektionieren, um so die Freiwilligkeit des Todes durch die Annahme des göttlichen Willens und der Liebe hervorzuheben.³⁴⁷

Das Aufgreifen einer bereits entwickelten und in den jeweiligen Kontext passenden Affektfigur scheint charakteristisch für Domenichinos Arbeiten zu sein. Die jeweilige Figur wurde dann durch kleine Abänderungen in der Gestik oder Mimik an ein neues Sujet angepasst. Insbesondere bei der hier behandelten Liegefigur handelt es sich um eine Figurenerfindung, die Domenichino anscheinend sehr schätzte, denn sie taucht auch nach der *Steinigung des heiligen Stephanus* und dem *Martyrium der heiligen Cäcilia* wiederholt in seinen Werken auf. Domenichinos Œuvre ist durch zahlreiche Selbstzitate gekennzeichnet, von denen die Liegefigur eines Sterbenden nur ein Beispiel von vielen ist.³⁴⁸ Die mehrfache Verwendung einmal entwickelter Affektfiguren läßt vermuten, daß Domenichino über ein bestimmtes, reduziertes Figurenrepertoire verfügte und einmal für gut befundene Lösungen wie Versatzstücke immer wieder verwendete.³⁴⁹ Sein Bemühen nach stetiger Verbesserung seiner künstlerischen Ausdruckskraft zeigt sich darin, daß er einige wenige, einmal perfektionierte Lösungen durch das Anpassen an das jeweilige Sujet jeweils signifikant abänderte.

Anzunehmen ist, daß Domenichino für seine Liegefigur der sterbenden Heiligen mit der Lagerung des Körpers auf der rechten Körperhälfte, dem aufgestützten Arm und den leicht angezogenen Beinen die Haltung antiker Skulpturen aufgriff, die eine schlafende oder sterbende Figur zeigen.³⁵⁰ Zahlreiche antike Liegefiguren, wie beispielsweise die Statuen von

³⁴⁷ An dieser Stelle muß auch auf die blutende Schnittwunde im Hals der Heiligen Cäcilia hingewiesen werden, die auf ihre mißglückte Enthauptung hindeutet. Domenichino folgte damit der Empfehlung Lomazzos, die Art der Hinrichtung eines Märtyrers zum Ausdruck zu bringen, siehe dazu: Lomazzo 1584/1974, S. 145.

³⁴⁸ Dazu gehören: Domenichino, *Pietà*, um 1611/12, 113 x 145 cm, Verbleib unbekannt, Abbildung siehe: Spear 1982, S. 175, Kat. 40. Domenichino in Zusammenarbeit mit Viola, *Apoll erschießt Coronis*, 1616–1618, Fresko, 199,4 x 89,5 cm, heute National Gallery London, Abbildung siehe: Spear 1982, S. 200, Kat. 55 x.

³⁴⁹ Schon Spear 1982, S. 182, Anm. 67, verwies darauf, daß Domenichino sich selbst zitierte.

³⁵⁰ Auch Maderno greift für seine Liegefigur Cäcilias auf antike Vorbilder, wie beispielsweise auf Skulpturen von toten Galliern, zurück. Siehe auch: von Holst 1935, S. 44. Auch Leonardo da Vinci forderte für Besiegte in einer Schlacht, und damit auch für die Darstellung Sterbender, einen halberhobenen Oberkörper. Siehe dazu:

Flußgöttern³⁵¹ oder schlafenden Nymphen³⁵², bieten sich als Vergleichsmöglichkeiten an. Die Ähnlichkeit der sterbenden Cäcilia mit den antiken Skulpturen schlafender Nymphen, mit ihren aufgestützten Armen, dem auf die Schulter geneigten Kopf und ihrer lagernden Haltung ist auffallend. Ein damals berühmtes Beispiel für eine antike Liegefigur war die hellenistische Skulptur der *Schlafenden Ariadne (Sterbenden Cleopatra)*, die schon nach ihrer Entdeckung Anfang des 16. Jahrhunderts und nach ihrer Platzierung im Statuenhof des Belvedere im Vatikan von zahlreichen Künstlern bewundert und als Motiv immer wieder aufgegriffen wurde (Abb. 54).³⁵³ Auch Raffael hatte die vielgerühmte Liegefigur als Vorbild für die Figur der Muse Kalliope für sein Fresko des *Parnaß* in der Stanza della Segnatura verwendet (Abb. 55).³⁵⁴ Seine Zeichnung nach der *Schlafenden Ariadne (Sterbenden Cleopatra)* beweist, wie geschickt er die Kopf- und Armhaltung der Skulptur für seine Figur der Muse abwandelte.³⁵⁵ Dabei wird die Haltung des auf der linken Schulter ruhenden Kopfes geändert, indem dieser zu einem erhobenen Profilkopf wird. Der über den Kopf gelegte rechte Arm der *Schlafenden Ariadne (Sterbenden Cleopatra)* wird parallel zum Körper erhoben ausgestreckt, der ursprünglich den Kopf abstützende linke Arm wird mit der Hand nicht mehr zur geneigten Wange geführt, sondern stützt sich nun auf den liegenden Unterarm mit gerade erhobenem Oberkörper auf.³⁵⁶ Raffaels elegante Abänderung des Vorbildes zeigt, wie er bei der Übernahme des Motivs zwar dessen Grunddisposition übernahm und diese durch eigene Innovation prägte, indem er Gestik und Haltung der Figur abänderte.

Domenichinos Umsetzung der sterbenden Cäcilia beweist, daß er sich für sie ebenfalls von der *Schlafenden Ariadne (Sterbenden Cleopatra)* inspirieren ließ.³⁵⁷ Zu beachten sind in

Leonardo da Vinci 1882, S. 143, 148. Ein weiteres bekanntes Vorbild für die Figur eines Toten ist einer der toten Söhne Niobes, siehe: Haskell/Penny 1981, S. 279, Abb. 147.

³⁵¹ Beispielsweise die *Statue des Nils*, Rom, Vatikanische Museen, siehe die Abbildung in: Haskell/Penny 1981, S. 272, Abb. 65.

³⁵² *Schlafende Quellnymphe*, römisch, 2. Jahrhundert vor Christus, Original heute verloren, Replik im Vatikan, Abbildung in: Bober/Rubinstein 1986, S. 98, Abb. 62.

³⁵³ Wolf, Claudia 2002, S. 69 ff.; Bober/Rubinstein 1986, S. 113–114, Kat. 79 mit weiterführender Literatur; Haskell/Penny 1981, Kat. 24.

³⁵⁴ Knab/Mitsch/Oberhuber 1983, Kat. 375, Muse Calliope, Feder, 244 x 217 mm, Albertina, Wien, inv. 219, dazu auch: Bober/Rubinstein 1986, S. 114, Kat. 79; Pope-Hennessy 1970, S. 140–144.

³⁵⁵ Vgl. dazu die Thesen von Michael Wiemers zu Raffaels Antikenrezeption am Beispiel der Muse Calliope. Wiemers 1989, S. 52–54.

³⁵⁶ Raffael, Zeichnung für die Muse Calliope im Parnass, Wien, Albertina, inv. 219.

³⁵⁷ In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß auch Skulpturen schlafender Nymphen diese Körperhaltung aufweisen, siehe dazu: *Schlafende Quellnymphe*, römisch, 2. Jahrhundert v. Chr., Original heute verloren, Replik im Vatikan, siehe die Abbildung in: Bober/Rubinstein 1986, S. 98, Abb. 62.

diesem Zusammenhang zwei Zeichenblätter Domenichinos, auf denen er sich in mehreren Studien mit der Lage der Beine und der Haltung der liegenden Cäcilia beschäftigte.³⁵⁸ In der Zeichnung Kat. 919 erprobte Domenichino in insgesamt drei Versionen die Verbindung eines frontal gesehenen, aufgestützten Körpers mit nebeneinanderliegenden, leicht angezogenen Beinen, deren Füße überkreuzt liegen (Abb. 56).³⁵⁹ In dieser für antike Darstellungen des Schlafes typischen Haltung ruht beispielsweise auch die *Schlafende Ariadne* (*Sterbende Cleopatra*). Wie die Studien des Blattes erkennen lassen, war die Umwandlung des liegenden, sich nur leicht aufstützenden Körpers der Skulptur in eine Haltung, in der der Oberkörper deutlich erhöht war, nicht ganz einfach: In insgesamt drei Zeichnungen beschäftigte Domenichino sich mit den verschiedenen Möglichkeiten, den aufgestützten Oberkörper mit den übereinanderliegenden, gekreuzten Beinen zu verbinden. Die Zeichnung Kat. 918 zeigt zwei Studien für die Positionierung der Beine der Liegefigur Cäcilias.³⁶⁰ Dabei entwarf Domenichino in einem ersten Versuch auf der rechten oberen Seite des Papiers die Beinhaltung in Anlehnung an eine der oben genannten Skulpturen: Die Beine sind zwar übereinandergelegt, durch ihre Positionierung ist jedoch erkennbar, daß die hier angedachte Figur nicht schräg auf ihrer Seite, sondern eher auf ihrem Becken lagern sollte (Abb. 57). Das rechte Bein ist dabei über das linke gelegt, beide Beine sind leicht angezogen. Bei dem zweiten Versuch in der linken unteren Ecke des Blattes wurde die Figur schon in der sich mit dem Oberkörper aufstützenden Haltung geplant. Der Körper liegt auf der rechten Seite und ist von der Hüfte aufwärts leicht erhöht wiedergegeben, die Beine sind dementsprechend nicht mehr nebeneinander gelegt und verschränkt, sondern liegen nun aufeinander, während die Füße hintereinander positioniert sind. Ein vergleichender Blick auf die Kompositionszeichnung Kat. 916 zeigt, daß Domenichino sich bei dieser Skizze nicht mehr mit der Liegefigur der Heiligen oder ihrer Einfügung in die Komposition, sondern vielmehr mit der Positionierung und Gestik ihrer Helferin auseinandersetzte (Abb. 53).³⁶¹ Wie die raschen, sicheren Federstriche für die Figur Cäcilias zeigen, hatte Domenichino ihre Haltung

³⁵⁸ Domenichino, *Zwei Draperiestudien*, Kreide (schwarz), Papier (braungrau), 181 x 301 mm, Windsor, Windsor Castle, Royal Library, inv. n. RL 521, in: Pope-Hennessy 1948, Kat. 918. Die Zeichnung ist keine reine Draperiestudie, vielmehr setzte Domenichino sich hier mit der Lage der Beine für die Liegefigur auseinander. Dies beweist die folgende Zeichnung, in der die Position der Beine in Verbindung mit der Haltung des Oberkörpers variiert wird: Domenichino, *Drei Studien einer liegenden Frauenfigur*, Kreide (schwarz), Papier (braungrau), 200 x 332 mm, Windsor, Windsor Castle, Royal Library, inv. n. RL 522, in: Pope-Hennessy 1948, Kat. 919.

³⁵⁹ Pope-Hennessy 1948, Kat. 919.

³⁶⁰ Ebd., Kat. 918.

³⁶¹ Ebd., Kat. 916.

schon entwickelt. Anhand der zuvor angefertigten Studien hatte er sich dafür entschieden, Cäcilia in frontaler Ansicht, liegend, mit hoch aufgestütztem Oberkörper und übereinanderliegenden Oberschenkeln zu zeigen. Das Problem mit den gekreuzten oder hintereinander liegenden Füßen hatte er gelöst, indem er dem Betrachter durch die Haltung Cäcilias suggerierte, die Unterschenkel seien fast rechtwinklig angezogen und daher nicht sichtbar.

Sicher sind diese Studien nicht die einzigen, die Domenichino für die Liegefigur der sterbenden Cäcilia angefertigt hatte, sie sind aber die einzigen erhaltenen. Daher läßt sich eine lückenlose Planung der Figur nicht nachvollziehen, denn anhand der hier untersuchten Zeichnungen kann nur ein Teil der Entwurfsschritte dargestellt werden. Selbst wenn auf eine exakte Rekonstruktion der Figurenentwicklung verzichtet werden muß, so konnte doch verdeutlicht werden, inwiefern Domenichino das antike Vorbild aufgriff.

Abschließend läßt sich Domenichinos Gestaltung der sterbenden Cäcilia als Liegefigur und seine mit ihr verbundene Intention wie folgt zusammenfassen: Seine Darstellung der Märtyrerin illustriert nicht das körperliche Leiden der Heiligen im Bad oder ihre versuchte Enthauptung. Domenichino konzentrierte sich, im Gegensatz zu den meisten zeitgenössischen Darstellungen frühchristlicher Martyrien, auf den Moment des Todes nach den erlittenen Qualen nach der versuchten Enthauptung. Hierfür entwickelte er unter Rückgriff auf eigene, frühere Darstellungsformen und antike Liegeskulpturen eine neue, innovative Umsetzung des Themas. Vor diesem Hintergrund konnte gezeigt werden, daß er dabei die Affektfigur Cäcilias in bezug auf ihre Physiognomie so umsetzte, daß durch Gestik und Mimik die vorbildliche Glaubensstärke und exemplarische *imitatio Christi* der Heiligen dem Betrachter eindringlich vermittelt werden.

4.1.3 Die Bekrönung Cäcilias und Valerians durch einen Engel

Dieses Deckenfresko ist innerhalb der inhaltlichen Chronologie des Freskenzyklus als das erste anzusehen (Abb. 10).³⁶² Mit seiner Darstellung der Bekrönung Cäcilias und Valerians bezieht es sich auf eine frühe, sehr wichtige Episode aus der Heiligenlegende: Cäcilia bekehrte ihren Bräutigam Valerian zum Christentum, auf ihren Wunsch hin ließ er sich von Papst Urban taufen. Als er nach seiner Taufe zu Cäcilia zurückkehrte, bekrönte ein Engel das

³⁶² Fresko, 135 x 242 cm. Das Fresko befindet sich in dem rechten der drei Deckenfelder. Spear 1982, S. 179, nennt nur eine Zeichnung dafür. Siehe dazu: Pope-Hennessy 1948, Kat. 935. Spear erwähnt auch, daß Domenichinos Schüler Raspantino den Karton für dieses Fresko besaß, der heute jedoch nicht mehr existiert; ebd., S. 180.

Paar, das miteinander in keuscher Ehe leben wollte, mit duftenden Blumenkränzen aus dem Paradies als Symbol ihrer körperlichen und seelischen Reinheit.³⁶³ Dieses Ereignis wird in allen Viten der Heiligen beschrieben,³⁶⁴ besonders interessant ist vor dem zeitgenössischen Kontext, daß auch Antonio Bosio es ausführlich schildert.³⁶⁵

Domenichino gestaltete das Fresko als *quadro riportato*, der Betrachter schaut mit leichter Untersicht auf das dargestellte Geschehen: Im Bildvordergrund des Freskos knien Cäcilia und Valerian leicht erhöht auf einem flachen Podest, zwischen ihnen schwebt ein jugendlich schöner Engel mit ausgebreiteten Flügeln herab, der in seinen Händen zwei Rosenkränze hält. Cäcilias Aufmerksamkeit richtet sich auf den ihr gegenüber niederknien Valerian. Während ihre ausgebreiteten Arme ihre Hinwendung zu Gott zeigen, wird die Gottesliebe Valerians durch seine zum Herzen geführten Hände ausgedrückt, er schaut zum herabschwebenden Engel empor. Spear weist ausdrücklich darauf hin, daß Domenichino in bezug auf die Kleidung Valerians nicht den Schriftquellen folgt, die beschreiben, dass er mit der weißen Tunika eines Neugetauften der frühchristlichen Gemeinde bekleidet sei.³⁶⁶ Statt dessen trägt er einen weiten roten Umhang, unter dem sich Teile seiner römischen Rüstung erkennen lassen. Wahrscheinlich läßt sich diese Abwandlung der Kleidung mit der untergeordneten Rolle Valerians im Freskenzyklus erklären. Wäre er wie Cäcilia weiß gekleidet, hätte sich eine optische Verbindung zwischen ihm und der im Fresko *Verurteilung* weiß gekleideten Cäcilia ergeben, die Domenichino anscheinend bewußt vermeiden wollte.

In Domenichinos Fresko unterstreicht Cäcilias ruhige, fast ernste Haltung ihre Vertrautheit mit dem Engel, während Valerians ehrfürchtige Reaktion sein Erstaunen, aber auch seine Zuwendung zum Christentum widerspiegelt. Die besondere Beziehung Cäcilias zum Boten Gottes zeigt sich ebenfalls im Blick des Engels, der sie mit leicht nach links geneigtem Kopf anschaut. Valerians etwas distanziertere Haltung zum Christentum wird kompositionell durch

³⁶³ Barbier de Montault 1887 a, S. 428–429, Bartolini 1867, S. 22–23.

³⁶⁴ Vgl. dazu Kapitel 3.2.

³⁶⁵ „Valerianus kombt also mit weissem Kleidt angeleget/ und findet Caeciliam in der Kammer bettend/ und den Engel des HERRN bey ir stehen mit liechtglänzenden Federn und Fliegeln/ und hell leuchtenden Angesicht/ der in den Händen zween Kränz von Rosen und weissen Gilgen hatte/ dero er einen der h. Caecilien/ den anderen dem Valeriano gab/ und sprach: Bewahret dise Kränz mit unbeflecktem Herzen und reinem Leib/ die ich euch auß dem Paradeis Gottes gebracht habe. Und diß sey euch zum Zeichen/daß sie nie verwelcken/ nie iren lieblichen Geruch verlieren/ auch von leinem können gesehen werden/ als allein von denen/ welchen die Keuschheit ebenmessig geselt/ wie sie euch gefallen hat. Und dies weil du Valeriane in den Rath der Keuschheit eingewilligt hast/ hat Christus der Sohn Gottes mich zu dir gesendet/ daß du etwas/ was dir gefellig begeren wolltest.“, in: Bosio, 1600/04, S. 8 r.

³⁶⁶ Spear 1982, S. 180.

eine im Hintergrund zu erkennende Blendsäule zwischen ihm und dem Engel betont.³⁶⁷ Die Handlung findet in einem nicht genau definierbaren schlichten Innenraum statt, der nur durch das Podest im Vordergrund und die Säule mit Sockel architektonisch gestaltet ist. Links hinter der knienden Heiligen befindet sich auf einem mit einem Tuch bedeckten Tisch eine reichverzierte goldene Orgel, Attribut Cäcilias, die hier als Symbol der irdischen Musik zu deuten ist und so daran erinnert, daß Cäcilia ihre Jungfräulichkeit zu Ehren Gottes bewahren wollte.³⁶⁸

Schon Spear weist darauf hin, daß *Die Bekrönung Cäcilias und Valerians* in der bolognesischen Malerei eine lange Tradition besitzt.³⁶⁹ Als frühestes Beispiel ist sicher das ehemals Amico Aspertini zugeschriebene Fresko der *Bekrönung* im Oratorio di Santa Cecilia in San Giacomo Maggiore zu nennen (Abb. 58): Das Fresko zeigt die Bekrönung der beiden in der vordersten Bildebene knienden Protagonisten mit Blumenkränzen durch einen Engel. In der rechten Bildhälfte ist im Hintergrund die Taufe Valerians durch Urban wiedergegeben. Während Cäcilia ihre Arme in Gebetshaltung über der Brust gekreuzt hat und mit leicht gesenktem Kopf den Blumenkranz erhält, kniet der weißgekleidete Valerian in unmittelbarer Nähe des Engels nieder. Die Gestik der beiden Protagonisten ist hier, im deutlichen Gegensatz zu Domenichinos Fresko, nicht aufeinander bezogen. Auch Guido Reni hatte die Szene der Bekrönung Cäcilias und Valerians aufgegriffen.³⁷⁰ Das im Auftrag Kardinal Sfondratos für die Ausstattung der Cappella del Bagno entstandene Ölgemälde zeigt die niederknienenden Heiligen, die von einem herabschwebenden Engel mit zwei Blumenkränzen bekrönt werden (Abb. 30). Während Cäcilia mit ausgebreiteten Armen frontal zum Betrachter wiedergegeben ist, kniet Valerian ihr schräg gegenüber auf der rechten Seite des Bildes mit über der Brust zum Gebet verschränkten Armen. Die Blicke der beiden sind zum Engel erhoben. Der schlichte Raum, in dem die Handlung stattfindet, wird nicht genauer definiert. Die perspektivische Wirkung wird nur durch den mit aufwendigen geometrischen Mustern gestalteten Steinfußboden erreicht. Links hinter Cäcilia steht, etwas erhöht auf einem Podest, eine Tischorgel, ihr Attribut.

³⁶⁷ Diese Blendsäule ist auf alten Photographien noch zu sehen (siehe Foto GFN E 49145 in der Fotothek der Bibliotheca Hertziana), auf dem Fresko selbst ist sie heute aber nicht mehr sichtbar. Es ist davon auszugehen, daß sie bei Restaurierungsarbeiten entfernt oder übermalt wurde.

³⁶⁸ Siehe dazu: Kapitel 3.1.

³⁶⁹ Spear 1982, S. 180.

³⁷⁰ Siehe dazu: Kapitel 3.3.3.

Reni's Gemälde kann als Vorbild für Domenichinos Fresko angesehen werden.³⁷¹ Nur wenige architektonische Abänderungen fallen im Vergleich auf: Während bei Reni die beiden Heiligen auf dem Boden knien, hebt Domenichino sie durch ihre Positionierung auf einem Podest zusätzlich hervor. Auch ihre Haltung zueinander veränderte er, indem er im Unterschied zu Reni, der die Heilige mit erhobenen Armen frontal zum Betrachter platzierte, Cäcilia seitlich im Dreiviertelprofil ihrem Bräutigam zugewandt zeigt. Domenichino stellte Cäcilia und Valerian einander genau gegenüber und bezog, anders als Reni, auch die Gestik des Paares aufeinander. Die klare Symmetrie seines Bildes ist zudem von einer ausgewogenen Harmonie der Gesten geprägt.³⁷²

Domenichino verzichtete hier auf eine innovative Umsetzung des Themas und richtete sich bei *Die Bekrönung Cäcilias und Valerians* im wesentlichen nach der ikonographischen Tradition des Sujets.³⁷³ Inhaltlich ist der gezeigte Moment der Heiligenlegende jedoch von großer Bedeutung für die Gesamtaussage des Zyklus, stellt er doch den Erfolg der Heiligen bei der Bekehrung anderer zum Christentum dar. Darüber hinaus versinnbildlicht die Bekrönung der beiden ihre keusche Vereinigung und so den Verzicht auf die Erfüllung ihrer Eheschließung.

4.1.4 Die Verurteilung der heiligen Cäcilia

Der Legende nach wird Cäcilia, kurz nachdem Valerian und Tiburtius wegen der Bestattung hingerichteter Christen zum Tode verurteilt worden waren, vor den römischen Statthalter Almachius geladen. Dieser hatte die beiden Brüder töten lassen und will nun ihr Vermögen

³⁷¹ Dies schon bei Spear 1982, S. 56.

³⁷² In diesem Zusammenhang ist eine Federzeichnung mit dieser Episode zu erwähnen, die Wittkower 1952 Annibale Carracci zuschrieb. Annibale Carracci, *Cäcilia und Valerian bekrönt von einem Engel*, 161 x 217 mm, Feder, braune Tinte, in: Wittkower 1952, Kat. 412, Fig. 57. Wittkower verweist hier ausdrücklich darauf, daß kein gleichnamiges Gemälde Annibale Carraccis bekannt ist. Er stellt die These auf, daß Domenichino möglicherweise diese Zeichnung als Vorbild für die Gestik der beiden Heiligen in seinem Fresko in der Cappella Polet verwendet hat. Ein Vergleich der Handbewegungen der Heiligen in der rechten Studie mit Domenichinos ausgeführtem Fresko beweist, daß die Zeichnung, wenn überhaupt, dann nur als Inspirationsquelle in einer frühen Entwurfsphase gedient haben kann. In der Zeichnung setzt der von links heranschreitende Engel Cäcilia und Valerian die Blumenkränze auf. Während Valerian die Arme ausgebreitet hat, hält Cäcilia den Kopf gesenkt und die Hände zum Gebet gefaltet. Bei Domenichino sind die Gesten umgekehrt dargestellt. Diese Zeichnung hat aufgrund ihrer Komposition keine Ähnlichkeit mit der Bildlösung Domenichinos. Einer Verwendung dieser Studie widerspricht auch die prominente Positionierung Valerians, die nicht der auf Cäcilia ausgerichteten Gestaltung des Zyklus in der Cappella Polet entspricht.

³⁷³ Dies auch bei Spear 1982, S. 179.

beschlagnahmen. Als Cäcilia vor ihm steht, will Almachius sie dazu zwingen, ihren christlichen Glauben zu leugnen und den heidnischen Göttern zu opfern. Cäcilia aber bekennt sich offen zu ihrem Glauben und verweigert den Opfertest. In dem nun folgenden Disput zwischen ihr und Almachius werden die beiden einander exemplarisch als Vertreter des Christen- und des Heidentums gegenübergestellt. Der bei Bosio detailliert beschriebene Disput der Heiligen mit dem Statthalter konfrontiert Cäcilias unerschütterlichen Glauben, gepaart mit Gelehrsamkeit und Eloquenz, mit der blinden Wut des Almachius.³⁷⁴ Ihr Streitgespräch zeigt die Furchtlosigkeit Cäcilias, die es ablehnt, ihren Glauben zu verleugnen

³⁷⁴ „Nach dem [Nach der Hinrichtung des Valerian und des Tiburtius, Ergänzung Autorin] fieng der Statthalter Almachius an/ beyder verlaßnes Gut zu suechen. Und nach gethaner Nachforschung/ befahl er/ die heylige Caeciliam/ als des Valeriani Gemahl/ darumb zu ängstigen. Dieweil sie aber all ihre Verlassenschaft/ den Armen trewlich außgetheylet hatte/ wurd sie auch zu opfern gezwungen.“ [...] S. 22 v. „Almachius sprach: Erwähle dir eines auß disen zweyen/opffere/ oder laugne/ daß du ein Christin bist/ auff daß du loß gelassen werdest. Die h. Caecilia name es mit lachendem Mund auf/ und sprach: Ach einem solchen Richter/ der nothwendig mit Schanden bestehet. Er will ich soll laugnen/ daß ich unschuldig bin/ auff daß ich schuldig werde/ Er verschonet und wüet zugleich/ er sihet durch die Finger/ und straffet. Willst du mich verdammen/ Warumb wilst du daß ich laugnen sol? Wilst du mich aber loß sprechen/ Warumb wilst du der Sachen nicht nachforschen?“ [...] S. 23 r. „Almachius sprach: Die Ankläger seynd da/ die bezeugen/ daß du ein Christin bist. So du es laugnest/ bedarf es der Anklage nicht: Wilst du es nicht laugnen/ schreib es deiner Unsinnigkeit zu/ daß das Zrtheil über dich ergeheth. Caecilia sprach: Dero Anklage ist mein Wunsch/ und dein Pein/ mein Victori: Straffe mich der Unsinnigkeit nicht/ sondern straffe dich selbst/ der du vermeynest/ ich wolle Christum verlaugnen.

Almachius sprach: Weißt du Unglückselige nicht/ daß ich von den unüberwindlichsten Fürsten Gewalt habe/ das Leben zu geben und zu nemmen? Warum gibst Du mir dann so eine hoffertige Antwort? Caecilia sprach: Ein anderes ist hoffertig/ ein anderes bestendig seyn: ich hab geredet auf Beständigkeit/ und aus keiner Hoffarth/ dann auch wir die Hoffarth ernstlich fliehen und verdammen. So du aber die Wahrheit zu vernemmen kein Abschewen hast/ wil ich dir zuverstehen geben/ daß auch dise deine rede falsch ist. Almachius sprach: Was hab ich dann falsch geredet? Caecilia sprach: Falsch ist/ daß du sagest/ die Fürsten haben dir/ das Leben zu geben und zu nemmen/Gewalt geben. Almachius sprach: Hab ich dann gelogen? Caecilia sprach: Wilst du/ so beweis ich dir/ du habest wider die öffentliche Warheit geredt. Almachius sprach: Thue es dar.“ S. 23 v. „Caecilia sprach: Du sagst die Fürsten habe dir Gewalt geben/ das Leben zu geben und zu nemmen/ da du doch waist/ daß die allein Gewalt zu tödten verliehen ist. Dann den Lebenden kanst du zwar das leben benemmen/ aber den Todten dasselbige nit geben. Sprich derhalben daß deine Kaiser dich zu einem Diener des Todtes bestellt haben. Dann du mehr sagest/ redest du vergeblich die Unwahrheit daran. Almachius sprach: Laß die freventliche Frechheit bleiben/ und opfere den Göttern. Caecilia sprach: Ich weiß nicht ob du des Gesichts beraubt bist. Dann die du Götter nennest/ sehe ich/ und alle die gesunde Augen haben/ für Steine/ Erze und Blei an. Almachius sprach: Mein Schmach und Hohn hab ich zwar vernünftiges bedenckens gelitten/ aber der Götter Schmach kann ich nit leiden.“ S. 24 r. „Caecilia sprach: Von anfang her/ als du den Mund auffgethan/ hast du nichts geredet/ das ich nit hab bewiesen/ unrecht/ närrisch/ und eytel seyn. Aber damit nichts abgeht/ erzaigest dich auch hier mit an den Leiblichen Augen blindt/ dieweil du das jenige/ so wahrhaftig und augenscheinlich nur ein untüchtiger stein ist/ sagest/ es sey Gott. So du wilst/ gebe ich dir disen Rath: Strecke deine Hand auß/ und

und den Göttern zu opfern, um so ihr Leben zu retten. In mehreren Argumentationsschritten zweifelt die Heilige dabei die Macht des Statthalters als Herr über Leben und Tod und die Macht der heidnischen Götter an. Diese bei Bosio sehr ausführlich beschriebene Passage betont die Beredsamkeit der Heiligen, eine Eigenschaft, die schon in der *Legenda aurea* hervorgehoben wurde.³⁷⁵ Die Episode soll darüber hinaus verdeutlichen, daß die Hinrichtung durch den Opfertest leicht vermeidbar gewesen wäre, Cäcilia in der Nachfolge Christi jedoch lieber in den Tod geht, als ihren Glauben zu verleugnen.

Der kompositorische Vorläufer dieses Freskos findet sich wieder in seinem Frühwerk, im Fresko *Die Opferung der Iphigenie* von 1609 im Palazzo Giustiniani-Odescalchi in Bassano di Sutri.³⁷⁶ In dieser Episode der griechischen Mythologie sollte König Agamemnon seine Tochter Iphigenie zur Strafe für seine Verfehlungen opfern, um die Fahrt der griechischen Schlachtschiffe nach Troja zu ermöglichen. Die friesartige Komposition zeigt hier die vor dem Opferaltar niederknienende Iphigenie. Ein Opferknecht, die bereits erhobene Axt in der einen Hand, drückt mit der anderen Hand den noch erhobenen Kopf der jungen Frau nach unten. Der unbewegten, statuarischen Haltung Agamemnons stellte Domenichino dabei die aufgeregt gestikulierenden und bewegt Anteil nehmenden Zuschauer auf der anderen Seite entgegen. Auch hier läßt sich das Bestreben erkennen eine antike Opferszene unter Rückgriff auf antike Reliefe möglichst authentisch wiederzugeben, dies zeigt sich in der Darstellung des Priesters und seiner Gewandung, des Opferdieners mit dem Opferkästchen und des Altars.³⁷⁷ Domenichino konzentrierte sich in seinem Fresko der Verurteilung Cäcilias auf den Höhepunkt des Disputs zwischen den beiden Protagonisten und stellte die Heilige dem auf seinem Thron sitzenden Statthalter gegenüber. Almachius thront erhöht auf einem Sockel, der in zwei reliefgeschmückte Felder unterteilt ist. Er weist mit ausgestrecktem Arm erbost auf Cäcilia, die, von seiner Wut unbeeindruckt, seine Drohungen gelassen zurückweist und das

greife daß es ein Stein sey/ su du es nicht sehen kanst. Dann ein Schand ists/ daß dich das Volck verlache/ dieweil allen bewußt/ daß Gott im Himmel sey/ dise Steinerne Bilder aber/ durchs Feuer können zu Kalch gebrennet werden/ die auch jetzt/ als müssig verderben/ und weder dir in deinem Verderben/ noch einem selbst/ da sie ins Feuer geworffen werden/ helfen können. Christus allein kan vor dem Todt und dem Feuer retten.“, in: Bosio 1600/1604, S. 20 r–24 r. Daraufhin wurde Cäcilia von Almachius zum Tode durch Ersticken in ihrem Bad verurteilt.

³⁷⁵ *Legenda aurea* 1999, S. 688.

³⁷⁶ Spear 1982, S. 158.

³⁷⁷ Doch schon ein erster Vergleich dieses Freskos von 1609 mit der *Verurteilung Cäcilias* von 1612–15 zeigt, daß Domenichino seine archäologisch-antiquarische Herangehensweise an die Darstellung einer Opferszene konsequent weiterentwickelt hat, vgl. dazu: Kapitel 4.1.4.1.

geforderte Opfer verweigert.³⁷⁸ Zwischen beiden sind ein Priester und ein Opferdiener dargestellt: Während der Priester, ein würdevoller alter Mann, mit gefalteten Händen ruhig dasteht und Cäcilia anschaut, sieht der Opferdiener, ein Junge mit blonden Locken, der ein Opferkästchen in seinen Händen hält, ängstlich zu dem wütenden Almachius hinüber. Von links nähern sich zwei Opfergehilfen, die einen Widder und einen Stier für das von Cäcilia geforderte Opfer herbeibringen. Zwischen der Heiligen und den beiden Opfergehilfen befindet sich ein Dreifuß mit brennender Schale, der vor einer Jupiterstatue steht. Das Geschehen spielt sich im Palast des Statthalters ab. Die Anordnung der Figuren in der vordersten Bildebene bewirkt eine friesartige Struktur der Szene. In der Forschung wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, daß die reliefartige Struktur des Bildaufbaus und die Anordnung der Figuren in der vordersten Bildebene an antike Sarkophage erinnern.³⁷⁹

Bei der dargestellten Szene handelt es sich um Domenichinos Rekonstruktion eines sogenannten Opfertestes, anhand dessen im Römischen Reich entschieden wurde, ob Christen wegen ihres Glaubens verurteilt werden sollten.³⁸⁰ Ausschlaggebend dafür war, ob der Angeklagte bereit war, das Opfer zu vollziehen und so die Autorität und Herrschaft Roms anzuerkennen. Da Christen jedoch die Verehrung heidnischer Götzen aufgrund der zehnten Gebote untersagt war, konnte man sie anhand ihrer Verweigerung als solche identifizieren.³⁸¹ Da die Verurteilung ein Schlüsselmoment in der Vita Cäcilias war, wurde sie vor Domenichino bereits mehrfach bildlich dargestellt. Im Hinblick auf mögliche Vorbilder für Domenichinos Komposition bietet sich ein Blick auf die vergleichbaren Fresken der Verurteilung Cäcilias in Bologna, im Oratorio di Santa Cecilia in San Giacomo Maggiore (1505/06), und in San Michele in Bosco (1604/05), an.

Während das Fresko Tamaroccios im Oratorio di Santa Cecilia aufgrund seiner Komposition, dem verwendeten Landschaftshintergrund und dem Fehlen eines Opferaltares als Vorbild nicht in Frage kommen kann, erscheint ein Vergleich mit Tomaso Campanas Fresko in San Michele in Bosco naheliegender. Der erhöht auf einem Podest thronende Statthalter beugt sich etwas zu der vor ihm stehenden Cäcilia herab, die zwischen ihm und einer auf einem Sockel aufgestellten Statue eines sitzenden Gottes steht. Die Gestik der beiden Protagonisten ist zwar

³⁷⁸ Nach den Forschungen von Haskell und Penny ist die Verurteilung der Heiligen Cäcilia von der antiken Statue der Venus Callipigia inspiriert, siehe dazu: Haskell/Penny 1981, S. 316–318, dies auch bei Robertson 2001, S. 128.

³⁷⁹ Spear 1982, S. 181, verweist auf das Relief *Marc Aurel opfert vor dem Capitolinischen Jupitertempel*, das sich heute in den Kapitulinischen Museen befindet.

³⁸⁰ Der neue Pauly, Bd. 8, 1249/50.

³⁸¹ Bibel, Exodus, 20, 5, Das erste der zehnten Gebote: „Du sollst Dich nicht vor anderen Göttern niederwerfen und Dich nicht verpflichten ihnen zu dienen ...“, Die Anbetung des goldenen Kalbes, Ex., 32, 1–35.

verhalten, illustriert aber ihr Streitgespräch, das vor einer palastartigen Hintergrundarchitektur stattfindet. Tomaso Campanas Umsetzung des Themas mit den zahlreichen Assistenzfiguren, der nicht genauer definierbaren Hintergrundarchitektur und der einfachen, auf Antikenrezeption verzichtenden Götterstatue könnte daher nur aufgrund der Figurenanordnung eine kompositorische Anregung für Domenichino gewesen sein.

Die Betonung, die Domenichino dem Disput zwischen Cäcilia und Almachius einräumt und der durch die Beschränkung der Handlung auf wenige Personen und die friesartige Anordnung der Figuren im Raum in den Vordergrund gerückt wird, ist deshalb eine Weiterentwicklung der bisherigen Ikonographie des Themas. Auch für Domenichinos Affektfiguren mit ihrer ausdrucksstarken Gestik, die gleichzeitig den Höhepunkt des erregten Streitgesprächs und Cäcilias Verweigerung des Opfers verdeutlichen, lassen sich keine Vorbilder finden.

In den manieristischen Märtyrerzyklen, die im nachtridentinischen Rom im Zusammenhang mit der „Wiederbelebung“ des Frühchristentums entstanden, ist eine gänzlich andere Behandlung des Themas zu beobachten: Hier wurde die Verurteilung des Heiligen durch einen Vertreter der römischen Macht meist zusammen mit der unmittelbar folgenden Vollstreckung des Urteils gezeigt.³⁸² In theologischer Hinsicht war es wichtig zu zeigen, mit welcher Gelassenheit der Heilige in den Tod ging und so seine unerschütterliche Glaubensstärke bewies. Dabei wurde die Hinrichtung des Märtyrers durch seine Henker meist vor dem Thron des Richters, oft eines römischen Statthalters, dargestellt. Auf diese Weise konnte die Grausamkeit der Hinrichtung der Standhaftigkeit des Heiligen gegenübergestellt werden und gleichzeitig mit dem Verursacher der Qualen, dem römischen Richter, in Verbindung gesetzt werden.

Eine Ausnahme dieser verbreiteten Darstellungsform ist Cesare Nebbias Apsisfresko *Die heilige Susanna verweigert das Götzenopfer* in der römischen Kirche S. Susanna von 1588 (Abb. 59).³⁸³ Die heilige Susanna wird in einer weitläufigen Palastarchitektur von dem römischen Statthalter aufgefordert, das zwischen ihnen auf einem mit Widderköpfen geschmücktem Dreifuß stehende Götzenbild, eine goldene Jupiterstatue mit Blitz und Adler,

³⁸² Siehe beispielsweise die Verurteilungsszene der Heiligen Domitilla, Nereus und Achilleus von Niccolò Circgnani (zugeschrieben) in SS. Nereo ed Achilleo: *Die drei Heiligen vor Kaiser Domitian gebracht, werden wegen ihres Christenglaubens auf die Insel Pontia verbannt*, Fresko an der rechten Wand des Lichtgadens in SS. Nereo ed Achilleo, in: Buchowiecki 1967–1997, Bd. 3, S. 350–367.

³⁸³ Auch die Kirche S. Susanna ist ein Beispiel für die Umgestaltung einer Kirche nach der Auffindung der Reliquien der frühchristlichen Märtyrerin Susanna. 1588 ließ der Titularkardinal Rusticucci Mittelschiff und Apsis von Baldassare Croce und Cesare Nebbia mit Szenen aus der Vita der heiligen Susanna und der gleichnamigen biblischen Heiligen freskieren, siehe: Buchowiecki 1967–1997, Bd. 3, S. 994–1016.

anzubeten. Die dem Betrachter frontal zugewandte Susanna verweigert dies, indem sie ihre rechte Hand abwehrend gegen die Statue ausstreckt und ihre linke Hand zum Zeichen ihres Glaubens an ihr Herz führt. Die sich in der vordersten Bildebene abspielende Szene wird von zahlreichen Assistenzfiguren beobachtet, die mehr oder weniger aufmerksam am Geschehen teilnehmen. Interessant ist, daß Nebbia sich in seiner Darstellung der Jupiterstatue an der Beschreibung der Passio bei Cesare Baronio orientiert; dieser verweist im Zusammenhang mit der Verweigerung des Opfers der heiligen Susanna ausdrücklich auf die dabei vorhandene Jupiterstatue und den Dreifuß.³⁸⁴

Nebbias Fresko konzentriert sich, im Unterschied zu den meisten anderen Darstellungen von Verurteilungsszenen manieristischer Märtyrerzyklen, auf die Gegenüberstellung des Richters und der Heiligen in der vordersten Bildebene und die Abstimmung ihrer Gestik aufeinander. Die Haltungen der beiden Gegenspieler, die entschiedene Forderung des Statthalters und die entschlossene Weigerung der Heiligen, stehen in direktem Bezug zueinander und werden durch ihre Gesten veranschaulicht. Selbst wenn diese Wiedergabe ihres Disputs in seiner Wirkung durch die zahlreichen teilnahmslos wirkenden Assistenzfiguren im Hintergrund abgeschwächt wird, so ist doch durch die Anordnung der beiden Protagonisten auf der vordersten Bildebene die Absicht des Künstlers zu erkennen, die sprachliche Auseinandersetzung und die damit bewiesene Standhaftigkeit Susannas in den Vordergrund zu stellen und zur Hauptaussage zu erheben. Auch weil es sonst in Rom als Zentrum des nachtridentinischen Märtyrerkultes um 1600 wenige vergleichbare Umsetzungen der Verurteilung eines Heiligen durch einen Herrscher gibt, ist anzunehmen, daß Domenichino sich von Nebbias Fresko inspirieren und sich von ihm zu der expressiven Gestik der Figuren anregen ließ.

Im Unterschied zu Nebbia platzierte Domenichino die Figuren reliefartig und in starker Nahaufnahme in der vordersten Bildebene. Während bei Nebbia eine große Anzahl von Assistenzfiguren vorkommen, nehmen bei Domenichino nur wenige weitere Figuren mit genau erkennbarer Funktion am Geschehen teil. Dazu gehören der Priester mit dem Opferdiener sowie die beiden Männer, die die Tiere herbeibringen. Der Vergleich zeigt, wie geschickt Domenichino das so wichtige Streitgespräch inszeniert und die Aufmerksamkeit des Betrachters gezielt darauf lenkt. Domenichinos Darstellung entspricht so der Bedeutung, die

³⁸⁴ David Ganz verweist bei seiner Analyse der Fresken in S. Susanna auf einen Passus in der Vita der Heiligen bei Baronio, in dem ein antiker Dreifuß erwähnt wird: „Admouet tripodem: iubet ut thura offerat Iovis, quod statuerat, simulacro.“, in: Ganz 2003, S. 237. Die Passio schreibt: „Coepit coarctare eam ad sacrificium, deferens deunculum aureum Iovis et mensam tripodam.“, in: AASS, 1643 ff. (1863–1940), Bd. 36, S. 632. Zur *Veritas historiae* als Kriterium der nachtridentinischen Bildkunst vgl. dem Überblick bei Hecht 1997, S. 248–266.

Cäcilias missionarischem Wirken in ihrer Vita zugewiesen wird. Wenn man beispielsweise Bosios Vita der Heiligen im Hinblick auf ihre verschiedenen Etappen untersucht, wird deutlich, daß Cäcilias Predigten, wie beispielsweise die Bekehrung des Tiburtius und ihre Diskussion mit dem Statthalter Almachius, am ausführlichsten geschildert wurde. In der christlichen Überlieferung waren Verurteilungsszenen meist auch Momente der Verkündigung, in denen der Geist Gottes aus dem angeklagten Heiligen sprach.³⁸⁵ Daher kommt insbesondere dem Disput und seiner Betonung durch die Gestik und die Mimik der Protagonisten eine besondere Bedeutung zu.

Domenichino gestaltete die Figur der heiligen Cäcilia als kompositorischen und inhaltlichen Mittelpunkt des Freskos. Auf die Interpretation ihrer Figur beziehen sich auch die beiden Felder des Thronsockels des Statthalters. Sockel mit Reliefs zur inhaltlichen Ergänzung einer Darstellung tauchen in der italienischen Malerei seit der Frührenaissance auf.³⁸⁶ So setzte beispielsweise auch Amico Aspertini in seinen Fresken *Martyrium des Valerian und des Tiburtius* und *Begräbnis Valerians und Tiburtius* im Oratorio di Santa Cecilia in Bologna 1505/06 Reliefs mit geschmückten Bildfeldern ein. Zu nennen sind hier etwa der Schild des Statthalters mit einer Verurteilungsszene bei der Martyriumsdarstellung oder die dem Betrachter zugewandte Seite des Sarkophags beim Begräbnis der beiden Heiligen, die das letzte Abendmahl zeigt.³⁸⁷

So nutzte auch Domenichino die beiden Felder, um in enger Anlehnung an die Tugendhaftigkeit der Heiligen und ihre Verurteilung passende Vergleiche aus der antiken Mythologie anzubringen (Abb. 60): Das linke Relief, das sich neben der Figur Cäcilias befindet, zeigt daher die jungfräuliche Astartea in Begleitung ihrer Familie.³⁸⁸ Das rechte Relief, das sich direkt unterhalb des Statthalters befindet, illustriert die Schindung des

³⁸⁵ „Und wenn man euch abführt und vor Gericht stellt, dann macht euch nicht im voraus Sorgen, was ihr sagen sollt; sondern was euch in jener Stunde eingegeben wird, das sagt! Denn nicht ihr werdet dann reden, sondern der heilige Geist.“ in: Bibel, Mk, 13,11; vgl. LThK, Bd. 6, 1440.

³⁸⁶ Vgl. dazu: Saxl 1938/39.

³⁸⁷ Wie gebräuchlich die Ergänzung einer Bildaussage durch in das Bild eingefügte Reliefs schon seit der Renaissance war, wird durch viele Beispiele bewiesen. In diesem Zusammenhang kann auch auf das Gemälde Tizians verwiesen werden: *Der thronende heilige Petrus mit Papst Alexander VI. und Jacopo Pesaro*, um 1512. Der Sockel ist mit zwei Reliefs geschmückt, auf denen die himmlische Liebe der irdischen Liebe gegenübergestellt wird.

³⁸⁸ Astartea ist in der griechischen Mythologie die Göttin der Unschuld und Reinheit. Als die Götter nach dem Zerfall der Welt nach dem bronzenen Zeitalter die Erde verließen, war sie die letzte, die zurückblieb. Nachdem auch sie die Erde verlassen hatte, wurde sie in das Sternbild der Jungfrau verwandelt, vgl. dazu: Lexikon der griechischen und römischen Mythologien, Bd. 1.1, S. 659.

Marsyas. Passeri weist darauf hin, daß die erste Darstellung Astarea und Jupiter zeigen würde und interpretiert dies als Gegenstück zur stattfindenden Gerichtsszene.³⁸⁹ Domenichino zeigte die Göttin der Reinheit und Unschuld mit ihrer Mutter Themis, der Göttin der Gerechtigkeit, und ihrem Vater, dem Göttervater Zeus. Ihre Schwester Pudicitia ist links neben ihr dargestellt. Domenichino deutete Astarea als Symbol der Jungfräulichkeit und Gerechtigkeit, in diesem Sinne verweist sie als Pendant Cäcilias aus der antiken Mythologie auf die charakteristischen Eigenschaften der Märtyrerin.³⁹⁰ Zudem wird durch die Figur der Astarea in Gesellschaft ihrer Mutter Themis, die hier mit ihren Attributen, den Waagschalen, zu sehen ist, Unschuld und Reinheit sowie Gerechtigkeit und überlegtes Urteil symbolisch der ungerechten, willkürlichen Verurteilung des Statthalters gegenübergestellt.

Das rechte Sockelfeld zeigt die Schindung des Marsyas und bezieht sich damit auf eine Gerichtsszene der antiken griechischen Mythologie.³⁹¹ Der Silen Marsyas hatte Apollon, den Gott der Musik und Poesie, zu einem musikalischen Wettstreit herausgefordert, für den vereinbart wurde, daß der Sieger über die Strafe des Besiegten frei bestimmte. Da Marsyas Apollon unterlegen war, wurde er von diesem grausam bestraft, indem ihm bei lebendigem Leib die Haut abgezogen wurde.³⁹² Für den berühmten Mythos existiert seit der Renaissance eine reiche ikonographische Tradition, meist folgten die Künstler dabei den Angaben der antiken Literatur, der zu entnehmen war, daß Marsyas bei seiner Hinrichtung an einen Baum festgebunden wurde.³⁹³

Domenichino dagegen stellte Marsyas mit hinter seinem Rücken gefesselten Armen am Boden liegend dar. Während ein Mann, der aufgrund seiner Kleidung als Skythe zu identifizieren sein könnte, das rechte Bein des Verurteilten mit der einen Hand emporhält, ist er mit der anderen Hand dabei, es zu enthäuten. Apollon, der Sieger, und König Midas, der Schiedsrichter, beobachten im Hintergrund die Vollstreckung des Urteils. Das inhaltlich eng mit Musik verbundene Sujet wurde von Domenichino als Äquivalent einer antiken Gerichtsszene ausgewählt, bei der der Unterlegene ebenfalls grausam zum Tode verurteilt wurde. Allerdings kommt diese Darstellungsform der Hinrichtung des Marsyas in der antiken

³⁸⁹ „... ,sopra un basamento di marmo bianco, dentro del quale per più nobiltà d'ornamento è un basso rilievo, il quale representa Astrea, che si presenta avanti Giove, quasi chiedendolo per suo protettore, per mostrare giutitosamente, che quello è il tribunale della Giustitia, protetto dal Sommo Motore.“, in: Passeri, 1934/1995, S. 36.

³⁹⁰ Spear verweist dabei auf Juvenal, Satire, VI, 19–20, siehe: Spear 1982, S. 181. Zur christlichen Umdeutung Astareas in England siehe: Yates 1985.

³⁹¹ Diese Deutung auch bei Spear 1982, S. 181.

³⁹² Lexikon der griechischen und römischen Mythologien, Bd. 2.2, Spalte 2441–2443; Volk 1995.

³⁹³ Vgl. dazu: Wyss 1996.

Kunst, beispielsweise auf Sarkophagen, so nicht vor. Sie etablierte sich erst im Cinquecento und Seicento in der Ikonographie des Marsyas.³⁹⁴ Domenichino präsentierte hier also eine neuartige Bilderfindung, die sich von den antiken Darstellungen dieses Themas völlig gelöst hatte, als vorgeblich antikes Relief.

Beide Reliefs sind als Allegorien der Gerechtigkeit zu verstehen: Die Darstellungen beziehen sich auf wichtige Elemente der Cäcilienikonographie, indem sie Szenen der antiken Mythologie zeigen, die an die göttliche Gerechtigkeit erinnern.³⁹⁵ Gleichzeitig dienen sie dazu, den Triumph des christlichen Glaubens über die heidnischen Götter zu zeigen.

Aufgrund der bisherigen Ausführungen wird deutlich, daß gerade das Deckenfresko der *Verurteilung Cäcilias* für Domenichinos künstlerische Arbeitsweise besonders aufschlußreich ist: Es präsentiert die *Verurteilung Cäcilias* in völlig neuartiger Weise, für die sich in der Ikonographie keine direkten Vorbilder finden lassen. Da Domenichino, wie es im Vertrag mit Pierre Polet festgehalten wurde, die Deckenfelder selbst gestalten durfte, ist anzunehmen, daß er auch den Moment des Urteilspruchs selbst ausgesucht hatte. Der Vergleich mit der bisherigen Ikonographie zeigt, daß Domenichino im Unterschied zu seinen Vorgängern das Streitgespräch mit der Verweigerung des Opfers durch Cäcilia und ihrer daraus resultierenden Verurteilung kombinierte. Diese Bündelung unterschiedlicher Momente, die in der Vita nacheinander beschrieben werden, wird durch die ausdrucksstarke Gestik und Mimik der Protagonisten verdeutlicht, die zugleich Domenichinos intensive Auseinandersetzung mit Physiognomik erkennen lassen. Die neuartige, ungewöhnliche Bilderfindung dokumentiert zugleich seine gute Kenntnis der Cäcilienvita von Bosio und seine künstlerische Kreativität: Domenichino löste sich von herkömmlichen Vorbildern und entwickelte durch eigene Invention und intensive Auseinandersetzung mit den literarischen Quellen eine neuartige Darstellungsform dieser für die Cäcilienvita wichtigen Szene.

³⁹⁴ Das beliebte Thema wurde insgesamt vor allem gegen Ende des Cinquecentos ikonographisch neu umgesetzt. In der Barockmalerei wurde später die Grausamkeit der Hinrichtung besonders hervorgehoben und auch die Lagerung des verurteilten Marsyas auf unterschiedliche Weise variiert. Ein innovatives Beispiel hierfür bieten die Werke von Domenichinos Zeitgenossen Jusepe di Ribera, der sich mehrfach mit diesem Thema auseinandersetzte. Als eindrucksvolles Exempel sei auf sein Gemälde *Apoll und Marsyas* im Museo Nazionale di San Martino in Neapel verwiesen, siehe: Kat. Ausst. Ribera 1992, Kat. 41.

³⁹⁵ Interessant ist hierbei ein Vergleich mit Domenichinos Fresko *Opferung der Iphigenie* in dem Zyklus zum Mythos der Jagdgöttin Diana von 1609 im Palazzo Giustiniani-Odescalchi in Bassano di Sutri. Auch hier nutzte er fingierte, reliefartig gestaltete Bronzefelder in der Rahmung, um so an weitere Episoden aus der Vita Dianas zu erinnern, die so die dargestellten Szenen inhaltlich ergänzen sollten. Die bei dem Fresko der *Verurteilung Cäcilias* auf dem Sockel angebrachten Relieffelder sind als Weiterentwicklung dieser Idee zu betrachten.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das Fresko der Verurteilung aufgrund seiner Antikenrezeption, so beispielsweise aufgrund der Rekonstruktion einer antiken Opferszene, deren Genauigkeit sich auf archäologische Erkenntnisse zu stützen scheint und die Frage aufwirft, wie gut Domenichino über antike Kultdarstellungen informiert war. Auch die Figur Cäcilias, die hier als ausdrucksstarke Affektfigur das Opfer ablehnt, wirft Fragen auf: Welche Vorbilder wurden für sie verwendet? Welche vergleichbaren Heiligenfiguren in ähnlichen Szenerien gibt es, die Domenichino gekannt haben könnte?

4.1.4.1 Zur Antikenrezeption Domenichinos

Das Fresko der *Verurteilung Cäcilias* wurde von Giovanni Battista Passeri ausführlich beschrieben, wobei er explizit auf die deutlich erkennbare Auseinandersetzung Domenichinos mit der Antike bei der Rekonstruktion einer antiken Opferszene hindeutet:

Sopra à quella della Santa ferita ha dipinto quando la Santa Verginella, accusata Christiana, vien condotta avanti Almachio Prefetto di Roma, che fù al tempo d'Antonio Caracalla; et egli havendola fatta condurre al simulacro di Giove, et havendo preparato il Tripode, e fattovi accendere il fuoco del sacrificio, acciòche ella adorasse l'Idolo falso, ... Essendo pronto il Sacrificio col Sacerdote in abito sacrificante, il Levita con l'Acera nelle mani, e li Vittimarij coronati di lauro, uno conduce un vitello, l'altro trascina un montone ritroso per offerire la Vittima; quegli havendo pronta la Scure, e questo tiene al fianco già pronta la Dolabra.³⁹⁶

Passeris Beschreibung beweist, daß Domenichinos archäologisches Interesse von den Zeitgenossen geschätzt und honoriert wurde. Der Text führt die wesentlichen Bestandteile der dargestellten Szene auf: Vor der Kultstatue des Jupiter steht ein goldener Dreifuß mit einem Becken voller brennender Kohlen, links neben ihm befinden sich der Opferpriester und der Opferdiener mit dem Opferkästchen, *acera*.³⁹⁷ Die für das Opfer notwendigen Tiere, ein Stier und ein Widder, werden von zwei mit Lorbeer bekränzten Opferdienern, den *victimarii*, herangeführt. Beide sind mit dem für sie charakteristischen Berufsgewand, dem *limus*,

³⁹⁶ Passeri, 1934/1995, S. 36.

³⁹⁷ Das Opferkästchen, genannt *acerra*, ist ein bei Rauchopfern verwendeter rechteckiger Deckelkasten, in dem die Weihrauchkörner aufbewahrt werden, die beim Opfer entweder auf den Altar oder in das Feuer gestreut wurden. Siehe dazu: Siebert 1999, S. 27–31.

bekleidet und tragen die zur Tötung der Tiere notwendigen Opfergeräte bei sich.³⁹⁸ Der hintere Diener mit dem Stier trägt den Hammer, *sacena*, über der Schulter, der dazu diente das Tier mit einem Schlag auf den Kopf zu betäuben. Der andere Diener hingegen, der das sich sträubende Schaf vorwärts zieht, trägt das Opferrmesser, *culter*, bei sich, mit dem die Kehle des bereits bewußtlosen Tieres durchschnitten wurde.³⁹⁹ Anhand der Opfergeräte können die Diener daher als *popa*, derjenige, der das Tier betäubt, und als *cultrarius*, derjenige, der das Tier mit dem Messer tötet, identifiziert werden.⁴⁰⁰

Der Dreifuß mit der Schale wurde von Domenichino prunkvoll gestaltet: Die Füße sind als Löwenklauen gestaltet, die Beine sind mit vegetabilen Elementen und der Reif mit Widderköpfen versehen. Das obere Drittel der Beine wurde mit Koren und Festons geschmückt. Diese zunächst phantastisch wirkende Dekoration des Dreifußes findet ihre Entsprechung bei antiken Tripoden, die oft mit vegetabilen oder figürlichen Elementen verziert waren.⁴⁰¹ Die goldene Farbe des Dreifußes läßt sich wahrscheinlich damit erklären, daß in manchen literarischen Quellen der Kultgegenstand als golden oder vergoldet beschrieben wird.⁴⁰² Die Kultstatue, vor der das Opfer Cäcilias stattfinden soll, stellt Jupiter, den ranghöchsten Staatsgott der Römer dar, hier ist er als donnerner Göttervater auf seinem Thron wiedergegeben.⁴⁰³ Seiner Ikonographie entsprechend stellte Domenichino den sitzenden Jupiter würdevoll und mit freiem Oberkörper dar, ein Mantel bedeckt seinen Unterkörper.⁴⁰⁴ Er wird mit seinen Attributen gezeigt: Während er in der rechten Hand das Bündel Blitze hält, befindet sich zwischen seinen Füßen der Adler.⁴⁰⁵ Der neben dem Thron des Statthalters stehende Priester ist aufgrund seines mit der Toga bedeckten Hauptes zu identifizieren.⁴⁰⁶

Römische Opferszenen und auch Darstellungen von Stieropfern hatten sich auf zahlreichen antiken Kunstwerken und Monumenten vor allem in Rom in großer Anzahl erhalten.⁴⁰⁷ Diese

³⁹⁸ Ryberg 1955, S. 21.

³⁹⁹ Der neue Pauly, Bd. 8, 1247–1248.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Pauly's Realencyclopädie, Bd. 5.2, 1676.

⁴⁰² Ebd., Bd. 5.2, 1679.

⁴⁰³ Zur Verarbeitung der Jupiterstatue in der Malerei siehe: Pogany-Balas 1978.

⁴⁰⁴ Vgl. dazu Bober/Rubinstein 1986, S. 51, Abb. I b: Heemskerck, *Zeichnung des Jupiter Tonans in der Villa Madama*, Rom.

⁴⁰⁵ Die Darstellung des über seinem Adler sitzenden Jupiters findet sich auch bei: Cartari 1647/1963, S. 189.

⁴⁰⁶ Ryberg 1955, S. 30, hier auch zahlreiche vergleichbare Abbildungen.

⁴⁰⁷ Brendel 1930, Tafel 70: Stieropfer, Villa Medici, Rom; Tafel 74: Sarkophag, Mantua; Tafel 75: Sarkophag, Uffizien, Florenz.

Darstellungen, hier sei beispielsweise nur an die Tieropfer der Trajanssäule oder die Ara Pacis erinnert, nutzten die Künstler seit der Renaissance als genaue Anschauungs- und Studienobjekte.⁴⁰⁸ Hinzu kamen die Forschungen der Gelehrten, die sich mit Beginn des Cinquecento intensiv mit den römischen Kulturen der Antike befassten, zum Beispiel der bekannte französische Antiquar Guillaume du Choul, der sich in seinem mehrfach aufgelegten Werk *Discours de la religion des anciens romains* von 1581 mit Religion und Opferhandlungen im alten Rom beschäftigt und diese darin auch in zahlreichen Abbildungen verdeutlicht.⁴⁰⁹ Die genannten Studienobjekte und literarischen Grundlagen waren wohl auch Domenichino bekannt, denn sein Fresko gibt die für das Opfer notwendigen Sakralgeräte bis in alle archäologischen Einzelheiten korrekt wieder. Doch beschränkte sich seine Auseinandersetzung mit der antiken Reliefkunst nicht nur auf eine Adaption einzelner Motive oder die Rezeption bestimmter antiker Kunstwerke: Domenichino lehnte sich in der formalen Gestaltung der Komposition bewußt an antike Vorbilder an, indem er die Figurenanordnung antiker Reliefs oder Sarkophage aufgriff, er die Figuren in der vordersten Bildebene anordnete und räumliche Tiefe bewußt vermied.⁴¹⁰

An dieser Stelle sei kurz auf Domenichinos 1609 entstandenes Fresko *Die Opferung der Iphigenie* im Palazzo Giustiniani-Odescalchi in dem bei Rom gelegenen Ort Bassano di Sutri verwiesen.⁴¹¹ Dieses frühe Fresko ist für seine Beschäftigung mit antiken Kultbildern und Opfergerätschaften besonders aufschlußreich: *Die Opferung der Iphigenie* kann im Hinblick auf Komposition und Antikenrezeption als „Vorläufer“ für das Fresko der *Verurteilung Cäcilias* angesehen werden. Das Wandbild zeigt die vor dem Opferaltar mit gefesselten Händen niederknien- de Iphigenie, die zur Besänftigung der erzürnten Götter hingerichtet werden soll.⁴¹² Ein vor ihr stehender Opferdiener hat seine Hand auf ihren gesenkten Kopf

⁴⁰⁸ Ryberg 1955, S. 104 ff. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist das Relief der Suovetaurilia, Louvre, Paris, Fig. 54 a.

⁴⁰⁹ Choul 1731.

⁴¹⁰ Spear 1982, S. 181, verweist hier auf antike Sarkophage als Vorbilder; dies auch bei Robertson 2001, S. 128. Auch in den Werken anderer Künstler ist der gesuchte Vergleich zu antiken Reliefs zu erkennen, hier sei etwa an Pollaiolos Darstellung einer Gigantenschlacht (Norditalienischer Künstler nach: Antonio Pollaiuolo, *Gigantenschlacht*, Original um 1471, Kupferstich, Metropolitan Museum, New York) erinnert. Siehe dazu: Wiemers 1989, S. 49, Abb. 26.

⁴¹¹ Spear 1982, S. 157–159; Spampinato 1996; Strunck 2003. An dieser Stelle danke ich Christina Strunck, die mir ihre Forschungen zur Ausstattung des Palazzo Giustiniani vor der Veröffentlichung zur Verfügung gestellt hat.

⁴¹² Als Vorbild hierfür verwendete Domenichino anscheinend Agostino Carraccis Fresko *Die Opferung des Aeneas* im Palazzo Fava in Bologna.

gelegt, um die beste Stelle für den betäubenden Schlag mit seiner Axt auszusuchen. Hinter dem Altar stehen ein Priester mit verhülltem Kopf und ein Opferdiener, der ein Opferkästchen in seinen Händen hält.⁴¹³ Auf der linken Seite hingegen sieht man Iphigenies Vater Agamemnon mit seiner Gefolgschaft, die von Trauer und Schmerz bewegt am Geschehen teilnehmen. Wie deutlich zu erkennen ist, legte Domenichino gerade auf die Wiedergabe der Affekte und Gesten, die deutlich den inneren Aufruhr der an der Hinrichtung teilnehmenden Personen widerspiegeln, besonderen Wert.⁴¹⁴ Eine unbestimmte Kenntnis der römischen Kulthandlungen kommt zwar anhand des Figurenpersonals und der gezeigten Kultgeräte zum Ausdruck, steht jedoch nicht im Mittelpunkt des Interesses. Insbesondere Domenichinos künstlerische und intellektuelle Weiterbildung ist anhand des relativ kurzen Zeitraums, der zwischen der Entstehung der beiden Fresken liegt, gut nachzuvollziehen: Seine betonte Antikenrezeption und die mit archäologischem Wissen ausgeführte Rekonstruktion einer antiken Opferszene bei der *Verurteilung der heiligen Cäcilia* belegen sein gewachsenes Interesse an der antiken Kunst und darüber hinaus die intensive Beschäftigung mit antiker römischer Sakralkunst.

Das maßgebliche Vorbild für Domenichinos *Verurteilung der heiligen Cäcilia* ist aber nicht in den Reliefs antiker Stiertötungen, sondern vielmehr im römischen Werk Raffaels zu finden: Hier sind seine Kartons und der nach ihnen entstandene Wandteppich *Das Opfer in Lystra* zu nennen (Abb. 61).⁴¹⁵ Im Auftrag Papst Leos X. (1513–1521) hatte Raffael ab 1515 die Kartons für die Wandteppiche entworfen, die die Cappella Sixtina, die päpstliche Kapelle im Vatikan, ausschmücken sollten.⁴¹⁶ Die Teppiche wurden in der Werkstatt von Pieter van Aelst in Brüssel gewebt. 1519 waren sieben der vom Papst ungeduldig erwarteten Wandbehänge fertiggestellt und bereits nach Rom geliefert worden. Aus einem Inventar von 1521 geht

⁴¹³ Es ist anzunehmen, daß sich Domenichino für die Gestaltung der Sakralgegenstände, wie beispielsweise den Altar, über die erhaltenen antiken Darstellungen hinaus auch in den zeitgenössischen antiquarischen Werken informiert hatte. Auffallend ist die Ähnlichkeit seines Altars mit dem Opferaltar, der in dem einflußreichen Werk des bekannten Antiquars Guillaume du Choul von 1581 abgebildet ist; Choul 1731, S. 272.

⁴¹⁴ Hier ist auf das unverhüllte Haupt des Agamemnon zu verweisen, der sein von Trauer geprägtes Gesicht dem Betrachter zuwendet. Dies geht auf Alberti zurück, der beschreibt, daß der antike Maler Timantes den Schmerz des Agamemnon über die Hinrichtung seiner Tochter nicht zeigen konnte und wollte und daher sein Haupt nur verhüllt zeigte. Domenichino nahm wohl in Auseinandersetzung mit Alberti die künstlerische Herausforderung an, den Schmerz des Vaters unverhüllt zu zeigen.

⁴¹⁵ Dies auch bei Spear 1982, S. 181; Shearman 1972.

⁴¹⁶ Unklar ist, wie viele Tapissereien in Auftrag gegeben und letztlich ausgeführt wurden: Insgesamt sind nur die Kartons von sieben Wandteppichen erhalten. Siehe dazu: Fermor 1996, S. 10; Shearman 1972, S. 21–45.

hervor, daß sich zu diesem Zeitpunkt zehn der Teppiche im Besitz Leos X. befanden.⁴¹⁷ Die von den Zeitgenossen bewunderten und hochgelobten Tapisserien wurden von ihrem künstlerischen Rang her mit den Fresken Michelangelos in der Cappella Sixtina gleichgesetzt.⁴¹⁸ Zahllose Stiche, die schon kurz nach ihrer Fertigstellung geschaffen wurden, beweisen die Berühmtheit der Tapisserien, die man als einen Höhepunkt in Raffaels Werk ansah.⁴¹⁹

Raffaels *Opfer in Lystra* stellt eine wichtige Episode der Vita des Apostels Paulus dar, der sich bei der Verkündigung des Evangeliums vor allem mit der Bekehrung der Heiden und der Bekämpfung der Götzenverehrung befasste.⁴²⁰ In Lystra heilte Paulus einen Gelähmten während seiner Predigt. Daraufhin wollten die Einwohner Paulus und den ihn begleitenden Apostel Barnabas als Götter verehren und ihnen ein Opfer bringen, da sie glaubten, in ihnen Zeus und Hermes zu erkennen. Die beiden darüber erzürnten Apostel lehnten das Opfer ab, zerrissen wütend ihre Kleidung und bekräftigten, daß sie die Menschen zu Gott bekehren wollten.⁴²¹ Raffael orientierte sich bei seiner Gestaltung des Kartons eng an dem biblischen Text.⁴²² Auf der rechten Seite stellte er die Einwohner als Menschenmenge dar, die sich für das Opfer versammelt haben. In der äußersten rechten Ecke ist der geheilte Gelähmte zu sehen, dessen Krücken nun zu seinen Füßen liegen, während er eine gebeugte, noch unsichere Körperhaltung einnimmt. In der linken Bildhälfte dagegen stehen die beiden Apostel erhöht auf einem Treppenabsatz vor einer Säulenhalle. Während Barnabas im Hintergrund die Hände zum Gebet erhoben hält, ist Paulus prominent in den Vordergrund gerückt. Seine angespannte Körperhaltung mit abgewandtem Kopf und seine kräftig an seinem Gewand reißenden Hände drücken seine Wut über das angebotene Opfer aus. Insgesamt drei Opfertiere, zwei Stiere und ein Widder, werden herangeführt, wobei der Opferdiener in der Mitte der Komposition bereits mit seiner Axt ausholt, um den neben ihm stehenden geschmückten Stier zu betäuben.

Aufschlußreich ist die antiquarische Genauigkeit, mit der Raffael ein antikes Stieropfer rekonstruiert: Während der *victimarius* mit der erhobenen *sacena* und der Stier den Mittelpunkt der Komposition bilden, befindet sich links neben diesem der Altar, auf dem schon eine Flamme entzündet worden ist. Hinter ihm stehen zwei jugendliche Opferdiener:

⁴¹⁷ Dussler 1966, S. 105; Shearman 1972, S. 3, S. 138.

⁴¹⁸ Shearman 1972, S. 2–3.

⁴¹⁹ Shearman 1972, S. 139.

⁴²⁰ Bibel, Apostelgeschichte, 13, 28.

⁴²¹ Bibel, Apostelgeschichte, 14, 8–18.

⁴²² Raffael, *Das Opfer in Lystra*, Deckfarbe auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 35 x 56 cm, Victoria und Albert Museum, London.

Der eine trägt ein Opferkästchen, der andere bläst auf zwei Flöten, um mögliches Unheil mit seinem Lärm zu vertreiben. Der die Handlung beaufsichtigende Priester ist im Hintergrund zwischen *popa* und Stier wiedergegeben und nur an seinem verhüllten Haupt zu erkennen. Ein weiterer Stier, ebenfalls schon mit Bändern geschmückt, befindet sich in der Mitte der Menschenmenge. In der äußersten linken Ecke sehen wir schließlich einen weiteren mit Lorbeer bekränzten Opferdiener, der den Widder an seinen Hörnern herbeiführt. Die Handlung spielt sich ausschließlich in der vordersten Bildebene ab, der Hintergrund wird von einer an Theaterkulissen erinnernden antiken Stadtarchitektur gebildet.

John Shearman nennt beispielsweise die Opferszenen auf dem Argentarierbogen in Rom oder ein Relief des damals sehr bewunderten Triumphbogens von Benevent als mögliche Vorbilder im Hinblick auf die Komposition und die Wiedergabe des Stieropfers bei Raffael.⁴²³ Interessant ist der geschickt gewählte Moment der Darstellung: Raffael konzentrierte sich auf den dramatischen Augenblick vor der Betäubung des Stieres durch den *popa*.⁴²⁴ Dieses Motiv war anscheinend in der römischen Reliefkunst besonders beliebt, denn zahlreiche Beispiele haben sich bis heute erhalten.⁴²⁵ In seiner Darstellung *Das Opfer in Lystra* griff Raffael bewußt diesen wichtigen Moment auf und bezog sich zudem auf die berühmteste aus der Antike überlieferte Darstellung eines Stieropfers. So berichtet Plinius der Ältere, daß schon der Künstler Pausias ein vielbewundertes Stieropfer gemalt habe und dabei das Problem, wie die wahre Größe des Stieres zur Geltung gebracht werden könnte, gelöst habe, indem er diesen von vorne wiedergegeben hätte.⁴²⁶ Auch Domenichino hat sich mit diesem Problem

⁴²³ Shearman 1972, S. 122.

⁴²⁴ Shearman wies darauf hin, daß Raffael hier einen Fehler im Hinblick auf die archäologische Korrektheit der Wiedergabe gemacht hatte: Die Bekleidung eines Stieres war nur vor dem Opfer üblich, bei der Betäubung und anschließenden Tötung des Tieres wurde der Schmuck entfernt. Siehe: Shearman 1972, S. 123.

⁴²⁵ Otto Brendel erkannte in der Wiedergabe des Stieropfers mit dem im Zuschlagen begriffenen *popa* einen in der römischen Sakralkunst weit verbreiteten Topos. Siehe: Brendel 1930, S. 217. Eine eingehende Betrachtung der Stieropferreliefs zeigt, daß insbesondere das Größenverhältnis der Körper von Mensch und Stier den Künstlern Darstellungsprobleme bereitete. Es schien ihnen wichtig gewesen zu sein, den Stier so zu zeigen, daß seine Größe im Unterschied zum Mensch deutlich wurde, er aber nicht zuviel Platz in der meist recht gedrängten Figurenanordnung des Reliefs einnahm. Dazu auch Ryberg 1955, S. 107 ff.

⁴²⁶ „Pausias schuf aber auch große Bilder, wie das Stieropfer, das in der Säulenhalle des Pompeius zu sehen war. Er erfand als erster diese Malerei, die später viele nachgeahmt haben, in der ihn aber niemand erreichte. Vor allem malte er, als er die Länge des Stieres zeigen wollte, diesen von vorn, nicht von der Seite, und doch erkennt man durchaus die stattliche Größe (des Tieres). Ferner: Während alle, die etwas hervortretend erscheinen lassen wollen, dieses mit heller, wenn sie etwas in den Hintergrund stellen, mit dunkler Farbe darstellen, schuf er den ganzen Stier in schwarzer Farbe und schattiert die Form aus sich selbst, eine wahrhaft große Kunst, die in der Fläche Erhabenes und in den gebrochenen (Tönen) alles kräftig zeigt.“, in: Plinius 1973–2004, Bd. 35, S. 93;

beschäftigt. Seine Lösung bestand darin, den Stier an den äußersten linken Bildrand zu setzen, so daß von ihm nur der dem Betrachter zugewandte Kopf und ein Teil der Brust zu sehen sind. Die eigentliche Größe des Tieres erschließt sich dem Betrachter nur durch die direkt neben ihm stehende Gestalt des Opferdieners, dem er bis zur entblößten Brust reicht. Als Anregung für diese Lösung könnte Domenichino die Darstellung des zweiten Stiers in Raffaels *Opfer in Lystra* gedient haben, von dem in der Menschenmenge nur der erhobene Kopf zu sehen ist.⁴²⁷ Im direkten Vergleich zu dem Opferdiener, dem der Kopf des Stieres nur bis zur Brust reicht, wirkt das Tier jedoch relativ klein. Domenichino ist es hier nicht überzeugend gelungen, die massige Größe und Stärke eines ausgewachsenen Stieres wiederzugeben.

Im Hinblick auf die Stellung des Kultbildes in der Komposition lassen sich Übereinstimmungen beobachten: Raffael stellt die beiden Apostel erhöht auf einem Podest links neben dem Altar dar, wodurch sich die Handlung friesartig in der vordersten Bildebene abspielt. Domenichino platzierte die Sitzstatue Jupiters deutlich sichtbar zwischen die das Opfer verweigernde Cäcilia und die herantretenden Opferdiener und begrenzte die Handlung damit auf ebenfalls auf die vorderste Bildebene. Er wählte aber einen anderen Moment des Opfers, nämlich die Vorbereitungsphase: In seinem Fresko werden die Tiere, ein Stier und ein Widder, erst gebracht.

Bei Domenichinos Darstellung des Widders, fällt auf, daß er diesen zeigt, wie er sich mit in den Boden gestemmen Vorderbeinen weigert, vorwärts zu gehen und daher von dem Opferdiener gezogen werden muß. Ein Widerstreben der Tiere, die man zum Opferplatz führte, wurde in der Antike allgemein als unheilverkündend gewertet. Hier scheint er dieses schlechte Omen bewußt zur Verdeutlichung der dargestellten Problematik und als Hinweis auf den für Cäcilia tödlichen Ausgang eingesetzt zu haben. Diese Wertung in der Antike könnte Domenichino aus der zeitgenössischen antiquarischen Literatur bekannt gewesen sein.⁴²⁸

Vergleichen wir beispielsweise den in beiden Darstellungen prominent in den Bildmittelpunkt gestellten Opferaltar: Raffael präsentierte dem Betrachter einen Altar, der aufgrund seiner

siehe auch: Shearman 1972, S. 123.

⁴²⁷ Raffael wiederum hatte sich für diesen Kunstgriff wahrscheinlich von dem Relief *Marc Aurel opfert vor dem Jupitertempel* inspirieren lassen, das bis 1515 auf dem Forum Romanum zu sehen war und anschließend im Palazzo dei Conservatori ausgestellt wurde. Siehe auch: Shearman 1972, S. 123.

⁴²⁸ Eine mögliche Quelle könnte das Werk von Guillaume du Choul gewesen sein : „Et si par fortune la victime, quand elle estoit menée à l'autel, eust resisté violement, & elle eust pris la fuite, ..., les Romains penserent que cela leur annoncoit un malheureux augure, & que la victime estoit offerte outre le vouloir des Dieux.“, in: Choul 1731, S. 277 ; siehe auch: Pauly's Realencyclopädie, Bd. 17, 1126 ff.

quadratischen Form und der phantastischen Verzierung mit Festons und Widderköpfen eher an einen Grabaltar als einen in der römischen Kunst meist recht schlicht dargestellten Opferaltar erinnert.⁴²⁹ Im Unterschied dazu zeigte Domenichino in seinem Fresko archäologisch genau einen Dreifuß, wie er auch in den meisten römischen Opferdarstellungen vorkommt.⁴³⁰ Domenichino setzte sich für die Konzeption seines Freskos nicht nur mit Raffaels *Opfer in Lystra* auseinander. So verwendete er als Vorbild für die Figur des erzürnten Statthalters Almachius Raffaels Darstellung des Prokonsuls in *Die Bekehrung des Prokonsuls* (Abb. 62). Auch dieses Werk Raffaels gehörte, wie bereits erwähnt, zu den Tapisserien, die von Papst Leo X. für die Ausstattung der Cappella Sistina in Auftrag gegeben wurden. Raffael wiederum rezipierte für seine Figur des sitzenden Prokonsuls Sergius Paulus ein Attikarelief des Konstantinsbogens in Rom, auf dem ein Kaiser vor seinem Volk dargestellt ist, anscheinend bei einem Gnadentakt.⁴³¹ Das Relief zeigt den lorbeergeschmückten Kaiser auf seinem Thron, sein Körper ist dem Betrachter zugewandt, seine beiden leicht erhobenen Arme und der ein wenig nach rechts gewandte und im Dreiviertelprofil gezeigte Kopf deuten auf ein Gespräch mit dem neben ihm stehenden Diener hin. Raffael übernahm die Figur bis auf leichte, aber signifikante Abänderungen in Gestik und Mimik. Er gestaltete die würdevolle Sitzhaltung des Kaisers mit den ruhig nebeneinandergestellten Füßen und den leicht erhobenen Armen zu der bewegten Gestik um, die Erstaunen und Erschrecken des Prokonsuls widerspiegeln, der Zeuge einer wundersamen Heilung wird. Außer der Mimik eines konzentrierten Gesichtsausdrucks mit den nach unten verzogenen Mundwinkeln drücken die Beinhaltung mit dem vorgestellten rechten Fuß und dem leicht zurückgenommenen linken Fuß sowie der ausgestreckte rechte und der zurückgezogene linke Arm den inneren Aufruhr des Kaisers aus.

Auf dieses Vorbild griff Domenichino für die Gestalt des Statthalters Almachius zurück: Durch eine Drehung der thronenden Figur um 90 Grad wird diese dem Betrachter im Profil gezeigt. Der zuvor zurückweichende Oberkörper wird nun zum Ausdruck der Wut nach vorne gelehnt und folgt dem aggressiv nach vorne gestreckten rechten Arm mit dem auf Cäcilia weisenden Zeigefinger. Seine Miene läßt die Verärgerung deutlich erkennen. Domenichino war um archäologische Genauigkeit bemüht, denn er zeigte den Statthalter ohne Lorbeerkrone, da dieser Schmuck ausschließlich siegreichen Feldherren vorbehalten war.⁴³²

⁴²⁹ Shearman 1972, S. 123, siehe auch die Abbildungen bei Brendel 1930, insbesondere die Tafeln 68, 69, 72. Zu den Grabaltären: Altmann 1905, S. 9 ff.

⁴³⁰ Brendel 1930, beispielsweise Tafeln 68, 69, 72.

⁴³¹ Shearman 1972, S. 122; L'Orange 1939, S. 185, Abb. Tafel 47 c.

⁴³² Pauly 1927, Bd. 13.2, 1441.

So zeugt auch diese Raffaelrezeption von einer keineswegs sklavischen Übernahme, sondern von genauer Reflexion, die zu einem elegant umgeformten und gleichzeitig verbesserten Zitat des großen Vorbildes führte. Raffaels *Opfer in Lystra* war das maßgebliche Vorbild für Domenichinos Fresko *Die Verurteilung der heiligen Cäcilia*. Ein Vergleich der beiden Bilder zeigt jedoch sofort, daß Domenichino Raffaels Werk nicht nur deutlich erkennbar rezipierte, sondern darauf abzielte, das Vorbild insbesondere hinsichtlich seines antiquarischen Wissens zu übertreffen.

Am Ende des Kapitels steht die Untersuchung der Figur der heiligen Cäcilia: In der Forschung ist allgemein anerkannt, daß die antike Skulptur der *Venus Callipygias* das Vorbild für Domenichinos Heilige war.⁴³³ Bereits der erste vergleichende Blick auf die Skulptur der Göttin der Liebe legt nahe, daß Domenichino die Figur der das Opfer verweigernden Cäcilia nach ihr gestaltete. Es ist anzunehmen, daß er die berühmte Skulptur der sich abtrocknenden Göttin, die zu der Antikensammlung der Farnese gehörte und im Palazzo Farnese in Rom aufgestellt war, aufgrund seiner Mitarbeit an der Ausmalung der Galleria Farnese als Gehilfe Annibale Carraccis kannte.⁴³⁴

Domenichino behielt die ursprüngliche Haltung der stehenden Venus insgesamt bei und nahm für seine Figur der Heiligen nur kleinere Abänderungen in der Armhaltung vor: Cäcilia steht in leichtem Kontrapost frontal vor dem Thron des Statthalters, ihr rechter Arm ist auf Brusthöhe angehoben, mit ihrer rechten Hand hält sie den weiten Umhang unter ihrer Brust gerafft. Die linke Hand hat sie abwehrend erhoben, wobei sie die geöffnete Handfläche dem im Befehlsgehalt ausgestrecktem rechten Arm des Statthalters entgegenhält. Ihr klassisch-schönes Gesicht wendet sich nach rechts zum Betrachter: Es spiegelt weder Angst noch Erschrecken wider, sondern drückt die ruhige Entschiedenheit aus, die sich auch in der Körperhaltung der Heiligen zeigt. Überhaupt bilden sowohl bei dem erzürnten Almachius als auch bei der ihren Glauben standhaft verteidigenden Cäcilia Mimik und Gestik eine Einheit. Diese beiden Affektfiguren können über ihre Individualität hinaus als Allegorien des Zorns und der Gelassenheit beziehungsweise der Glaubensstärke gedeutet werden. Zu diesem Schluß ist auch Bellori gekommen, er schreibt lobend:

In questa istoria il pittore figurò il contrasto della costanza contro la crudeltà, scorgendosi il preffetto adirato, il quale dal seggio suo addita alla Santa vergine Cecilia la statua di Giove, ed a lei comanda che sacrifici, minacciando tormenti e morte. Ella,

⁴³³ Haskell/Penny 1981, S. 316–318, Kat. 83; Robertson 2001, S. 128. Zu der Skulptur siehe: Haskell/Penny 1981, S. 316–318.

⁴³⁴ Zur Sammlungsgeschichte der Farnese siehe: Haskell/Penny 1981, Kat. 83, S. 316.

*sdegnosa altrettanto, volge la faccia indietro, e sospendendo la palma della mano abborrisce e rifiuta gli empi sacrifici ...*⁴³⁵

Die Glaubensstärke Cäcilias, die sich in ihrer heroischen Verweigerung des geforderten Opfers ausdrückt, wird von Domenichino der Grausamkeit des Statthalters gegenübergestellt. Die beiden Protagonisten stehen im Zentrum der Komposition; ihre ausdrucksstarken Gesten, die des erzürnten Statthalters, dessen Befehl an die Heilige durch seinen ausgestrecktem Arm gezeigt wird, und die kühle Verweigerung durch Cäcilias ablehnenden Gestus, veranschaulichen ihre Auseinandersetzung. Domenichino illustrierte Cäcilias rethorische Überlegenheit, wie sie von Bosio hervorgehoben wird, durch ihre ausdrucksstarke Gestik und Mimik. Zu erkennen ist ihre Überlegenheit auch an ihrer gelassenen Reaktion auf den erregten Befehl des Almachius.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß es Domenichino aufgrund seiner archäologisch-antiquarischen Kenntnisse gelang, eine genau an römischen Kulthandlungen orientierte antike Opferszene zu rekonstruieren. Grundlage seiner Komposition und Quelle seiner Inspiration waren hier, wie an anderer Stelle, Raffaels Kartons für die Tapisserien der Cappella Sistina. Auf diese Weise setzte sich Domenichino in diesem Fresko intensiv mit dem von seinen Zeitgenossen vielbewunderten Werk Raffaels auseinander. Dennoch zeichnet sich seine Beschäftigung mit dem Vorbild durch eine geschickte und gelehrte Rezeption bestimmter Motive der genannten Bilder aus. Auffallend ist dabei Domenichinos Bestreben, sich nicht auf Raffaels Kenntnisse der antiken Kunst oder antiker Opferrituale zu verlassen, sondern auf sein eigenes Wissen zurückzugreifen: So bezog er sich zwar bei der Motivübernahme auf Raffael, verbesserte ihn aber gleichzeitig. Auf Domenichinos Raffaelrezeption wird auf der Grundlage dieser Ergebnisse in Kapitel 6.2 genauer eingegangen.

⁴³⁵ Bellori 1672/1976, S. 328. Zur Mitarbeit Domenichinos als Assistent Annibale Carraccis 1604/05 bei der Ausmalung der Galleria Farnese im Palazzo Farnese 1604/05 in Rom; siehe: Spear 1982, Kat. 12, S. 134–136.

4.1.5 Die Aufnahme in den Himmel

Das mittlere Deckenfresko zeigt Cäcilia, wie sie in Begleitung von Engeln in den Himmel entrückt wird (Abb. 12).⁴³⁶ Allerdings ist diese Episode kein Bestandteil ihrer Vita, sondern leitet sich aus ihrem Status als Heilige ab.⁴³⁷ So beschreibt beispielsweise Bosio nach dem Martyrium Cäcilias nur noch ihre Bestattung durch Papst Urban in den Katakomben. Dennoch ist die Aufnahme der Seele Cäcilias in den Himmel der logische, ja zwingende Schlußmoment ihrer Vita und ihres irdischen Wirkens: Erst durch sie wird der Heiligen die Nähe zu Gott ermöglicht, die es ihr dann erlaubt, als Fürsprecherin der sündigen Seelen tätig zu werden.⁴³⁸

Allgemein stellt die Aufnahme in den Himmel die Belohnung jedes Heiligen für sein Leben in der Nachfolge Christi, für Glaubensstärke und Martyrium dar.⁴³⁹ Ordnet man dieses Fresko in die chronologische Reihenfolge des Zyklus ein, so folgt es direkt nach dem Martyrium. Während dieses das qualvolle Sterben Cäcilias durch Verbluten zeigt, so sieht der Betrachter die Heilige nun, wie sie triumphierend, erfüllt von Glück und Freude in den Himmel aufgenommen wird: Die Heilige wird von Engeln begleitet zum Himmel emporgetragen. Sie kniet dabei mit betend erhobenen Armen und zum Himmel erhobenem Blick auf einem sich bauschenden Tuch, das ein Engel bogenförmig über seinen Kopf hält. Insgesamt acht Engel unterstützen Cäcilia: Während zwei größere Engel sie rechts und links flankieren, befinden sich kleinere Engel unterhalb von ihr. Diese präsentieren dem Betrachter die Attribute der Heiligen auf fast spielerische Weise. So halten auf der linken Seite zwei kleine Engel Palmzweig und Lorbeerkranz empor,⁴⁴⁰ die Cäcilia als Siegesymbole für ihr Sterben erhält,

⁴³⁶ Domenichino, *Die Aufnahme in den Himmel*, Fresko, 263 x 220 cm. Das Fresko befindet sich im Mittelfeld der Decke. Es existiert nur noch eine Vorzeichnung dafür, anzunehmen ist aber, daß Domenichino mehrere Zeichnungen angefertigt hatte, die heute nicht mehr existieren; Spear 1982, S. 179; dazu auch: Pope-Hennessy 1948, Kat. 936–938. Spear verweist darauf, daß Domenichinos Schüler Raspantino den Karton für dieses Fresko besaß: Spear 1982, S. 180.

⁴³⁷ Zur Begriffsbestimmung der „Entrückung“ bzw. „Aufnahme in den Himmel“ siehe: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 5, 461 ff. Die Wahl, die Aufnahme eines Heiligen in den Himmel in das mittlere Deckenfeld einer Kapellenausmalung zu setzen, läßt sich bei vielen anderen Kapellen beobachten, die einem bestimmten Heiligen geweiht waren und dementsprechend ausgestattet wurden. Ein weiteres Beispiel dafür findet sich auch in der Kapelle des heiligen Nikolaus von Bari, der zweiten Kapelle im linken Seitenschiff, in San Luigi dei Francesi: Das mittlere Deckenfresko zeigt die Aufnahme des Heiligen in den Himmel.

⁴³⁸ Zur theologischen Unterscheidung zwischen „Himmelfahrt“ und „Aufnahme in den Himmel“ siehe Lohfink 1971, S. 55.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Zum Lorbeerkranz der Märtyrer siehe: Barbier de Montault 1887 b, S. 39, hier auch der Verweis auf den dementsprechenden Hymnus.

während auf der rechten Seite ein anderer kleiner Engel ein Tamburin trägt. Der neben Cäcilia schwebende größere Engel hebt stolz eine Tischorgel hoch. Unterhalb des Engels, der das Tuch spannt, auf dem Cäcilia kniet, sind zwei kleinere Engel damit beschäftigt, eine Schwertklinge wieder in eine Scheide zu schieben. Das Schwert erinnert an das Martyrium Cäcilias, die enthauptet werden sollte und an ihren dabei erlittenen Verletzungen verblutete. Domenichino schuf mit der von Engeln umgebenen, emporschwebenden Cäcilia eine ausgewogen harmonische Komposition, die durch die kreisförmige Anordnung der Figuren zusätzlich betont wird.

Interessant ist das Gewand, in dem Domenichino Cäcilia darstellte. Schon Passeri weist in seiner Beschreibung des Freskenzyklus ausdrücklich daraufhin, daß es sich um genau dasselbe Kleid handelt, in dem auch Raffael in seinem Altargemälde die Heilige wiedergegeben hatte:

*Con gran giuditio hà vestita la Santa nella guisa dell'abito medesimo di quella del quadro dell'altare, copiato da Raffaello ...*⁴⁴¹

Damit wird für den Betrachter ein Bezug zu dem von Guido Reni nach Raffael geschaffenen Altargemälde hergestellt, das den Mittelpunkt der Kapellenausstattung bildet. Domenichino bezieht bei der Gestaltung seines mittleren Deckenfreskos die Ikonographie des Altargemäldes geschickt in seine Gestaltung ein, indem er den „himmelnden Blick“ Cäcilias auch für seine erlöst emporschwebende Märtyrerin verwendet. Hervorzuheben ist die Hintergrundgestaltung des Freskos: Cäcilia befindet sich schon über den Wolken, über ihrem Kopf öffnet sich eine neue, strahlend helle Zone, die durch eine goldgelb-rötliche Farbgebung gekennzeichnet ist. Auch hier ist wieder Passeri zu zitieren, der dieses Licht als „i primi raggi della Gloria Beata“⁴⁴², und damit als Nähe Gottes deutete.

Erneut stellt sich die Frage nach den Vorbildern: Schon Spear weist darauf hin, daß Domenichino in seiner *Aufnahme in den Himmel* Raffaels Gemälde *Die Vision des Ezechiel* von 1518 rezipierte.⁴⁴³ Als ein weiteres Vorbild sei Annibale Carraccis *Himmelfahrt Mariens* von 1600/01 in der Cappella Cerasi in der Kirche Santa Maria del Popolo in Rom genannt.⁴⁴⁴

⁴⁴¹ Passeri, 1934/1995, S. 36

⁴⁴² Ebd., S. 36.

⁴⁴³ Spear 1982, S. 182. Raffael, *Die Vision des Ezechiel*, um 1518, Florenz, Galleria Pitti, Sala di Saturno, inv. 174, Öl auf Holz, 407 x 295 cm. Zum aktuellen Forschungsstand siehe: Meyer zur Capellen 2005, Bd. 2, Kat. 60.

⁴⁴⁴ Annibale Carracci, *Himmelfahrt Mariens*, Cappella Cerasi, Santa Maria del Popolo, Rom, Öl auf Holz, 245 x 155 cm, um 1600/01, siehe dazu: Posner 1971, Bd. 2, S. 55–56, Kat. 126.

Raffaels Gemälde zeigt die Vision des Propheten Ezechiel, der Gott und die vier Evangelisten am Himmel erblickte (Abb. 63)⁴⁴⁵: Gottvater ist sitzend, mit weit ausgebreiteten Armen gezeigt, die von zwei kleinen Engeln gestützt werden. Sein bärtiges Gesicht ist nach unten zur Erde gewendet. Die vier Evangelisten, vertreten durch ihre Symbole Engel, Löwe, Ochs und Stier, begleiten ihn. Raffaels Umsetzung dieser bewegenden Vision ist von ausgewogener Harmonie und der kreisförmigen Komposition der Gestalt Gottvaters und der Evangelisten geprägt, die dem Betrachter in großer Nahaussicht präsentiert werden. Die Figuren wirken durch ihre geschlossenen Konturen und betonte Körperlichkeit auffallend plastisch und monumental. Illusionistische Verkürzungen werden durch den klaren Kompositionsaufbau bewußt vermieden.

Annibale Carraccis Gemälde *Die Himmelfahrt Mariens* zeigt die Gottesmutter Maria, die von Engeln unterstützt zum Himmel auffährt (Abb. 64). In der unteren Bildhälfte sind die vielfältigen Reaktionen der erstaunten Apostel erkennbar, die sich an ihrem Sarkophag versammelt haben und nun Zeugen des Wunders der Himmelfahrt werden. Die Auferweckte wird im Gestus einer Betenden, mit weit ausgebreiteten Armen und zum Himmel erhobenen Blick, gezeigt. Ihre Gestik verdeutlicht ihre Hinwendung zu Gott und Freude über die Erlösung. Selbst wenn Marias stark bewegte Haltung mit dem leicht erhobenen linken Knie an die kniende Haltung einer Betenden erinnert, so spiegelt diese eine kraftvolle Eigendynamik wider. Auch Annibale Carracci präsentierte die Himmelfahrt in großer Nahaussicht. Die Figuren befinden sich in der vordersten Bildebene und scheinen mit ihrer großen Plastizität und Dynamik fast aus dem Rahmen herauszugreifen.

Vergleicht man Domenichinos Deckenfresko *Cäcilias Aufnahme in den Himmel* mit diesen beiden Werken, so kann es als Verschmelzung seiner großen künstlerischen Vorbilder angesehen werden: Er übernahm die klare, kreisförmige Komposition von Raffaels Gemälde *Die Vision Ezechiels* und ließ sich auch von dessen halbkreisförmiger Anordnung der Evangelisten und Engel um die Gestalt Gottvaters zu der Gruppierung der Engel mit den Attributen und Symbolen des Martyriums der Heiligen für sein Fresko inspirieren. Die Körperhaltung Cäcilias mit ihren betend erhobenen Armen und dem zum Himmel gerichteten Blick greift hingegen auf das Vorbild Annibale Carraccis zurück. Die zwar zurückgenommene, aber dennoch dynamisch nach oben gerichtete Bewegung der Gottesmutter bei Annibale Carracci ersetzte Domenichino durch die beinahe statisch wirkende Haltung Cäcilias, die nur durch die Kraft und Hilfe der Engel zum Himmel emporgetragen wird. Doch verzichtet er auf jegliche Andeutung eines räumlichen oder

⁴⁴⁵ Vgl. dazu: Bibel, Ezechiel, 1, 4–28.

landschaftlichen Kontextes, wie er bei Annibale oder Raffael zu sehen ist. Domenichino konzentriert sich ausschließlich auf die Figuren und auf ihre Anordnung in der Fläche, ferner vermied er bewußt jegliche räumliche Tiefe.

Bei einem Vergleich mit den rezipierten Vorbildern ist interessant, daß es sich hier um Gemälde handelt, die beide auf die frontale Ansicht des Betrachters ausgerichtet sind. Im Unterschied zu ihnen handelt es sich bei Domenichinos *Cäcilias Aufnahme in den Himmel* um ein Deckenfresko: Auffallend ist, daß Domenichino trotz der Position dieses Freskos im Mittelfeld einer Decke keine illusionistisch verkürzte oder stark bewegte Komposition entworfen hatte, sondern alle Figuren ohne Überschneidungen oder Verkürzungen dem Betrachter präsentiert.⁴⁴⁶ Dies scheint für Domenichinos künstlerische Vorstellungen von besonderer Bedeutung gewesen zu sein. Schon Spear macht darauf aufmerksam, daß Domenichino den Karton für das Deckenfresko in Budapest im Unterschied zum Karton in Paris in einer hierfür wichtigen Einzelheit abgeändert hatte: In der abgeänderten Version wird der Kopf, der zuvor vom linken Arm leicht bedeckt wurde, gerade und ohne Überschneidungen gegen den Himmel gezeigt.⁴⁴⁷ So wird zusätzlich die Klarheit und Ausdruckskraft der geometrisch perfekt ausgewogenen Komposition betont. Das Fresko *Cäcilias Aufnahme in den Himmel* ist, wie bereits gesagt, als inhaltlicher Abschluß der Heiligenvita zu sehen.

4.2 Die Rolle der Zeichnungen im Entwurfsprozess

Ausgehend von der großen Bedeutung, die die Zeichnungen in Domenichinos Werkprozess einnehmen, wird im folgenden die Entwicklung verschiedener Figuren für den Cäcilienzyklus anhand der für sie im Vorfeld angefertigten Studien nachvollzogen. Diese Vorgehensweise ermöglicht einen Einblick in die Planung der ausdrucksstarken Affektfiguren und ihrer Positionierung in der Gesamtkomposition der jeweiligen Fresken: Tatsächlich haben sich von kaum einem Künstler des römischen Seicento so viele Zeichnungen erhalten wie von Domenichino. Sie erlauben einen umfassenden Einblick in seine Vorgehensweise und die gründliche methodische Planung seiner Werke.

⁴⁴⁶ Die Wiedergabe einer Aufnahme in den Himmel scheint Domenichino künstlerisch zufriedengestellt zu haben, denn für sein Deckengemälde *Die Himmelfahrt Mariens*, 1616/17, in Santa Maria in Trastevere rezipierte er ebenfalls Annibale Carraccis gleichnamiges Altargemälde. Siehe die Abbildung in: Spear 1982, Kat. 50, S. 189–190.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 183.

Obwohl bereits die zeitgenössischen Biographen ausdrücklich und wiederholt auf die wichtige Rolle verweisen, die die Zeichnungen als arbeitstechnische Grundlage für Domenichinos Schaffen spielten, hat sich die Forschung bisher nur vergleichsweise wenig damit beschäftigt. Grundlegend für jede Auseinandersetzung mit der Zeichenkunst Domenichinos bleibt der von John Pope-Hennessy 1948 veröffentlichte Katalog des größten zusammenhängenden Konvoluts von Zeichnungen Domenichinos der Königlichen Sammlung in Windsor Castle.⁴⁴⁸ Spear baut in seiner Monographie Domenichinos von 1982 auf den Ergebnissen Pope-Hennessys auf und beschäftigt sich in einem Kapitel eingehend mit den Zeichnungen und den Zielen, die ihnen theoretisch zugrunde lagen.⁴⁴⁹ Er stützt sich hierbei auf seine publizierten Forschungen zu verschiedenen Vorstudien Domenichinos für seine Werke und ihrer Bedeutung für die Ideenentwicklung des Künstlers.⁴⁵⁰ Auch ein Teil der Domenichino 1996 gewidmeten monographischen Ausstellung im Museo Palazzo Venezia in Rom beschäftigte sich mit Vorzeichnungen zu verschiedenen Werken, dies jedoch ohne über Einzelbetrachtungen hinauszugehen.⁴⁵¹

Die überaus wichtige Rolle der Zeichenkunst für Domenichinos Werk wird von Bellori schon bei der Beschreibung seiner Lehrjahre in der Carracci-Werkstatt hervorgehoben. Ihm zufolge fiel der junge Domenichino seinen Lehrmeistern erst durch seine Zeichnungen auf, die in einem internen Wettbewerb aller Schüler als die besten beurteilt wurden.⁴⁵² Passeri betont, daß das Erlernen der Zeichenkunst die Grundlage der Ausbildung in der Accademia degli Incamminati war.⁴⁵³ Die hohe Bedeutung, die die Zeichnung nach Werkstattmodellen oder Skulpturen für alle Schüler der Accademia degli Incamminati besaß, bestätigt Malvasias ausführlicher Bericht, nach dem in der Akademie als tägliche Übung das Zeichnen nach männlichen wie weiblichen Modellen, antiken Skulpturen oder auch nach Zeichnungen alter Meister gehörte.⁴⁵⁴ Wichtig war bei diesen Übungen, etwa beim Studium des menschlichen

⁴⁴⁸ Pope-Hennessy 1948, S. 9–31.

⁴⁴⁹ Spear 1982, S. 71–78.

⁴⁵⁰ Spear 1967 a; Spear 1967 b; Spear 1968; Spear 1979.

⁴⁵¹ Kat. Ausst. Domenichino 1996, S. 475–519.

⁴⁵² „It was their custom (in the Academy of disegno, Anmerkung Autorin) then at certain times to award a prize for drawings, and when these were collected, there was no one at the time who gave a thought to Domenichino, who was keeping to himself in a corner, saying nothing; so that, when his drawing was taken out and judged the best over the others, he did not dare to come forward but simply showed himself ...“, in: Bellori 1672/2005, hier S. 240.

⁴⁵³ „Introdussero li Carracci lo studio di disegnare il nudo, che chiamano Accademia, ...: ma Accademia è quella, nella quale si palesa, e si conferisce lo studio à vista ...“, in: Passeri, 1934/1995, S. 22.

⁴⁵⁴ Summerscale 2000, S. 118–119.

Körpers, vor allem, diesen nicht nur einfach abzuzeichnen, sondern seinen Aufbau, seine grundsätzliche Struktur zu verstehen, um so eine größtmögliche Naturnähe bei der Wiedergabe zu erzielen.⁴⁵⁵ Glaubt man Malvasias Beschreibung, so waren die drei Carracci begeisterte Zeichner, deren künstlerisches Interesse an allen sie umgebenden Dingen und Menschen unermüdlich war.⁴⁵⁶ Domenichino hatte dieses grundsätzliche Interesse und die mit ihm verbundene Idee der Carracci übernommen, seine gesamte Umwelt als anregendes Studienobjekt wahrzunehmen und als solches auch zu nutzen. Bellori berichtet sogar, daß Domenichino einen Mantel besaß, unter dem er ungestört und ungesehen alles zeichnen konnte, was ihm auffiel.⁴⁵⁷

Die Rolle der Zeichnungen ist grundlegend für das Verständnis von Domenichinos Werkprozess. Kennzeichnend für seine Arbeitsweise ist – und darin stimmen alle seine Biographen überein – sein überlegtes und daher langsames, methodisches Vorgehen. Bellori berichtet bewundernd, wie Domenichino mit Hilfe seiner Studien seine künstlerische Idee nach dem Vorbild der Arbeitsweise der Carracci umsetzte:

*Nelle opere così a fresco come ad olio, oltre i disegni, stabiliva i cartoni, e servendosi della sua ottima idea, nondimeno il tutto particolarmente riconosceva dal naturale, disegnando ignudi, mani, teste e panni sopra turchina con gesso e carbone, nel modo usato da' Carracci.*⁴⁵⁸

Auch wenn aufgrund der nicht erhaltenen Kompositionszeichnungen und der nur teilweise vorhandenen Kartons die Planung der Figuren für den Cäcilienzyklus nicht bis ins letzte Detail geklärt werden kann, scheint Domenichino doch, wie Bellori berichtet, seine Fresken nach der Methode seines Lehrmeisters Annibale Carracci vorbereitet zu haben. Wie man heute weiß, plante dieser seine Fresken in seinen römischen Jahren auf folgende Weise: Vorbereitende Skizzen dienten zur ersten Ideenfindung für Komposition und Form. Nach zahlreichen Kompositionsstudien wurde dann die Lichtführung innerhalb der Komposition ausgearbeitet. Erst dann ging Annibale dazu über, die einzelnen Figuren sorgfältig und in

⁴⁵⁵ Ebd., S. 119.

⁴⁵⁶ „And when, because of weariness of the late hour, they finally left off working and took a stroll through the city or went outside the city gate for some fresh air, their favorite and fruitful pastime was to take note of especially unusual sites, or delightful landscapes, or chance encounters with people, making caricatures of the defects they observed in them.“ in: Summerscale 2000, S. 120.

⁴⁵⁷ Bellori 1672/1976, S. 329.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 359–360.

zahlreichen Zeichnungen zu gestalten, wobei er großen Wert auf Gesichter, einzelne Körperpartien oder Draperien legte. Ein weiterer Arbeitsschritt bestand in der Einfügung von Antikenzitaten, beispielsweise römischer Skulpturen, bevor das ausformulierte Ensemble schließlich auf einen Karton übertragen wurde, der denselben Maßstab wie das vorgesehene Fresko besaß.⁴⁵⁹ Die Kompositionszeichnungen wurden mit einer Feder ausgeführt, da sich diese Technik für eine schnelle, meistens flüchtige Umsetzung der ersten Ideen zur Umsetzung des Sujets anbot. Die Ausführung der Körperstudien, die nach der Festlegung der Komposition von den einzelnen Figuren angefertigt wurden, erfolgte überwiegend in schwarzer Kreide, wobei einzelne Körperpartien mit einer Weißhöhung hervorgehoben wurden, um gezielt ihre Plastizität zu betonen. Für seine praktische Arbeit und für seine Ideenfindung verwendete Domenichino zudem die zahlreichen Zeichnungen und Kartons, die er von den Carracci – vor allem von Annibale – geerbt hatte.⁴⁶⁰

Domenichino hatte kurz vor seinem Tod im April 1641 in seinem Testament Francesco Raspantino, seinem Schüler und Assistenten in Neapel, alle Zeichnungen und Kartons vermacht, die sich zu diesem Zeitpunkt in seiner Werkstatt befanden. 1665 wurde von ihm zwar ein Teil der Blätter an Pier Francesco Mola verkauft, den Großteil der Sammlung mit zahlreichen Kartons aber erwarb Carlo Maratta. Dieser wiederum verkaufte die damals berühmten und von vielen Käufern begehrten Zeichnungen und Kartons an Papst Clemens XI. Albani. 1762 erwarb sie der englische König Georg III. für seine Sammlung, in der sie sich noch heute in Windsor Castle befinden. Dabei handelt es sich um etwa 1750 Blätter, von denen Domenichino sehr viele auf der Vorder- und Rückseite für seine Studien benutzt hatte. Leider sind die meisten der Kartons, die Maratta von Raspantino erworben hatte, nicht mehr in der Sammlung in Windsor Castle vorhanden: Die zum Teil in Originalgröße des auszuführenden Werks angefertigten Kartons waren das Herzstück von Domenichinos Zeichnungsbestand, doch gerade aufgrund ihrer Beliebtheit haben sich nur wenige erhalten.⁴⁶¹ Für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit sind diejenigen Studien von besonderem Interesse, die zur Vorbereitung für die Fresken der Cappella Polet angefertigt wurden. Zu ihnen befinden sich 53 Zeichnungen in der königlichen Sammlung in Windsor Castle.⁴⁶² Es

⁴⁵⁹ De Grazia 1999, S. 19.

⁴⁶⁰ Spear verweist auf das Inventar Raspantinos, dem zu entnehmen ist, daß Domenichino ein Dutzend der Kartons der Carracci und etwa 950 ihrer Zeichnungen, darunter Akademiestudien, Studien für Gewänder, Köpfe, Tiere, Antikenstudien, Karikaturen usw. besaß, die die gesamte Bandbreite des künstlerischen Schaffens der drei Carracci widerspiegeln. Siehe dazu: Spear 1982, S. 73.

⁴⁶¹ Pope-Hennessy 1948, S. 9–31

⁴⁶² An dieser Stelle möchte ich Frau Dr. Riebesell, der damaligen Leiterin der Fotothek, für die Anschaffung der Photographien dieser Zeichnungen für die Fotothek der Bibliotheca Hertziana danken.

handelt sich vor allem um Detailstudien, die für die Planung der einzelnen Figuren entstanden. Unter ihnen gibt es nur eine einzige Kompositionsskizze, die sich mit der Haltung der sterbenden Märtyrerin und dem sie umgebenden Figurenpersonal auseinandersetzt.⁴⁶³ Dennoch sind die Detailstudien aufgrund ihrer ausgewählten Sujets spannend, da sie beweisen, wie sorgfältig Domenichino jede Figur plante. Auffallend viele Zeichnungen sind für die Fresken der beiden Seitenwände erhalten. Die hohe Anzahl kann als Hinweis darauf verstanden werden, daß für die wichtigsten Szenen des Zyklus, *Die Almosenspende* und *Das Martyrium*, anteilmäßig die meisten Studien angefertigt wurden, was auf eine besonders sorgfältige Planung dieser beiden Fresken schließen lässt.

Anhand der Zeichnungen, die Domenichino zur Vorbereitung einer Figurengruppe des Freskos *Die Almosenspende* anfertigte, wird im folgenden exemplarisch das Vorgehen des Künstlers untersucht: Besonders wichtig für die Fragestellung sind hier der Werkprozess des Künstlers und die Entwicklung der einzelnen Affektfiguren. Im Hinblick auf sein Vorgehen stellt sich die Frage nach dem Ablauf: Wie wurde die vorgesehene Figur entwickelt? Nach welchen Kriterien ging Domenichino vor? Auffallend ist, daß er auch bei der späteren Ausarbeitung des Freskenzyklus großen Wert auf die Gestaltung ausdrucksstarker Affektfiguren gelegt hat. Anhand der für jede Figur angefertigten Zeichnungen können Domenichinos Überlegungen zu Gestik und Mimik der einzelnen Affektfiguren nachvollzogen werden. Dafür werden die insgesamt sechs Kreidezeichnungen, die Domenichino für den in der linken Ecke sitzenden Vater mit zwei Kindern und dem neben ihnen stehenden Händler anlegte, analysiert. Eine eingehende Beschäftigung mit den Entwurfszeichnungen für diese beiden Figuren erscheint sinnvoll, da die ersten Entwurfsskizzen bis zur endgültigen Vorzeichnung erkennen lassen, wie Domenichino seine anfängliche Vorstellung zur jeweiligen Figur in wenigen Schritten angesichts der Komposition in ausdrucksstarke Figuren umwandelte.

Im Fresko *Die Almosenspende* bietet der Vater mit erhobenen Armen dem neben ihm stehenden Händler, der mit einer Frau um den Preis für ein Kleidungsstück feilscht, ein Tuch zum Verkauf an. Die Zeichnung Kat. 886 zeigt Domenichinos ersten Entwurf für die sitzende Gestalt des Vaters als Studie nach dem lebenden Modell im Atelier (Abb. 34).⁴⁶⁴ Hier ist die Haltung des etwas erhöht und parallel zum Betrachter sitzenden Mannes mittleren Alters schon festgelegt, ferner sind Oberkörper und Kopf des Mannes bereits nach rechts zu dem

⁴⁶³ Diese Skizze wird in Kapitel 4.1.2. behandelt.

⁴⁶⁴ Zur besseren Nachvollziehbarkeit der Argumentation wird hier und auch bei nachfolgend behandelten Zeichnungen die Katalognummer der betreffenden Zeichnung im Katalog von John Pope-Hennessy genannt. Pope-Hennessy 1948, Kat. 886, inv. n. RL 489, Kreide (schwarz), Papier (grau), gehöht (weiß), 398 x 255 mm.

neben ihm stehenden Händler gewendet, so daß das Gesicht nicht zu erkennen ist. Er ist nackt, die Betonung der Umrisslinien, die einige Pentimenti aufweisen, und die Weißhöhung der muskulösen rechten Schulterpartie bezeugen, daß es Domenichino hier neben einer ersten Ausformulierung der Haltung vor allem darauf ankam, die Plastizität der Figur zu herauszuarbeiten.

Die folgende Zeichnung, Kat. 887, zeigt den verhandelnden Vater als Halbfigur (Abb. 35).⁴⁶⁵ Hier konzentrierte sich der Künstler in einem zweiten Arbeitsschritt auf seine expressive Gestik und Haltung. Er experimentierte dabei mit dem Tuch und den erhobenen Händen: Während bei der ersten Zeichnung nur ein erhobener Arm gezeichnet worden war (auch im Fresko ist nur ein erhobener Arm, und zwar der rechte, ausgeführt, der linke Arm ist ebenfalls erhoben, aber durch den gewendeten Oberkörper halb verdeckt, nur die das Tuch haltende Hand ist zu sehen), sind hier beide Arme nach oben gestreckt. Der Mann hält nun das bei der ersten Zeichnung noch nicht vorhandene Tuch in seiner linken Hand, während die rechte Hand in einer bittenden Gebärde ausgestreckt ist. Auch die Frisur wird nun auf die geplante Figur abgestimmt. Während bei der ersten Studie nach dem lebenden Modell noch dessen kurzes Haar zu sehen ist, trägt der Mann bei der zweiten Zeichnung das Haar etwas länger, zudem wird sein Alter mit einem Vollbart unterstrichen.

In der dritten Studie, Zeichnung Kat. 888, konzentrierte sich Domenichino vor allem auf die Gestik der bettelnd erhobenen und ausgestreckten Hand (Abb. 36).⁴⁶⁶ Hier ist die Figur, wie ein Vergleich mit dem späteren Fresko zeigt, fast vollständig ausgearbeitet: Die Pose der ersten Zeichnung wurde leicht abgewandelt, indem die Figur nicht so nahsichtig gezeigt, die Beine etwas mehr angewinkelt und der Oberkörper leicht nach vorne gelehnt wurden. Doch die wichtigste Veränderung erfolgte durch die Drehung des Unterkörpers zum Betrachter hin. Diese entstand wahrscheinlich aufgrund der Idee, ein stehendes Kind zwischen die Beine des Mannes hinzuzufügen und ihm ein weiteres Kind hinter dessen Bein gegenüberzustellen, das mit wenigen leichten Strichen bereits angedeutet ist. Die Arme des Mannes liegen höher als auf den beiden vorherigen Zeichnungen, hier hält er das Tuch in beiden Händen empor. Domenichino studierte auch seine Kleidung, indem er ihn nun mit einem drapierten Tuch um die Hüften versah und die um die Füße gewickelten Lumpen bereits mit wenigen Kreidestrichen wiedergab. Auffallend ist, wie deutlich Domenichino die Plastizität und Muskulösität des männlichen Körpers mit den anatomisch korrekt dargestellten Muskeln

⁴⁶⁵ Pope-Hennessy 1948, Kat. 887, inv. n. RL 1023, Kreide (schwarz), Papier (braungrau), gehöht (weiß), 212 x 230 mm.

⁴⁶⁶ Pope-Hennessy 1948, Kat. 888, inv. n. RL 526, Kreide (schwarz), Papier (braungrau), gehöht (weiß), 357 x 253 mm; Kat. Ausst. Domenichino 1996, S. 488, Kat. 62.

durch Weißhöhung der Schultern, Schraffuren zur Andeutung der Schattenpartien und geschlossene Konturen hervorhob.

In vergleichbaren Arbeitsschritten vollzieht sich die Gestaltung der Figur des feilschenden Händlers für das Fresko *Die Almosenspende*: In der ersten von insgesamt drei Zeichnungen, Zeichnung Kat. 891, wird die Figur als stehende Gewandfigur mit bereits angedeuteten Gesichtszügen und andeutungsweise erhobenen Händen wiedergegeben (Abb. 37).⁴⁶⁷ Domenichinos Hauptaugenmerk lag dabei auf der Gestaltung des reichen Faltenwurfs des Gewandes. Die Übereinstimmung der folgenden Zeichnung, Kat. 892, mit dem ausgeführten Fresko zeigt, daß er den Faltenwurf nun zu seiner Zufriedenheit ausgestaltet und wiedergegeben hatte (Abb. 38).⁴⁶⁸ Hier konzentrierte er sich auf das Gesicht, das mit seinem zum Sprechen geöffneten Mund und der Andeutung des Bartes durch Schraffierung der Kinn- und Halspartie sowie den in sprechender Geste in Augenhöhe erhobenen Händen der Ausführung im Fresko schon sehr nahe kommt. Es scheint es sich um eine Studie nach dem lebenden Modell eines jungen Mannes zu handeln, wie es die Lebendigkeit und unmittelbare Natürlichkeit des Gesichtsausdrucks nahelegen. Obwohl die Hände noch nicht ganz ausgearbeitet sind, ist erkennbar, daß acht Finger, fünf der rechten und drei der linken Hand, gespreizt sind. Domenichinos besonderes Interesse galt der Gestik des Händlers, denn in der dritten Zeichnung, Kat. 893, arbeitete er diese nochmals in zwei weiteren Studien auf einem Blatt heraus (Abb. 39).⁴⁶⁹ Die obere Zeichnung zeigt den leicht zurückgelehnten Kopf des Händlers, der bereits die Physiognomie der Figur des Freskos hat und als älterer, bärtiger Mann mit Mütze wiedergegeben wird. Seine beiden Hände sind erhoben, ihre Finger mit den einzelnen Gliedern sind nun ausgearbeitet und zum Teil mit Weißhöhung und leichter Schraffierung plastisch hervorgehoben. In der rechten Hand, von der nur drei Finger, Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger, ausgestreckt sind, hält er mit den verbleibenden zwei Fingern einen geöffneten Geldbeutel. Die direkt darunter gezeichnete Studie konzentriert sich auf die Hals- und Brustpartie des Mannes, die Muskulatur des Oberkörpers wird dabei durch ein geöffnetes Oberhemd betont. Ein vergleichender Blick auf die vollendete Figur des Freskos beweist, daß auch diese Zeichnung Domenichino nicht ganz zufriedenstellte, denn er verzichtete auf diese Hervorhebung der Brustpartie. Der Körper des Händlers wird letztlich

⁴⁶⁷ Pope-Hennessy 1948, Kat. 891, inv. n. RL 969 r, Kreide (schwarz), Papier (grau), gehöht (weiß), 396 x 191 mm.

⁴⁶⁸ Pope-Hennessy 1948, Kat. 892 r, inv. n. RL 1237 r, Kreide (schwarz), Papier (grau), gehöht (weiß), 332 x 187 mm.

⁴⁶⁹ Pope-Hennessy 1948, Kat. 893, inv. n. RL 721, Kreide (schwarz), Papier (hellbraungrau), gehöht (weiß), 310 x 177 mm.

durch den neben ihm sitzenden Vater verdeckt, nur der Kopf und die gestikulierenden Hände mit dem Geldbeutel sowie der Kopf mit dem zum Sprechen halbgeöffneten Mund, sind gut zu sehen.

Domenichinos Konzentration auf die Gestik des Händlers sowie auf seine Kopf- und Schulterpartie lassen erkennen, daß die Positionierung der Figur innerhalb der Gesamtkomposition schon gefunden war und der Körper des Händlers durch die vor ihm sitzende Figur des Vaters größtenteils verdeckt sein würde. Auch bei diesem zeigt eine vergleichende Gegenüberstellung mit dem Fresko, daß hier noch die Gestik variiert wurde, die Arme wurden nicht so hoch erhoben gemalt, wie sie bei Zeichnung Kat. 888 ursprünglich geplant waren.

Die Analyse der Zeichnungen macht vor allem für die Figurenstudien deutlich, wie genau und methodisch Domenichino seine Figuren plante, wobei er nichts dem Zufall überließ. Anhand der hier behandelten Zeichnungen, die für die Figur des Vaters und der des Händlers in dem Fresko *Die Almosenspende* angefertigt wurden, wird der Werkprozess bei der Entwicklung einzelner Figuren nachvollziehbar: Domenichino muß schon vor Anfertigung seiner Studien für eine Figur genau gewußt haben, welchen Platz diese in der Gesamtkomposition des Freskos einnehmen sollte. Ansonsten wäre es nicht möglich gewesen, diese in letztlich recht wenigen Arbeitsschritten zu gestalten. Diese Annahme wird von Bellori bestätigt, der schildert, daß Domenichino, bevor er mit der Arbeit begann, gedanklich schon ein genaues Bild des darzustellenden Sujets entwickelt hatte:

*Così egli nell'operar suo, avanti di pigliar il pennello, concepiva e con maturità componeva nella mente ciò che si era proposto; e questo faceva ritirandosi in silenzio da sé solo e formandosi l'imagini delle cose.*⁴⁷⁰

Bestätigt wird diese Vorgehensweise unter anderem bei der Figur des Händlers, dessen Anatomie und Körperlichkeit kaum ausgearbeitet und schon in der ersten Zeichnung als Gewandfigur konstruiert wurde. Da sich Domenichino in den folgenden Studien ganz auf die Ausarbeitung von Gesicht, Kopf- und Schulterpartie konzentrierte, muß er zu diesem Zeitpunkt schon gewußt haben, daß der Körper der Figur im Fresko größtenteils verdeckt dargestellt werden würde. Nach der ersten grundsätzlichen Idee dienten die folgenden Studien also weniger dazu, eine einmal festgelegte Körperhaltung gravierend abzuändern. Vielmehr wurden Gestik und Mimik der darzustellenden Figur herausgearbeitet und sie so gemäß ihrer

⁴⁷⁰ Bellori 1672/1976, S. 358

Bedeutung als Affektfigur innerhalb der Komposition angepaßt. Domenichinos besonderes Augenmerk galt daher bei allen vorbereitenden Studien der Wiedergabe der *affetti*, der Gefühlsregungen der Figuren durch sprechende und ausdrucksstarke Gesten.

Leider hat sich keiner der Kartons für das Fresko *Die Almosenspende* erhalten. Vermutlich wurden die Figuren aber bei der Übertragung von den Zeichnungen auf den Karton nochmals an die Gesamtkomposition angepasst und demnach auch die Gestik leicht variiert. Diese Vermutung stützt sich auf weitere Studien und insgesamt vier Kartons für die anderen Fresken der Cappella Polet, die in verschiedenen anderen graphischen Sammlungen erhalten sind. In diesem Kontext sind die sich im Département des Arts Graphiques im Louvre in Paris befindlichen zwei Kartonfragmente für die Fresken des *Martyriums* und ein Karton der *Himmelfahrt Cäcilias* besonders interessant (Abb. 40, 41, 42).⁴⁷¹ Spear macht bereits 1968 in einem Aufsatz auf sie aufmerksam, da er in den beiden Kartons zu dem äußeren rechten und äußeren linken Teil des *Martyriums* die Originale erkennt, die Domenichino für die Umsetzung der Fresken in der Cappella Polet verwendet hatte.⁴⁷² Das Fragment für den linken Teil des Freskos zeigt die teilnahmevoll zur sterbenden Cäcilia schauende Figurengruppe, die aus dem sich auf einen Stock stützenden Greis und der Mutter mit den beiden Kindern besteht (Abb. 40). Während dieser Karton ohne Abänderungen umgesetzt wurde, lassen sich bei dem für die rechte Seite des Freskos angefertigten Karton kleinere Hinzufügungen des Künstlers erkennen (Abb. 41). So plante Domenichino das Fresko zunächst wohl ohne die beiden männlichen Figuren im Hintergrund (von der einen ist nur der Kopf im rechten Profil zu sehen, der Körper des anderen Mannes wird durch den eintretenden Papst verdeckt, nur sein Kopf ist hinter dessen Rücken zu erkennen) und setzte sie erst nachträglich, vielleicht zur Ausfüllung von Leerflächen innerhalb der Komposition, ein. Auch manche Details, so die

⁴⁷¹ Kat. Ausst. Cartons d'artistes 1974, inv. 9080, 9081, 9082 : Kat. 16, inv. 9082, Kreide (schwarz), gehöht (weiß), Papier (graublau, zusammengefügt), 2,270 x 1,910 m, Karton für die Himmelfahrt der heiligen Cäcilia (ganze Komposition). Kat. 17, inv. 9080 Kreide (schwarz), gehöht (weiß), Papier (graublau, zusammengefügt), 2,250 x 1,475 m, linke Seite des Freskos (Figurengruppe mit Papst Urban, der Frau mit den verzweifelt erhobenen Händen und den beiden das Blut aufsammelnden jungen Frauen), Kat. 18, inv. 9081 Kreide (schwarz), gehöht (weiß), Papier (graublau, zusammengefügt), 2,180 x 1,470 m, rechte Seite des Freskos (Figurengruppe mit dem sich auf einen Stock stützenden Greis, der Mutter mit den beiden Kindern) – alle Kartons weisen Gebrauchsspuren auf. Die drei Kartons gehörten erst zur Sammlung des Historienmalers Charles le Brun und gelangten dann in die Sammlung des französischen Königs. Die Kartons für das Martyrium Cäcilias wurden so sehr bewundert, daß sie schon in die erste Ausstellung des Museum Central des Arts in der Gallerie d'Apollon im Louvre gezeigt und das ganze 19. Jahrhundert hindurch ausgestellt wurden. Dies erklärt ihren heute recht schlechten Erhaltungszustand. Siehe dazu: Kat. Ausst. Cartons d'artistes 1974, Kat. 17, S. 21 unten.

⁴⁷² Dies vor allem deshalb, weil die kleinen Löcher an den Konturen der Figuren die Verwendung beweisen: Spear 1968, S. 111–116; Kat. Ausst. Domenichino 1996, S. 489, Kat. 63.

ausgestreckte Hand der linken, Blut aufwischenden Frau oder der Schwamm in der Hand ihrer Gefährtin, sind nur durch Striche angedeutet. Der Karton für die *Die Aufnahme der heiligen Cäcilia in den Himmel*⁴⁷³ weist Gebrauchsspuren durch Löcher entlang der Konturen auf (Abb. 42). Hier wurde die ausgearbeitete Gruppe der in Gesellschaft von Engeln zum Himmel auffahrenden Cäcilia ohne Abänderungen übernommen. Auch in diesem Fall führte Domenichino nicht alle Details genau aus, einige der Attribute, so beispielsweise Orgel und Schwert, sind nur mit wenigen Linien oder unvollständig angedeutet. So ist zu beobachten, daß Domenichino die Umrissse der Figuren bei den Studien nach der Formfindung geschlossener wiedergibt, wodurch sie plastischer wirken, da die zuvor meist offenen, locker gezogenen Umrisslinien durch geschlossene, durchgehende Linien ersetzt werden. So erhalten die Figuren in den ausgeführten Werken eine skulpturale Wirkung und statuenhafte Monumentalität. Spear macht darauf aufmerksam, daß seine genaue Untersuchung der für diesen Auftrag angefertigten Kartons beweist, wie groß für Domenichino die Bedeutung der geschlossenen Konturen der Umrissse war, indem er seine bisherige Methode, die Umrissse nur durch den Karton auf den feuchten Putz zu drücken, aufgab und nun dazu überging, die Umrissse mit feinen Löchern zu versehen, um sie auf diese herkömmliche Weise zu übertragen.⁴⁷⁴ Cellinis Restaurierungsberichte zur Cappella Polet weisen explizit darauf hin, daß der Künstler bestimmte Umrissse besonders betonen wollte, indem er sie nach dem Auftrag der Farbe auf den Putz noch zusätzlich mit messerähnlichen, leichten Einkerbungen betonte.⁴⁷⁵

Anhand der hier untersuchten Zeichnungen für die Figuren des Vaters und des Händlers im Fresko *Die Almosenspende* wird deutlich, mit welcher Sorgfalt Domenichino die einzelnen Personen von Anfang an für ihre Positionierung innerhalb der Gesamtkomposition geplant und dann in mehreren Arbeitsschritten weiterentwickelt hatte. Die sorgfältige Gestaltung jeder Figur entsprechend ihrer Bedeutung läßt sich anhand der Ausarbeitung ihrer Gestik und Mimik erkennen. Domenichinos Arbeitsweise findet ihre Grundlage in der Kunsttheorie: Beispielsweise weist Alberti die Künstler an, jedes Körperglied der dargestellten Figuren in bezug auf Bewegung und Lebendigkeit mit der Gesamtaussage eines Bildes in Übereinstimmung zu bringen. Darüber hinaus sollten bei den jeweiligen Figuren Aussehen,

⁴⁷³ Bei diesem Karton nimmt Spear berechtigterweise an, daß es sich um die endgültige Fassung für das Fresko handelt. Es gibt noch einen weiteren Karton für das erhobene Gesicht Cäcilias, der sich heute im J. Paul Getty Museum in Malibu, inv. 92, GB. 26, Kreide, 467 x 342 mm, befindet. Diesen sieht Spear als erste Version an, die dann vom Künstler verworfen wurde. Siehe: Spear 1968, S. 114–116.

⁴⁷⁴ Spear 1982, S. 58, S.74; Spear 1967 b, S. 148.

⁴⁷⁵ Cellini 1961.

Bewegungen und Mimik zu Alter, Geschlecht und gesellschaftlichem Stand passend gestaltet werden.⁴⁷⁶

Der anhand der erhaltenen Zeichnungen zumindest für einige Figuren nachvollziehbare Werkprozess beweist, wie wichtig dem Künstler vor allem die Gestik seiner Figuren war. In den folgenden Kapiteln, die sich mit den einzelnen Fresken des Cäcilienzyklus beschäftigen, steht die Untersuchung der Betrachteransprache und die Vermittlung von Inhalten durch die Gesten der Figuren im Mittelpunkt. Letztlich dienten somit Domenichinos Bemühungen, seine Affektfiguren so ausdrucksstark und charakteristisch wie möglich zu gestalten, dem Ziel, die von ihnen verdeutlichten Inhalte dem Betrachter besonders eindringlich und lebendig vor Augen zu führen.

4.3 Zur Gesamtaussage des Cäcilienzyklus

4.3.1. Domenichinos Umsetzung der Cäcilienvita

Wie bereits ausgeführt beruhte die Auswahl der dargestellten Szenen auf der schriftlich festgehaltenen Absprache zwischen Domenichino und dem Auftraggeber Pierre Polet. Dieser hatte entschieden, dass die Fresken der Seitenfelder *Die Almosenspende* und *Das Martyrium* zeigen sollten. Die drei Felder der Decke überließ er Domenichino zur freien Gestaltung. Damit waren in inhaltlicher Hinsicht als wichtigste Themen *Die Almosenspende* und *Das Martyrium* festgelegt, die einander gegenübergestellt wurden.

Bei der Untersuchung der *Almosenspende Cäcilias* wurde deutlich, daß Domenichinos Umsetzung des Themas, was die Reaktionen der beschenkten Armen betrifft, in der ikonographischen Tradition ohne Vorbild ist. Bei der Darstellung von almosenspendenden Heiligen wurde herkömmlich vor allem die Dankbarkeit und die Freude der Bedürftigen hervorgehoben, Domenichino hingegen betonte anhand bestimmter Figuren, etwa der sich um die Kleidung streitenden Kinder und der ihnen mit einer Ohrfeige drohenden Mutter, vor allem die negativen Reaktionen der beschenkten Armen. Für seine ungewöhnliche Umsetzung dieses Sujets orientierte er sich bewußt an menschlichen Verhaltensweisen des alltäglichen Lebens, die jedem zeitgenössischen Betrachter vertraut waren. Auf diese Weise stellte er Cäcilias vorbildliches Verhalten dem Streit und der Habgier der Armen gegenüber, denn diese läßt sich von den Reaktionen der Beschenkten nicht irritieren und verschenkt dennoch ihr gesamtes Vermögen. So wird für den Betrachter die damit verbundene Aussage deutlich, die

⁴⁷⁶ Alberti 2000, S. 263.

sich aus dem Verhalten Cäcilias ergibt: Heiligkeit ist ein geistiger Zustand, der sich durch Taten der christlichen Nächstenliebe und insbesondere durch die Hilfe an Bedürftigen zeigt. Da es sich bei den Armen der *Almosenspende* laut Vita der Heiligen um Heiden handelt, ist anzunehmen, daß es nicht nur um eine Gegenüberstellung von richtigem und falschem Verhalten, sondern auch um den Gegensatz zwischen Christen und Heiden handelt. Insbesondere deren Umgang mit dem selbstlos verschenkten Besitz Cäcilias beweist, daß das Geben irdischer Güter von den Menschen nicht angemessen aufgenommen werden kann, wenn diese nicht dem christlichen Glauben angehören.

Dem Fresko der *Almosenspende* wurde das *Martyrium* Cäcilias bewußt als Pendant gegenübergestellt. Auf diese Weise sollten dem Betrachter die für Pierre Polet wichtigsten Episoden aus der Cäcilienvita vor Augen geführt werden: *Das Martyrium Cäcilias* zeigt die ihren Verletzungen erliegende Heilige im Bad ihres Hauses, die, umgeben von Christen, von Papst Urban I. besucht wird. Die Reaktionen der Sterbebegleiter Cäcilias sind exemplarisch, da sie durch ihre Gegenwart die Heilige bei ihrem qualvollen Sterben unterstützen und bewegt daran Anteil nehmen. Bei ihnen handelt es sich laut der Vita der Heiligen um von Cäcilia bekehrte Christen, die sie nach dem Vorbild der *Ars moriendi* bei ihrem Sterben begleiten und ihr Beistand leisten.

Während die noch nicht bekehrten Armen bei der Almosenspende durch ihr Verhalten zeigen, daß sie das Handeln der Heiligen nicht zu würdigen wissen, weil sie als Heiden den tieferen Sinn dessen nicht verstehen, sind die Reaktionen der von Cäcilia zum Christentum bekehrten Gläubigen vorbildlich. So werden Christen und Heiden einander gegenübergestellt und für den Betrachter richtige und falsche Verhaltensweisen veranschaulicht, um ihn in seinem Glauben zu bestärken.

Bei einer eingehenden Betrachtung der dargestellten Szenen ist zu erkennen, daß Domenichino immer den jeweiligen Höhepunkt einer signifikanten Episode verbildlichte, der eine Veränderung des Handlungsverlaufes bewirkte: So zeigt das in chronologischer Reihenfolge erste Fresko als Einführung für den Betrachter die Bekrönung Cäcilias und Valerians durch einen Engel und damit Cäcilias Hinwendung zu Gott und ihre missionarische Tätigkeit. Dann folgt als Zeichen ihrer Abkehr von ihrem bisherigen Leben und ihrer Hinwendung zu Gott die Verteilung ihres Besitzes an die Armen Roms: Es ist der Wendepunkt in ihrer Vita, erregt sie doch so die Aufmerksamkeit des Statthalters. Ihre Verurteilung durch Almachius ist der zweite Wendepunkt, denn in der Folge wird ihr qualvolles Sterben nach der Hinrichtung gezeigt. Das letzte Fresko hingegen zeigt die Aufnahme der Heiligen in den Himmel und damit den glücklichen Ausgang der dramatischen

Ereignisse.⁴⁷⁷ Domenichino gelang es durch die Beschränkung auf ausschlaggebende Momente und ausdrucksstarke Affektfiguren, dem Betrachter das Leben der frühchristlichen Heiligen eindringlich und packend als moralische Botschaft zu vermitteln, die jedem Christen die gelebte Nachfolge der Taten Cäcilias zur eigenen Errettung empfahl.

In den beiden Fresken der Seitenfelder stehen das uneigennützig Geben beziehungsweise der bewußte Verzicht im Vordergrund. Cäcilia handelt bei der *Almosenspende* aus christlicher Nächstenliebe. Dieser Moment ist als Wendepunkt in ihrer Vita zu betrachten, denn damit gibt sie nicht nur ihr Vermögen, sondern auch ihre gesellschaftliche Stellung und Absicherung in der Welt auf und empfiehlt sich Gott. Dieser Weg der gelebten Christusbefolgung erfüllt sich in ihrem qualvollen Sterben für ihren Glauben. Anhand ihrer Mimik und Gestik ist für den Betrachter zu erkennen, daß sogar angesichts des Todes ihr Verhalten von Glauben und Gottesliebe geprägt ist, denn so wie Cäcilia zunächst ihr Vermögen für Gott aufgibt, so ist sie später auch bereit, ihr Blut für ihn zu vergießen und sich selbst zu opfern.

Geben und Verzicht sind demnach als Leitmotive des gesamten Zyklus zu betrachten: Cäcilias vorbildliches, von christlicher Nächstenliebe geprägtes Leben und Handeln in der *imitatio Christi* ist als schrittweise Entfernung vom weltlichen Leben hin zu Gott zu deuten. Das in der inhaltlichen Reihenfolge erste Fresko, *Die Bekrönung Cäcilias und Valerians*, verdeutlicht mit dem von Cäcilia und Valerian gefassten Entschluß, auf irdische Liebe und die Erfüllung ihrer Ehe zu verzichten und eine keusche Ehe zu führen. Durch die Verteilung ihres Besitzes trennt sich Cäcilia von ihren weltlichen Gütern und ihrer gesellschaftlichen Stellung, sie ergibt sich ganz dem Willen Gottes. Die Verweigerung des von dem Statthalter geforderten Opfers ist in diesem Sinne als Verweigerung der irdischen Autorität zu interpretieren, die sie aufgrund des Gebots Gottes nicht anerkennen kann.⁴⁷⁸ Als die Heilige daraufhin zum Tode verurteilt wird und qualvoll an ihren Verletzungen verblutet, schafft sie es mit ihrem letzten Atemzug, ihr Haus dem Papst zu übergeben, um es in ein Gotteshaus umwandeln zu lassen. So gibt Cäcilia nach ihrem ehelichen Glück, dem weltlichen Besitz, auch ihr Blut und Leben für Gott hin. Als gerechte Belohnung für ihr vorbildliches Leben und Sterben erhält Cäcilia Märtyrerpalme und -krone und wird in den Himmel aufgenommen.

Damit wird deutlich, warum die eigentliche Hinrichtungsszene nicht dargestellt wurde: Dem Betrachter soll als Aussage die Aufforderung zu gelebter christlicher Nächstenliebe vermittelt werden. Daher steht nicht wie in zahlreichen anderen Märtyrerzyklen die grausame Todesart

⁴⁷⁷ Diese Gestaltung entspricht der Umsetzung der aristotelischen Poetik in den barocken Künsten. Siehe dazu: Pochat 1986, S. 312.

⁴⁷⁸ Auffallend ist hier auch, daß der Statthalter Almachius als Vertreter der irdischen Autorität und Papst Urban als Vertreter der himmlischen Autorität genau untereinander angeordnet sind.

im Vordergrund, sondern wird ein heiliges Leben nach christlichen Grundsätzen gezeigt, das für jeden Menschen nachvollziehbar ist.

In der Untersuchung der beiden Fresken *Die Verurteilung der heiligen Cäcilia* und dem *Martyrium der heiligen Cäcilia* in den Kapiteln 4.1.2 und 4.1.4 konnte nachgewiesen werden, wie Domenichino die Märtyrerin als ausdrucksstarke Affektfigur inszenierte: Im Mittelpunkt der *Verurteilung der heiligen Cäcilia* steht die Heilige, die sich in dieser Szene dem Befehl des römischen Statthalters Almachius widersetzt und das heidnische Opfer verweigert. In diesem inhaltlichen Kontext wurde von Domenichino vor allem Cäcilias Glaubensstärke und ihre Standhaftigkeit betont. Wie gezeigt werden konnte, gelang ihm dies durch die ausdrucksstarke Gestik und Mimik der Heiligen, die mit ihrer Ruhe einen Gegenpol zur Person des wütenden Statthalters bildet. Ihre ruhige Entschiedenheit kommt vor allem durch ihre Gelassenheit zum Ausdruck, die ihre Glaubensstärke unterstreicht. Als Vorbild für die Figur Cäcilias diente Domenichino die antike Skulptur der *Venus Callipygias*, die ursprüngliche Haltung der Venusstatue behielt er für die Figur Cäcilias bei, nur kleinere Abänderungen der Armhaltung wurden vorgenommen, die dazu dienten, die innere Abwehrhaltung Cäcilias durch ihre Gestik zu veranschaulichen.

Vor allem die Untersuchung von Domenichinos Gestaltung der sterbenden Cäcilia als ausdrucksstarke Affektfigur hat gezeigt, wie sorgfältig der Künstler die Figur in dieser Szene geplant hat. Er zeigt sie als Liegefigur und richtet Körperhaltung, Gestik und Mimik der Märtyrerin mit ihrem „himmelnden Blick“ auf diesen wichtigen Moment der Heiligenlegende aus. Die Analyse hat gezeigt, daß Domenichino sich nicht an dem zeitgenössischen Vorbild von Madernos berühmter Liegefigur Cäcilias orientierte, sondern sich auf antike Skulpturen bezog, die sterbende oder schlafende Frauenfiguren darstellen. Im Rückgriff auf diese Vorbilder entwickelte er eine neue innovative Darstellung einer sterbenden Märtyrerin. Als Vorbild dienten ihm hier etwa die Skulptur der *Schlafenden Ariadne (Sterbenden Cleopatra)* aus dem Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Domenichino für die Gestik und Mimik der sterbenden Märtyrerin auch auf eine eigene, etwas früher entstandene Märtyrerfigur, die Figur des heiligen Stephan im Gemälde *Das Martyrium des heiligen Stephan* um 1605/1607 zurückgegriffen hat. Die erneute Aufnahme einer bereits entwickelten und in den jeweiligen Kontext passenden Gestik und Mimik durch gezielte Abänderungen ist, wie bereits erwähnt, ein Charakteristikum für Domenichinos Arbeit. Seine Vorgehensweise läßt erkennen, daß er über ein festes Figurenrepertoire verfügte und einmal für gut befundene Lösungen wie Versatzstücke immer wieder verwendete.

Die Untersuchung von Domenichinos Antikenrezeption hat zu neuen Erkenntnissen in bezug seiner Verwendung von Vorbildern für den Cäcilienzyklus geführt. Als besonders wichtiges Beispiel dafür ist das Fresko der *Verurteilung* anzusehen. Hier fällt die bewußt antikisierende Raumausstattung auf, die von Domenichino aufgrund seiner fundierten archäologischen Kenntnisse gestaltet wurde, wie anhand der Darstellung von Priester, Opferdienern und -tieren gezeigt wurde. Explizit nachgewiesen werden konnte, daß sich seine Auseinandersetzung mit römischen Opferritualen nicht nur auf oberflächliche Kenntnisse oder die Adaption einzelner Motive bezog, sondern auf einem gründlichen Studium antiker Darstellungen von römischen Kultopfern und der entsprechenden Geräte basierte. Auch für verschiedene agierende Figuren griff er auf Vorbilder antiker Skulptur zurück, wie es anhand des Beispiels der heiligen Cäcilia in der *Verurteilung der heiligen Cäcilia* und im *Martyrium der heiligen Cäcilia* deutlich wurde.

In diesem Zusammenhang sei auch auf eine weitere Besonderheit des Freskos *Die Verurteilung*, den mit Reliefs verzierten Sockel, hingewiesen. Der Sockel, auf dem der Thron des Statthalters steht, wurde von Domenichino mit zwei Reliefs verziert, die jeweils eine Szene zum Thema Gerechtigkeit zeigen. Dabei handelt es sich zum einen um eine bekannte Szene: Die Göttin der Unschuld und Reinheit, Astarte, befindet sich im Kreise ihrer Familie. Domenichino nutzte sie hier als Symbol der Jungfräulichkeit und der Gerechtigkeit. Als Pendant Cäcilias aus der antiken Mythologie verweist sie auf diese beiden charakteristischen Eigenschaften der Heiligen. Das andere Relief zeigt mit der Schindung des Marsyas eine Gerichtsszene, dies allerdings nicht in der antiken Ikonographie des Themas, die Marsyas an einem Baum angebunden wiedergibt, sondern in einer neuartigen Umsetzung, die Marsyas bei seiner Folterung am Boden liegend zeigt. Indem Domenichino diese neuentwickelte Ikonographie des 16. und 17. Jahrhunderts als vorgeblich antikes Relief auf den Sitz des römischen Statthalters malte, nahm er damit eine bewußte Antikisierung vor. Die Auswahl dieser beiden Themen kann vor dem Hintergrund der Verurteilung Cäcilias vermutlich als inhaltliche Ergänzung und Unterstreichung der Tugendhaftigkeit der jungfräulichen Märtyrerin gedeutet werden. Die Untersuchung von Domenichinos Antikenrezeption für die Figur der heiligen Cäcilia ließ den Schluß zu, daß die antiken Skulpturen, die als Vorbilder für ihre Darstellung dienten, sicher auch wegen ihres inhaltlichen Bezugs zur Figur der jungfräulichen Märtyrerin ausgewählt worden waren. In diesem Zusammenhang sei an die Figur der *Schlafenden Ariadne (Sterbenden Cleopatra)* als Vorbild für die sterbende Heilige erinnert. Denn wie diese auf die Erlösung durch ihren Helden wartet, so hofft auch die Heilige auf ihre Erlösung und ihre Aufnahme in den Himmel. Domenichinos Antikenrezeption

scheint nicht nur ein Beleg für seine archäologischen Kenntnisse und seine humanistische Bildung gewesen zu sein. Anzunehmen ist, daß die Auswahl der antiken Vorbilder für die Gestaltung einer Figur von ihm auch je nach ihrer inhaltlichen Übereinstimmung mit dem darzustellenden Sujet getroffen wurde.⁴⁷⁹

Für Domenichinos Bildaufbau und die Raumgestaltung in der Darstellung der einzelnen Fresken konnte gezeigt werden, daß sich diese an dem Sujet orientierten und daher unter Berücksichtigung dessen entwickelt wurden: Mit der *Almosenspende* und dem *Martyrium* wurden eine Außen- und eine Innenszene einander gegenübergestellt. Während die *Almosenspende* in eine römische Stadtlandschaft eingebettet ist, erinnert der Raum, in dem die Sterbende liegt, an das Innere einer antiken Therme oder eines kirchenähnlichen Gebäudes. Domenichino schuf so für die Sterbeszene eine angemessene Kulisse, die die Handlung nobilitierte, während die Hintergrundarchitektur der *Almosenspende* eher ein Platz in einem römischen Wohnviertel zu sein scheint. Auf diese Weise wurde die Aussage der dargestellten Handlung durch eine sie charakterisierende Umgebung unterstrichen. Dem lärmenden Treiben vor dem Wohnhaus Cäcilias in der *Almosenspende* wurde die trauernde Anteilnahme der Sterbebegleiter Cäcilias in einer Therme oder einem kirchenähnlichen Gebäude gegenübergestellt.

Gemeinsam ist allen Fresken, daß Domenichino die jeweils dargestellten Handlungen auf die Figur der Heiligen ausrichtete, deren Verhalten steht immer im Mittelpunkt der Szene steht.

Für Domenichinos Figurengestaltung konnte gezeigt werden, daß er großen Wert darauf legte, die einzelnen Figuren mit ihrer Mimik und Gestik fest in die Handlung einzubinden. Jeder Figur kommt eine genaue Bedeutung zu, da sie aktiv am Geschehen teilnimmt und als eigenständige Gestalt einbezogen wird. Außerdem werden alle Figuren durch ihr Alter und Geschlecht charakterisiert, wie es den Forderungen der Kunsttheorie seit Alberti entspricht. Deutlich wird dies beispielsweise an der Mutter mit ihren beiden Kindern, die im Fresko des *Martyriums* das Sterben Cäcilias beobachten. Während die Mutter sich voller Anteilnahme zur Sterbenden wendet, versucht ihr kleiner Sohn erschrocken zurückzuweichen, die etwas ältere Tochter dagegen nimmt schon am Geschehen teil, indem sie niederkniet und für die Sterbende betet. Damit befolgte Domenichino Albertis Forderung, der darauf verwies, daß Körperbewegungen den Gemütszustand der darzustellenden Person angemessen zeigen sollten.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Eine vergleichbare Verfahrensweise hatte Lee schon 1940 bei Poussins Antikenrezeption und der Auswahl seiner Vorbilder in bezug auf das darzustellende Sujet beobachtet. Siehe dazu: Lee 1940, S. 244.

⁴⁸⁰ Alberti 2000, S. 279.

Domenichino sprach den Betrachter nach den rhetorischen Prinzipien *docere, delectare* und *movere* an. Nach dem Vorbild der antiken Rhetorik sollte der Betrachter nicht nur rational mit Argumenten, sondern auch emotional überzeugt werden.⁴⁸¹ Der Betrachter sollte, wie etwa beim Fresko der *Almosenspende*, sich zunächst an der Handlung erfreuen, dann sich von den negativen Verhaltensweisen der Beschenkten distanzieren, um sich schließlich am Vorbild Cäcilias zu orientieren. Die gefühlsmäßige Ansprache des Betrachters war aber auch über Identifikationsangebote möglich. So bot Domenichino beispielsweise mit seiner Darstellung der Sterbebegleiter im *Martyrium Cäcilias* Betrachtern zahlreiche Verhaltensweisen und Reaktionen zur Identifikation an.

Zu beachten ist, daß Domenichino die emotionale Ansprache des Betrachters bereits in der Komposition der Fresken anlegte: Im Fresko der *Almosenspende* wird er unmittelbar mit dem Geschehen konfrontiert, da die Figuren in der vordersten Bildebene agieren und sich scheinbar in großer Nähe zu ihm befinden. Im Gegensatz dazu wird bei der Komposition des *Martyriums* die vorderste Ebene freigelassen, um einen räumlichen Abstand zum Betrachter zu schaffen. In der mittleren Bildebene befinden sich rechts eine Gruppe von Sterbebegleitern und links zwei das Blut der Heiligen aufwischende Frauen. Der Blick des Betrachters wird allerdings direkt auf die weißgekleidete Liegefigur der sterbenden Märtyrerin gelenkt, die zudem leicht erhöht auf einem Absatz platziert ist. Der Betrachter sollte hier zwar emotional bewegt, aber auch respektvoll auf Abstand gehalten werden, wie es der Handlung angemessen ist.

In Kapitel 4 wurde Domenichinos Umgang mit seinen künstlerischen Vorbildern untersucht, der hier nur kurz zusammengefasst wird, da dieser wichtige Aspekt in Kapitel 6.3 noch ausführlich behandelt wird. Der Cäcilienzyklus zeichnet sich durch eine intensive Auseinandersetzung Domenichinos mit seinen Vorbildern Guido Reni, Annibale Carracci und Raffael aus. Domenichino schien bei der Rezeption seiner Vorbilder nach bestimmten Kriterien vorgegangen zu sein. Seine Beschäftigung mit den einzelnen Fresken des Cäcilienzyklus und ihren ikonographischen Vorbildern hat gezeigt, daß er sich meist an thematisch verwandten Werken seiner Zeitgenossen Annibale Carracci und Guido Reni orientierte. In bezug auf den von ihm gewählten Stil der Fresken, die Formensprache oder die Struktur des Kompositionsaufbaus bezog er seine Vorbilder aus dem Werk Raffaels. Diese Vorgehensweise gilt vor allem für Domenichinos Antikenrezeption: Er gab sich nicht mit der reinen Übernahme von Raffaels Kenntnissen der antiken Kunst oder antiker Opferrituale zufrieden, sondern griff auf sein Wissen zurück. Somit gelang es ihm, Raffaels

⁴⁸¹ Vgl. dazu Lee 1967. Die kunsttheoretischen Grundlagen von Domenichinos Schaffen und ihre Bedeutung werden in Kapitel 6.3 ausführlich behandelt.

Antikendarstellungen auf der Grundlage eigener archäologisch-antiquarischer Kenntnisse zu verbessern.

4.3.2 Die Darstellung der Heiligen: Caritas als höchste Tugend

Wie bereits in Kapitel 2.1 ausgeführt, hatte Pierre Polet den Cäcilienzyklus etwa ein Jahr vor seinem Tod 1611 in Auftrag gegeben. Zu diesem Zeitpunkt wird er selbst schon im fortgeschrittenen Alter gewesen sein,⁴⁸² seine Frau und seine Tochter waren bereits einige Jahre zuvor gestorben. Es ist anzunehmen, daß verschiedene Beweggründe hinter seiner Kapellenstiftung standen: Sicherlich spielte der *memoria*-Gedanke neben dem mit einer Kapellenstiftung verbundenem Prestige eine große Rolle. Außerdem hatte ihn natürlich, wie im Vertrag festgehalten, auch der Wunsch nach Fürsprache der von ihm verehrten Heiligen dazu bewegt. Pierre Polet war ein vermögender Mann, der sein Geld mit dem Handel von Weinstöcken und Weinbergen verdient hatte. Als angesehenen Händler gehörte er zur französischen Gemeinschaft in Rom und war jahrelang Mitglied der einflußreichen Kongregation von San Luigi gewesen. Seine Kapellenstiftung und die Ausstattung eben dieser sollten die gesellschaftliche Stellung seiner Familie bezeugen und der Nachwelt überliefern.

Der Beschluß der Kongregation, der Heiligen der Kirchenmusik eine Kapelle zu weihen, hing sicher auch mit der regen musikalischen Aktivität in San Luigi dei Francesi und den Reliquien der Märtyrerin in der Kirche zusammen. In diesem Fall scheinen sich persönliche Devotion des Stifters und die bereits bestehende Verehrung getroffen zu haben. Es ist hervorzuheben, daß Polet mit der Entscheidung, seiner Familienheiligen eine Kapelle zu stiften, einerseits seine persönliche Verehrung für die heilige Cäcilia betonte und andererseits an die große Aktualität anknüpfen konnte, die der Kult der Märtyrerin seit der wundersamen Entdeckung ihrer Reliquien genoß.

Polets gesellschaftliche Stellung als römischer Bürger und Mitglied der französischen Gemeinschaft war sicherlich von seiner Tätigkeit als Kaufmann geprägt, die ihm Reichtum und hohes soziales Ansehen sicherte. Das durch seinen Handel erwirtschaftete Vermögen war jedoch nach christlichen Vorstellungen von der Rolle eines Reichen in der Gesellschaft auch mit bestimmten Verpflichtungen verbunden. Diesbezügliche Forderungen wurden in der Bibel an die Reichen gestellt, die diese Gott und ihren Mitmenschen gegenüber erfüllen sollten:

⁴⁸² Dies ist anzunehmen, da Pierre Polet bereits 1578 das Haus an der Via Madama gekauft hatte, das er der Kongregation von San Luigi für den Unterhalt der Kapelle hinterließ. Zu diesem Zeitpunkt muß er zumindest volljährig gewesen sein. Zwischen dem Kauf des Hauses und der Kapellenstiftung liegen immerhin 33 Jahre, Polet müßte demnach also schon ein älterer Mann gewesen sein. Vgl. dazu: Kapitel 2.2.

*Ermahne die, die in dieser Welt reich sind, nicht überheblich zu werden und ihre Hoffnung nicht auf den unsicheren Reichtum zu setzen, sondern auf Gott ... Sie sollen wohl­tätig sein, reich werden an guten Werken, freigiebig sein und, was sie haben, mit anderen teilen. So sammeln sie sich einen Schatz als sichere Grundlage für die Zukunft, um das wahre Leben zu erlangen.*⁴⁸³

Eine wichtige Forderung an Reiche war demnach, im Sinne der christlichen Nächstenliebe sich barmherzigen Taten zu widmen.⁴⁸⁴ Die christliche Nächstenliebe (*Caritas proximi*) und die Liebe des Menschen zu Gott (*Caritas Dei*) sind somit die höchsten Gebote des Neuen Testaments.⁴⁸⁵ Spenden, das Geben als Ausdruck der Nächstenliebe, wurden vor diesem Hintergrund von der katholischen Kirche als vorbildliche Eigenschaft eines jeden Christen angesehen und gefordert. In den Viten der Heiligen war es daher insbesondere ihre Nächstenliebe, erkennbar durch Almosenverteilung und sonstige gute Taten, die als nachahmenswertes Vorbild für jeden Gläubigen dargestellt wurde.

Schon seit dem Frühchristentum existierte die Idee eines Austausches zwischen himmlischen und irdischen Gütern. Er sollte bewirken, daß das Geben von Gütern dem Seelenheil dem Gebenden zugute kam.⁴⁸⁶ Demnach wurde eine kirchliche Stiftung, beispielsweise der Bau und die Ausstattung von Kirchen, als eine Gabe an Gott betrachtet, die zugleich den bedürftigen Mitmenschen helfen sollte. Die Reformation stellte diesen Gedanke in Frage, der Nutzen einer Stiftung für das Seelenheil eines Auftraggebers wurde von reformierter Seite heftig diskutiert und verworfen. Sie betrachtete diesen Austausch als Spendenpraxis, also als unfruchtbare Verschwendung, und konzentrierte sich bei Almosen auf die Armenfürsorge. Diese Sicht wurde von katholischer Seite abgelehnt, man hielt an der Einstellung fest, daß

⁴⁸³ Bibel, 1. Timotheus, 6, 17–19.

⁴⁸⁴ „Kommt, ihr Gesegneten meines Vaters, nehmt in Besitz das Reich, das euch bereitet ist seit Grundlegung der Welt! Denn ich war hungrig und ihr habt mir zu essen gegeben ...“, in: Bibel, Matthäus, 25, 34–36. Damit wird einerseits die Gottesgemeinschaft als Lohn für die christlichen Werke versprochen und andererseits auch eine objektive Beziehung zu Christus selbst aufgebaut. Siehe: Herz 1958, S. 266. Zur Bedeutung und Darstellung der Barmherzigkeit: Bühren 1998.

⁴⁸⁵ „Meister, welches Gebot im Gesetz ist das wichtigste? Er antwortete ihm: Du sollst den Herrn, deinen Gott, lieben mit ganzem Herzen, mit ganzer Seele und mit all deinen Gedanken. Das ist das wichtigste und erste Gebot. Ebenso wichtig ist das zweite: Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst. An diesen beiden Geboten hängt das ganze Gesetz samt den Propheten.“, in: Bibel, NT, Matthäus, 22, 36–40

⁴⁸⁶ Dazu ausführlich: Herz 1958, S. 265–279.

religiöse Stiftungen und Almosen dem persönlichen Seelenheil zugute kamen.⁴⁸⁷ Dies wurde im Trienter Rechtfertigungsdekret ausdrücklich bestätigt:

*Und deshalb muß denen, die „bis ans Ende“ (Mt, 10, 22, 24) gute Werke tun und auf Gott hoffen, das ewige Leben vorgestellt werde, sowohl als Gnade, die den Kindern Gottes durch Jesus Christus barmherzig verheißten wurde, als auch „als Lohn“, der nach der Verheißung Gottes selbst, für ihre guten Werke und Verdienste getreu zu erstatten ist.*⁴⁸⁸

Auch eine Kapellenstiftung wurde in der theologischen Traktatliteratur der Zeit als karitatives Werk, als Spende Wohlhabender und Mächtiger an die Kirche und damit für Gott angesehen. Eine solche Stiftung besaß einen besonders hohen Stellenwert, da man davon ausging, daß diese von der Liebe zu Gott und nicht von äußerer Notwendigkeit bestimmt war. Stiftungen waren in diesem Sinne Schenkungen an die Kirche, die den Stifter auf göttliche Gegenleistungen hoffen ließen.⁴⁸⁹

Die zeitgenössischen theologischen Traktate hoben ebenfalls hervor, daß bei der Ausstattung eines Kirchenraumes – und damit auch bei einer Kapellenstiftung – an die religiöse Erziehung der Gläubigen zu denken sei. Diese sollten bei einem Kirchenbesuch nicht nur durch die Predigt, sondern auch durch die bildliche Anschauung belehrt werden. Besonders zu erwähnen ist hier der Traktat *Icones operum misericordiae* des Jesuiten Julius Roscius, der 1568 in Rom publiziert wurde.⁴⁹⁰ Der Autor betont darin die Rolle der Vermögenden bei der Gestaltung und Ausstattung von Kirchengebäuden. Deren Spenden zu Ehren Gottes schätzte er für das Gemeinwohl höher ein als die Armenfürsorge, da der sakrale Schmuck es auch armen Christen ermöglichen würde, sich in Kirchen ihrem Seelenheil zu widmen.⁴⁹¹ Seine Ausführungen sind als direkte Antwort auf die konfessionellen Divergenzen seiner Zeit zu verstehen.

⁴⁸⁷ Göttler 1996, hier S. 15–18. Aufschlußreich für den Sinn der barmherzigen Taten sind auch die Schriften des Jesuiten Roberto Bellarmino. Interessant ist hier beispielsweise folgendes Zitat: „Endlich erbarme Dich auch der leiblichen Nöthen Deines Nächsten, und zwar ‚nicht mit Worten und der Zunge, sondern in der That und Wahrheit‘, eingedenk des Ausspruches des Herrn: ‚Selig sind die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erfahren.“, in: Bellarmin 1850, S. 409.

⁴⁸⁸ Enchiridion 1991, Kap. 16, 1545 ff.

⁴⁸⁹ Vgl. dazu das einflußreiche Werk von Julius Roscius, in dem diese Praxis ausführlich beschrieben wird, Roscius 1586.

⁴⁹⁰ Roscius 1586, S. 38–41; Göttler 1996, S. 38–39.

⁴⁹¹ Göttler 1996, S. 23.

Insbesondere die katholischen Theologen bemühten sich nach dem Tridentinum, verbindliche Regeln für eine passende Ausstattung von Kirchen aufzustellen, die vor allem der religiösen wie moralischen Erziehung der Gläubigen dienen sollte. Einer von ihnen war beispielsweise der bedeutende Jesuit Roberto Bellarmino (1542–1621), der sich in seinen einflußreichen Schriften unter anderem mit der Ausstattung von Kirchenräumen und der Stiftungspraxis seiner Zeit auseinandersetzte.⁴⁹² Er befürwortete eine prunkvolle Ausschmückung von Kirchen, die er als Beweis der Tugend und Frömmigkeit der Mäzene ansah. Er vertrat die Ansicht, daß die Ausstattung die Verehrung ausdrücken solle, die man Gott schuldig war. Zudem würde dadurch die Frömmigkeit und Andacht der Ungebildeten unterstützt.⁴⁹³ Unter den vielen Argumenten, die auf katholischer Seite zugunsten der Ausstattung der Gotteshäuser verwendet wurden, seien nur einige genannt: Der Bilderschmuck der Kirchen wurde als nützlich zur Unterweisung der Gläubigen angesehen, Bilder sollten zur besseren Erinnerung der Lehre Gottes in den Predigten dienen und vor allem eine Vorbildfunktion einnehmen. Kurz, durch Bilder sollten die Gläubigen zu besseren Christen erzogen werden.⁴⁹⁴ Auf diesen Aspekt wird in Kapitel 5.1.2. ausführlicher eingegangen.

Insbesondere der Anspruch, den Gläubigen beim Betrachten der Fresken mit den ausgewählten Szenen ein moralisches Vorbild zu geben und sie so zu besseren Christen zu erziehen, war wohl ein ausschlaggebender Grund bei der Wahl des Ausstattungsprogramms der Cappella Polet. Auch Pierre Polet war in seinem Leben karitativ tätig gewesen.⁴⁹⁵ Als Kongregationsmitglied der französischen Nationalkirche war er eng mit deren Arbeit verbunden gewesen. Die Kongregation beherbergte und versorgte französische Pilger in Rom, darüber hinaus unterstützte sie ärmere Mitglieder der Gemeinde und andere Hilfsbedürftige finanziell und mit materiellen Spenden.

⁴⁹² Zu Robert Bellarmin siehe: LThk, Bd. 2, 1958, Sp. 160–162.

⁴⁹³ Zur Ausstattung der Kirchen: „Es ist nicht bloß eine Übung jener Tugenden, sondern eine Übung und ein Zeichen anderer. Denn wer einen herrlichen Tempel errichtet, giebt ein großartiges Zeugnis seines Glaubens und der Liebe zu Gott, desgleichen der Frömmigkeit und der Dankbarkeit. Und weil man das Geld sehr zu lieben pflegt, so legt derjenige, welcher es freigiebig zur Ehre Gottes ausgiebt, an den Tag, daß er wahrhaftig Gott über Alles liebe. [...] Ein prachtvoll verzierter Tempel hat vielerlei Nutzen. Erstens zieht er nemlich die Menschen leichter zu den frommen Dingen, welche in den Tempeln geschehen. Denn dunkle und schmutzige Orte besucht man nicht gern. Sodann erhält ein solcher Tempel die Majestät der Sakramente und die Verehrung, welche man den göttlichen Dingen schuldet. Denn wenn wir einen glänzenden und geschmückten Altar sehen, so erheben wir leicht den Geist und denken, daß Gott groß sei, welchem solches dargebracht wird. [...] Drittens wird die Frömmigkeit und Andacht unterstützt, besonders der Ungebildeten, deren Anzahl sehr groß ist.“, in: Bellarmin 1848, S. 393.

⁴⁹⁴ Zu diesem Thema ausführlich: Hecht 1997, S. 158–169.

⁴⁹⁵ Vgl. dazu und zu den folgenden Ausführungen: Kapitel 2.1.

Cäcilia, die heilige Märtyrerin, die ihren Besitz selbstlos an Arme verschenkt, wird in dem Freskenzyklus als nachahmenswertes Vorbild für alle Gläubigen dargestellt, jeder Christ sollte ihr darin nachfolgen. Dem tugendhaften Vorbild seiner Familienheiligen entspricht der Auftraggeber des Ausstattungsprogramms Pierre Polet bereits, indem er seiner Fürsprecherin vor Gott durch sein aktives Handeln im Sinne der christlichen Nächstenliebe und der Liebe zu Gott nacheifert. Die Taten Cäcilias verbinden sich so mit den Taten Pierre Polets beziehungsweise mit denen seiner Familie. Durch die Anpassung der Ikonographie an seine persönlichen Aussageabsichten sollte jedem Betrachter deutlich vermittelt werden, wie eng verwoben die Vita des Auftraggebers mit der seiner Schutzheiligen war. Implizit wurde auf diese Weise der Wunsch Polets nach Erlösung und ewiges Leben dargestellt. So wie seine Heilige erlöst in den Himmel auffährt und als Lohn für ihre Taten das ewige Leben erhält, so mag sich dies auch Polet versprochen und durch ein Leben in ihrer Nachfolge erhofft haben. Er präsentierte sich aber nicht nur durch die Inschrift und das Wappen im Fußboden seiner Kapelle: Wie in Kapitel 2.1 bereits beschrieben, befanden sich zudem zwei Porträts in der Kapelle, die für den Besucher der Kapelle gut erkennbar jeweils im äußeren Drittel der Seitenfelder angebracht waren. Die heute verschwundenen Porträts stellten Pierre und Daniel Polet dar, wie die unter ihnen angebrachten Inschriften besagen. Das Bildnis Daniel Polets befand sich im Fresko der *Almosenspende* unterhalb der almosenverteilenden Heiligen. Es wäre möglich, daß die Familie Polet auf diese Weise an ihre eigenen karitativen Tätigkeiten erinnern wollte und so gleichzeitig ihre Familienehre hervorheben wollte.⁴⁹⁶ Pierre Polets Porträt war dagegen im Fresko des *Martyriums* dargestellt. Bezeichnenderweise war er in dem Moment anwesend, als die sterbende Heilige ihr Haus Papst Urban vermachte, damit es in eine Kirche umgewandelt würde. Zugleich erhielt sie den Siegeskranz als Lohn Gottes für ihr Martyrium und wurde somit erlöst. Auch Pierre Polet hatte für den Unterhalt seiner Kapellenstiftung ein ihm gehörendes Haus gestiftet, wodurch sich eine Parallele zur Schenkung der Heiligen ergibt. Durch Cäcilias Fürsprache bei Gott erhoffte er sich in ihrer Nachfolge ebenfalls Vergebung seiner Sünden und Aufnahme in den Himmel.

Interessant sind in diesem Kontext die Bezüge, die sich zur Person des Auftraggebers entdecken lassen: So ist es sicher kein Zufall, daß Polet bei der *Almosenspende der heiligen Cäcilia* einen Händler darstellen ließ, der mit den beschenkten Armen um den Preis der erhaltenen Gaben feilscht. Dessen Verhalten ist eindeutig negativ konnotiert, da der Eindruck entsteht, daß der geschäftstüchtige Händler sich an den Armen bereichern möchte.⁴⁹⁷ Die Gegenüberstellung von Cäcilia und dem Händler zeigt, daß sich Polet von einem solchen

⁴⁹⁶ Vgl. zu diesem Verhalten die Selbstdarstellung des Enrico Scrovegni in der Arena Kapelle in Padua: Schlegel 1957, S. 125–146.

Verhalten mit seine eigenen karitativen Taten distanzieren wollte. Diese Überlegung ist deshalb naheliegend, weil Pierre Polet als Kaufmann leicht der Sünde der *avaritia*, der Habgier und des Geizes, bezichtigt werden konnte, die mit seinem Beruf in Verbindung gebracht wurde. Doch lassen sich im Freskenzyklus noch weitere mögliche Bezüge zum Berufsstand des Auftraggebers finden: So wäre es denkbar, daß das Blut der sterbenden Cäcilia, das bei ihrem Martyrium von zwei Frauen sorgsam aufgenommen und in Krügen gesammelt wird, auch auf den angesehenen Beruf Polets als Weinhändler anspielt.⁴⁹⁸ In der christlichen Ikonographie wird die Traube als Symbol Christi angesehen und in diesem Sinne wurde Wein mit dem Blut des Herrn in Verbindung gebracht.⁴⁹⁹

Insgesamt läßt sich festhalten, daß Domenichino mit seinem Cäcilienzyklus in der Cappella Polet auch die Wünsche seines Auftraggebers in der Gestaltung des Ausstattungsprogramms umsetzte. Die Modalitäten der Auftragsvergabe beweisen, daß Pierre Polet Domenichino als Künstler schätzte und ihm auch dessen intellektuelle Fähigkeiten bekannt waren. Das sich in den Verträgen widerspiegelnde Vertrauen des Auftraggebers in das künstlerische Talent Domenichinos läßt sich nur mit der genauen Kenntnis seiner anderen Werke erklären. Daher ist anzunehmen, daß Pierre Polet ebenfalls gebildet und zudem mit den aktuellen Kunstströmungen in Rom vertraut gewesen sein mußte. Selbst wenn Domenichino bis zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe in Rom noch keinen größeren eigenständigen Auftrag ausgeführt hatte, so war doch beispielsweise sein von den Zeitgenossen vielbewundertes und diskutiertes Fresko *Das Martyrium des heiligen Andreas* von 1609 in San Gregorio al Celio öffentlich zugänglich und daher wohl auch Pierre Polet bekannt.⁵⁰⁰ Ferner hatte Domenichino seine Fähigkeit, eine Kapelle mit einem komplexen, genau auf die Wünsche seines Auftraggebers zugeschnittenen Programm auszustatten, schon mit dem Freskenzyklus der Cappella di San Nilo in Grottaferata von 1608 bis 1610 für Kardinal Odoardo Farnese bewiesen.⁵⁰¹ Pierre Polet bewies mit der Auftragsvergabe an Domenichino nicht nur seine

⁴⁹⁷ Dieser Eindruck entsteht vor allem durch den deutlich zu erkennenden Geldbeutel, den der Händler in der linken Hand im Fresko der Almosenspende Cäcilias emporhebt. Der Geldbeutel wird in der christlichen Ikonographie als das Symbol des Geizes angesehen.

⁴⁹⁸ Schon in der Bibel wurden religiöse Vorstellungen mit Weinbau und Weinernte in Verbindung gebracht. Vgl. dazu: LCI, Bd. 4, Sp. 484–486.

⁴⁹⁹ Interessant sind die Bezüge, die sich zu Darstellungen anderer frühchristlicher Heiliger in Verbindung mit Blut und Wein ergeben, so beispielsweise der Zyklus der heiligen Barbara von Lorenzo Lotto im Oratorio Suardi in Trescore. Siehe dazu: Kliemann/Rohmann 2004, S. 282–285; Humfrey 1997, S. 73–82, hier insbesondere S. 76–77.

⁵⁰⁰ Spear 1982, Kat. 33, S. 155; siehe auch: Thürlemann 1986.

⁵⁰¹ Spear, 1982, S. 52–53, Kat. 35; Witte 2003.

gute Kenntnis der aktuellen Kunstszene, sondern auch sein kaufmännisches Geschick, gelang es ihm doch, einen im damaligen Rom sehr bekannten Künstler, der zuvor für die wichtigsten Adelfamilien der Stadt gearbeitet hatte, für die prestigeträchtige Ausstattung seiner Familienkapelle zu engagieren und ihn für seine Arbeit mit dem vergleichsweise geringen Betrag von nur 300 scudi zu entlohnen.

5 Zur Beurteilung des Cäcilienzyklus im 17. Jahrhundert

Die Bedeutung des Auftrags für Domenichino und seine sehr durchdachte Umsetzung des Themas sind in den vorangegangenen Kapiteln eingehend behandelt worden. Doch wie wurde sein Cäcilienzyklus von den Zeitgenossen vor dem Hintergrund der gegenreformatorischen Forderungen an den *pittore christiano* beurteilt?

Übergeordnetes Ziel der sakralen Historienmalerei nach dem Tridentinum war die Vermittlung von christlichen Glaubensinhalten mit Hilfe exemplarischer Darstellungen, beispielsweise von Szenen aus dem Leben Heiliger und Märtyrer, die den Gläubigen vorbildliche Handlungen und Verhaltensweisen anschaulich und verständlich vor Augen führten und sie zu besseren Christen erziehen sollten. Aufschluß über die Anforderungen, die an die sakrale Historienmalerei gestellt wurden, geben die theologischen Schriften, die nach dem Konzil von Trient verfasst wurden. Zu den bekanntesten und einflußreichsten gehören die Werke von Johannes Molanus (1533–1585) und Gabriele Paleotti (1522–1597), die im folgenden Kapitel ausführlicher behandelt werden.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob diese Anforderungen an die sakrale Historienmalerei Einfluß auf die Beurteilung des Cäcilienzyklus im 17. Jahrhundert hatten und nach welchen Kriterien Domenichinos Umsetzung des Themas beurteilt wurde. Zur Beantwortung werden zunächst die gegenreformatorischen Forderungen an den *pittore christiano* im folgenden Kapitel kurz vorgestellt, bevor der Frage nach der gelungenen Umsetzung anhand von Äußerungen von Domenichinos Biographen Malvasia, Passeri und Bellori nachgegangen wird.

Anzunehmen ist, daß Domenichino die katholische Bildtheorie in bezug auf Bildgestaltung und Betrachteransprache bekannt war und daß er sich mit ihr beschäftigt hatte, selbst wenn keine erhaltene schriftliche Quelle diese Annahme belegt. Er könnte bereits in Bologna aufgrund seiner Ausbildung bei den Carracci mit den Schriften Paleottis in Berührung gekommen sein.⁵⁰² Auch Domenichinos enge freundschaftliche Kontakte zu Giovanni Battista Agucchi und dessen Bruder, Kardinal Girolamo Agucchi, sowie nicht zuletzt zu seinem Förderer Kardinal Pietro Aldobrandini dürften seine Kenntnisse der katholischen Bilddidaktik nachhaltig geprägt haben.

⁵⁰² Posner geht davon aus, daß sich Annibale mit den Werken Paleottis auseinandergesetzt hatte. Siehe: Posner 1971, S. 38–39.

Zum komplexen Thema der tatsächlichen Auswirkungen des Konzils von Trient auf die sakrale Kunst gibt es unterschiedliche Forschungsansätze, die hier nur kurz vorgestellt werden.⁵⁰³ Christian Hecht geht etwa von einer generellen Praxisferne der theologischen Traktate zur Kunst aus, diese sollten vor allem dazu beitragen, die überlieferte Bedeutung sakraler Historienmalerei innerhalb der Kirche zu wahren.⁵⁰⁴ In diesem Zusammenhang sieht er das Interesse gegenreformatorischer Schriftsteller, wie beispielsweise Molanus und Paleotti, nur auf die gewünschte Überzeugungskraft der Bilder durch gründliche Kenntnisse religiöser Themen gerichtet.⁵⁰⁵ Er betont ebenfalls, daß die Kunstschriftsteller sich kaum mit den Bestimmungen der Theologen zur Kunst beschäftigten, sondern deren Schriften nur im Hinblick auf spezielle Einzelfragen heranzogen. Die bereits angesprochene Praxisferne der Traktate glaubt er in der Trennung von gegenreformatorischer Bildertheorie und künstlerischer Praxis erkennen zu können.⁵⁰⁶ Dem widerspricht Wiebke Windorf, die eine Übereinstimmung zwischen Albertis *De pictura* von 1435 und den Schriften von Molanus und Paleotti nachweist.⁵⁰⁷ Paleotti unterscheidet zwischen den Ebenen des Verstandes und des Gefühls, durch die die in vier Gruppen eingeteilten Adressaten angesprochen werden sollen. Windorf betont die Bedeutung der Betrachtersprache und der *istoria*, die ausgehend von den von Alberti formulierten Forderungen insbesondere von Paleotti aufgegriffen wurden, der das Ziel der sakralen Historienmalerei in der emotionalen Ansprache des Gläubigen sah und widerspricht so Hechts These der Praxisferne. Auch in bezug auf das von ihm angenommene Desinteresse der Theologen an der künstlerischen Umsetzung und dem Stil der Bilder vertritt sie eine entgegengesetzte Ansicht, indem sie auf Paleottis differenzierte Einteilung der Adressaten eines sakralen Bildes verweist. Windorf verweist darauf, daß sich der Künstler gerade bei der Ansprache der gebildeten Personen um eine qualitätsvolle Ausführung und um die wahrhaftige Wiedergabe der Begebenheiten bemühen sollten.⁵⁰⁸ Windorfs These stimmt mit den schon 1996 von Ulrich Heinen durchgeführten Untersuchungen zu Rubens überein und bestätigt, daß Paleotti sehr wohl Wert auf die gute künstlerische Umsetzung von Bildern legte.⁵⁰⁹

⁵⁰³ Einen Überblick zur Forschungsdiskussion bei Hecht 1997.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 407, S. 405.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 244 ff.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 43.

⁵⁰⁷ Windorf 2006, S. 62–68.

⁵⁰⁸ Windorf 2006, S. 84–85.

⁵⁰⁹ Heinen 1996, S. 32–33.

5.1 Die gegenreformatorischen Forderungen an den *pittore christiano*

Die Theologen des Konzils von Trient von 1545 bis 1563 beschäftigten sich in der letzten Sitzung des Konzils mit der Verehrung und dem Umgang von Bildern im Kirchenraum.⁵¹⁰ Die wichtigsten Bestimmungen seien hier kurz wiedergegeben: Das Dekret zur Bilderverehrung befürwortete die Anbringung und Verehrung von christlichen Bildern in Kirchen. Ausdrücklich wurde festgehalten, daß die Verehrung sich nicht auf das Bild, sondern nur auf seine Thematik beziehen sollte. Dabei sollte es eher auf die religiöse Botschaft des Bildes als auf die Kunstfertigkeit seiner Ausführung ankommen.⁵¹¹ Auf katholischer Seite entstanden zahlreiche theologische Traktate, die sich mit der Bedeutung der christlichen Kunst für die Gläubigen beschäftigten, Anforderungen an das sakrale Historienbild formulierten und die Rolle des Malers und seine Betrachteransprache definierten.

Anhand der einflußreichen Schriften von Johannes Molanus und Gabriele Paleotti werden zunächst die Forderungen der Geistlichen nach den Bestimmungen des Konzils von Trient an Kunst und Künstler im Dienst der Kirche kurz erläutert: Johannes Molanus (1533–1585) verfasste das 1570 erstmals erschienene und später mehrmals aufgelegte Traktat *De picturis et imaginibus sacris*.⁵¹² Der Theologieprofessor und spätere Kanoniker aus Löwen hatte bereits zuvor theologische und hagiographische Schriften, so zum Beispiel das *Usuardi martyrologium*, veröffentlicht.⁵¹³ Wichtigste Aufgabe der Kunst war nach Molanus die Erregung religiöser Gefühle und die Bestärkung des Glaubens beim Betrachter. Das Bild diente dabei der Glaubensvermittlung, es richtete sich an Gebildete wie Ungebildete; denn tatsächlich sah Molanus Bilder als Schrift der Ungelehrten an.⁵¹⁴ In diesem Sinne sollten Predigten und Bilder im Kirchenraum einander ergänzen, Bilder sollten den Inhalt der Predigt veranschaulichen und diese sogar ersetzen, wenn sie nicht stattfand. Besondere Bedeutung kam hierbei den Heiligen zu, die den Gläubigen als Vorbilder dienen und ihnen in Predigten

⁵¹⁰ Siehe dazu: Jedin 1935, S. 143–188, S. 404–429; Jedin 1963; Jedin 1967; Aschenbrenner 1930.

⁵¹¹ Hecht 1997, S. 216–239, S. 243–247; Kummer 1993, S. 508–510; Heinen 1996, S. 25 ff.

⁵¹² Zu Johannes Molanus, auch Jan van Meulen oder auch Vermeulen genannt, siehe: LThK, Bd. 7, S. 259; zu seiner Person und zu genanntem Traktat siehe die Einleitung zu Johannes Molanus, in: Molanus 1570/1996.

⁵¹³ Molanus 1583.

⁵¹⁴ Dieser Gedanke ist nicht neu, er geht letztlich auf Gregor den Großen zurück. „Quod in libris prohibetur, prohibendum etiam esse in picturis, qua sunt idiotarum libri“; S. 36 „Picturae dicuntur laicorum & idiorum libri; quod doctis sunt libri, hoc legere non valentibus sunt picturae. [...] Quod igitur in libris prohibetur in picturis quoque est prohibendum: cum ea quae pinguntur, saepe non minus etiam doctos afficiant, quam ea quae leguntur.“, in: Molanus 1570/1996, Bd. 2, Kapitel 2, S. 35. Interessant ist, daß Molanus hier eine Zensur der Bilder (wie bei den Büchern) fordert.

und Darstellungen als Vorbilder präsentiert werden sollten.⁵¹⁵ Wichtig war Molanus bei der bildlichen Darstellung von Heiligen und Märtyrern die Beachtung der Tradition:

*Quis enim nesciat quod pictores dum certa forma martyrum facies exprimunt & statuarum & vestitum, rarissime imo nunquam nisi hoc ex historia aut habeant, significare velint huius modi fuisse martyris effigiem, statuarum aut vestitum: Sed imago ipsa martyrem repraesentat, reliqua iuxta exigentiam artis debite & convenienter appinguntur, neque sunt anxio conatu per singula investiganda.*⁵¹⁶

Demnach sollten die Maler sich bei der Wiedergabe von Märtyrern auf die Tradition verlassen, und wenn sich hier keine Anregungen finden ließen, sollten die Künstler die Figur des Märtyrers entsprechend der Forderungen des Auftrags beziehungsweise der Auftraggeber umsetzen.

Aus der Feder des Bologneser Erzbischofs Gabriele Paleotti (1522–1597) stammt der einflußreiche Traktat *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, der erstmals 1594 veröffentlicht und mehrfach aufgelegt wurde.⁵¹⁷ Darin beschäftigte er sich intensiv mit der Rolle der Kunst bei der Vermittlung religiöser Themen. Seine Schriften beweisen, daß ihm das immense Potential der bildenden Kunst zur Vermittlung selbst komplexer Mysterien und zur spirituellen Lenkung bewußt war. Er versuchte, eigene Vorstellungen von der Erziehung der Gläubigen bei der Beaufsichtigung und Kontrolle des Kunstbetriebs innerhalb seines Einflußbereichs geltend zu machen. In diesem Zusammenhang ist Paleotti als Erzbischof Bolognas auch den Carracci bekannt gewesen. So nimmt bereits Posner an, daß sich Annibale mit Paleottis Forderungen nach einer neuen Klarheit in der Darstellung und Betrachteransprache beschäftigt hat.⁵¹⁸ Aus diesem Grund wird seine Schrift *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* im folgenden ausführlicher vorgestellt: In seinem Traktat sprach Paleotti nicht nur die Künstler, sondern vor allem deren Auftraggeber und Mäzene an, die bei der Umsetzung ihrer Aufträge auf eine Übereinstimmung mit seinen Forderungen achten sollten.⁵¹⁹ Wie Alberti sah er Parallelen zwischen Künstler und Redner, sah diese aber nicht

⁵¹⁵ „Inter antiquas picturas eas potissimum observandas esse, qua nos ad peccatorum detestationem ipso viso movens“, in: Molanus 1570/1996, Bd. 2, Kapitel 17, S. 74. So sollte man beispielsweise beim Laster des Geizes und der Habgier ein Bildnis des Apostels Matthäus betrachten, der all seinen Besitz hinter sich gelassen hatte, um Christus zu folgen. Siehe ebd.

⁵¹⁶ Ebd., Bd. 2, Kap. 20, S. 84.

⁵¹⁷ Paleotti 1582/1961; zur Person Paleottis siehe: LThK, Bd. 7, S. 890.

⁵¹⁸ Posner 1971, S. 38–39.

⁵¹⁹ Paleotti 1582/1961, S. 122.

mehr in Zusammenhang mit der antiken Rhetorik, wie sie beispielsweise bei Quintilian vermittelt wurde, sondern bezog sich bezeichnenderweise auf den Kirchenvater Augustinus.⁵²⁰ Das höchste Ziel des Malers und seines Kunstwerks war für ihn, die Menschen vom christlichen Glauben zu überzeugen und sie näher zu Gott zu bringen. Die Bilder sollten dabei die Gläubigen zum Gehorsam gegenüber der Kirche und ihrer Lehre erziehen und sie zu tugendhaften Handlungen, beispielsweise zur Buße oder zu Akten der Nächstenliebe, zu bringen.⁵²¹ Dieser erzieherische Aspekt wurde von Paleotti immer wieder betont. Tatsächlich betrachtete er die moralische Belehrung des Betrachters als wichtigsten Zweck eines Bildes: Bilder waren, seiner Ansicht nach, dem geschriebenen Wort, also Büchern, eindeutig überlegen, da sie für jeden, unabhängig von seiner Bildung, verständlich seien und ihr Inhalt auf einem Blick erfasst werden könne.⁵²² Seine große Begeisterung für die didaktischen Möglichkeiten der Malerei wird besonders deutlich, wenn er beschreibt, wie gut sie zur Umsetzung kaum zu beschreibender Mysterien geeignet seien.⁵²³ Vor allem die Darstellung Heiliger sollte dazu dienen, ihre Vorbildlichkeit in Glaubensstärke und Gottesliebe für jeden Christen zu verdeutlichen.⁵²⁴ Aufgrund der Möglichkeiten einer bildlichen Darstellung sah Paleotti die Maler sakraler Bilder in der Pflicht, ihre künstlerischen Fähigkeiten in den Dienst der katholischen Kirche zu stellen. Tatsächlich bezeichnete er sie als „taciti predicatori del popolo“⁵²⁵, als stumme Prediger des Volkes. Da Paleotti sich vor allem mit der bestmöglichen Vermittlung der spirituellen Botschaft beschäftigte, wandte er sich auch an die Adressaten der religiösen Bilder. Im Gegensatz zu Alberti, der nur zwischen dem gelehrten und dem ungelehrten Betrachter eines Bildes unterscheidet, nennt Paleotti vier mögliche

⁵²⁰ „... come disse quel gran Padre (Augustinus, Anmerkung Autorin), parlando dell'ufficio dell'oratore: Delectare est suavitatis, docere necessitatis, flectere victoriae, ...“, in: Paleotti 1582/1961, S. 216.

⁵²¹ „...“, ma noi al presente, parlando delle imagini christiane, dicemo che il fine di esse principale sarà di persuadere le persone alla pietà et ordinarle a Dio; perché, essendo queste imagine sacre cose di religione che si renda il debito culto a Dio, ne segue che lo scopo di queste imagini sarà di muovere gli uomini alla debita obediencia e soggezzione a Dio, se bene possono con questo ancora concorrere altri fini particolari e più prossimi, come è d'indurre gli uomini alla penitenza, o al partire voluntieri, o alla carità, o allo sprezzo del mondo, o altre simili virtù, che sono nondimeno tutte come istrumenti per unire gli uoimini con Dio, che è il fine vero e prencipale che si pretende in queste imagini.“, in: Paleotti 1582/1961, S. 215.

⁵²² Paleotti 1582/1961, S. 221. Das ursprünglich auf Papst Gregor den Großen zurückgehende Argument wird in dieser Auseinandersetzung immer wieder verwendet.

⁵²³ „E di più, le imagini in poco spazio, senza voltare volumi o fogli, abbracciano ampiissimi e gravissimi concetti, come si può vedere nel misterio della annunziatione della gloriosa Vergine, o della crocifissione del Redentore nostro...“, in: Paleotti 1582/1961, S. 222.

⁵²⁴ Paleotti 1582/1961, S. 223.

⁵²⁵ Ebd., S. 497.

Adressatengruppen: „i pittori, i letterati, gl’idioti e gli spirituali.“⁵²⁶ Da die zahlenmäßig größte Gruppe der „idioti“, die der Ungebildeten, die für die Kirche aufgrund ihrer mangelnden Bildung am schwersten zu erreichen sei, müsse sich der Maler bemühen, insbesondere ihnen die Glaubensinhalte in seinen Darstellungen nahe zu bringen.⁵²⁷ Als wichtiges Mittel dafür galten Paleotti die Affekte, die Gestik und Mimik der gezeigten Figuren, da diese die inneren Gemütsbewegungen der Protagonisten heiliger Handlungen widerspiegeln konnten.⁵²⁸ Die so erzielte emotionale Wirkung von Bildern sollte alle Adressatengruppen ansprechen; die vorbildlichen Taten der Heiligen sollten ihnen eine Anleitung zur eigenen Frömmigkeit durch Nachempfindung und Nachahmung ermöglichen.⁵²⁹ Im Kontext der an den idealen Historienmaler gestellten Forderungen ist der Wunsch nach *probabilitas*, der Wahrscheinlichkeit der Darstellung, von besonderer Bedeutung. Schon Giovanni Andrea Gilio⁵³⁰ hatte sich in seiner programmatischen Schrift *Dialogo, nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de’pittori circa l’istorie* von 1564 damit auseinandergesetzt.⁵³¹ Gilio beschäftigte sich intensiv mit der Figur des idealen Historienmalers, wobei er das Idealbild des gelehrten *pittore storico* entwarf, der sich vor der Umsetzung eines Sujets erst intensiv mit den Inhalten auseinandersetzte, bevor er an die praktische Umsetzung ging. Zeit, Ort und gute Erkennbarkeit der individuell dargestellten Personen müssten zuvor erarbeitet werden.⁵³² Eine große Rolle spielten die historischen Kenntnisse des Künstlers, der das Thema seines Bildes genau kennen sollte.⁵³³ Die Wahrhaftigkeit einer Darstellung sollte somit nur durch die Kenntnis der schriftlichen Quellen

⁵²⁶ Ebd., S. 497.

⁵²⁷ Ebd., S. 500; Heinen 1996, S. 32–33.

⁵²⁸ Rehm 2002.

⁵²⁹ Vgl. dazu: Heinen 1996, S. 35.

⁵³⁰ Zur Person Giovanni Andrea Gilios ist nur wenig bekannt: Er wurde in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Fabriano geboren und starb 1584. Zeitlebens blieb er seinem Geburtsort treu, zunächst war er Kanoniker in S. Venanzio, ab 1579 lebte er in der Eremitage von Suavicino, wo er als Prior vor allem für seelsorgerische Fragen zuständig war. Als Gelehrter und Schriftsteller befasste er sich hauptsächlich mit religiösen Fragen, von ihm stammen beispielsweise die Heiligenvita *Vita di s. Antanasio patriarca di Alessandria*, die 1559 in Venedig publiziert wurde, und das Werk zur Christenverfolgung *Le persecuzioni della Chiesa descritte in cinque libri* von 1573. Siehe dazu: DBI, Bd. 54, 2000, S. 751–754.

⁵³¹ Gilio 1565/1961; Schlosser 1985, S. 378 ff.; Lee 1967, S. 232 ff.

⁵³² „Ma prima d’ogni cosa si deve informare del soggetto della storia che egli dipingere disegna; dopo, del tempo, del luogo, de le persone, e non confondere ignoramente l’uno con l’altro, ma ordinamente dare ad ognuno il suo, accio si servi in ogni cosa il decoro ...“, in: Gilio 1565/1961, S. 26.

⁵³³ „L’accorto e prudente pittore la prima cosa deve cercare d’impatronirsi bene del soggetto de l’istoria; dopo, ordinarla come ha da essere, ...“, in: Ebd., S. 29.

gewährleistet werden. Außerdem sollte sich der Künstler vor allzu phantasievollen Umsetzungen hüten, gewünscht wurde eine genaue Schriftkenntnis und gesunder Menschenverstand.⁵³⁴ Die geschickte Verwendung von ausdrucksstarken Gesten wurde ebenfalls ausdrücklich gefordert.⁵³⁵ Voraussetzung für die richtige Anwendung dieser Kriterien war natürlich eine sorgfältige Arbeitsweise.⁵³⁶ Viele dieser von Gilio geäußerten Ideen finden sich auch in den theologischen Traktaten von Molanus und Paleotti wieder.⁵³⁷ Dennoch ist bei Paleotti eine bestimmte Auswahl bei den für die Kunstwerke verwendeten Quellen zu erkennen: Während Gilio die Darstellung apokrypher Erzählungen grundsätzlich ablehnte, vertrat Paleotti die Ansicht, daß diese umgesetzt werden könnten, wenn sie die Frömmigkeit der Adressaten ansprechen und dadurch bestärken würden.⁵³⁸

Die wesentliche Forderung, die den Schriften von Molanus, Paleotti und Gilio zugrundeliegt, ist folgende: Das Ziel der Malerei ist es, den Glauben und die Frömmigkeit des Betrachters zu stärken. Alle weiteren Aspekte der Kunst, beispielsweise die Wiedergabe von Affekten, sollten diesem Ziel untergeordnet werden und seiner Umsetzung dienen. In bezug auf die Gestaltung der Darstellung zog Paleotti eine sich an den Schriftquellen orientierende Wiedergabe einer übersteigerten, bewußt auf die Emotionen des Betrachters zielenden

⁵³⁴ „Dipingono ancora San Guiseppe decrepito; il che non mi pare verisimile, che il grande Iddio avesse raccomandata la madre del suo figliuolo ad un decrepito, inutile a tante fatiche che sopportar bisognava per menare il figliuolo in Egitto e poi rimendarlo in Giudea.“, in: Ebd., S. 32–33. Hier sei auf die dabei besprochene falsche Darstellung des Josef verwiesen.

⁵³⁵ Anhand des Beispiels von Timantes, der den Schmerz von Iphigenies Vater durch das Verschleiern seines Gesichtes eindrucksvoll inszenierte, und des Aristides Tibano, der die Zerstörung seiner Heimat verdeutlicht, indem er die Angst einer sterbenden Mutter zeigt, deren Säugling an ihrer Brust saugt und die befürchtet, daß er statt Milch Blut trinken wird, geht Gilio auf die Ausdruckskraft geschickt eingesetzter Gesten ein. Wichtig ist ihm neben der Verdeutlichung der Gefühle die Ansprache der ungebildeten Betrachter, für deren Verständnis die Gesten eingesetzt werden sollen. Siehe: Ebd., S. 27–28.

⁵³⁶ „Tal dirò de pittore, che, fatta la bozza, a poco a poco la va assettando e correggendo, considera la persona, il soggetto che dipinge, gli abiti che si li richiede, gli sforzi convenevoli, concorda il principio col mezzo e l' mezzo col fine, non erra negli abusi. Perché la mala intelligenza del soggetto fa commettere infiniti errori, ...“, in: Ebd., S. 29.

⁵³⁷ Dazu auch: Windorf 2006, S. 76–77.

⁵³⁸ „È però d'avvertire che non ogni cosa incerta, narrata nondimeno o dipinta come certa, rende subito lo autore di essa temerario; perché ciò non ha luogo quando quello che si narra o dipinge è accompagnato da molta probabilità et insieme è atto a muovere il cuore et eccitare divozione, si come vegiamo che sogliono le persone contemplative e predicatori nella Passione di Nostro Signore narrare molte cose che non si trovano scritte negli Evangelii: come dei lamenti della Madonna, ..., e simili altre cose che raccontano per muovere più l'affetto et intenerire il cuore.“, in: Paleotti 1582/1961, S. 272.

Gestaltung vor.⁵³⁹ Er beschäftigte sich aber auch mit der künstlerischen Umsetzung religiöser Inhalte. So schreibt er, daß sich der Künstler, wie der Redner, mit der jeweils angemessenen Umsetzung des Themas beschäftigen sollte, um die bestmögliche Betrachteransprache zu erreichen.⁵⁴⁰

5.2 Zur Bedeutung von *storia und decorum*

Leon Battista Alberti spricht 1435 in seinem Traktat *Della Pittura* der *historia* die größte Bedeutung in der Malerei zu, stellt die Historienmalerei doch die größten Herausforderung an einen Künstler dar.⁵⁴¹ Alberti sieht in der Gestaltung der Körper, der handelnden menschlichen Figuren und ihrer Anordnung innerhalb der Gesamtkomposition den wichtigsten Aspekt des Bildes.⁵⁴² Zur Verdeutlichung der *historia* sollten die Figuren in Beziehung zueinander gesetzt und in ihren Handlungen der Einheit der dargestellten Geschichte untergeordnet werden. Ferner verlangt er, daß die Figuren dem dargestellten Geschehen angepaßt sein sollten, ihre Anzahl sollte begrenzt und ihre figürliche Wiedergabe von Anstand und Würde bestimmt sein.⁵⁴³ Eine weitere Überlegung Albertis betrifft die Ansprache des Betrachters: Zur besseren Einführung in das Bildgeschehen sollte eine Vermittlungsfigur dienen, die in das Geschehen involviert war.⁵⁴⁴ Nach der rhetorischen Affektlehre sollten dem Betrachter durch Gestik und Mimik die Gefühle der agierenden Figuren vermittelt werden, um ihn emotional zu involvieren⁵⁴⁵: Ausdrücklich erinnert Alberti daran, daß der Maler bei der Gestaltung seiner *historia* beachten müsse, daß sowohl ungebildete als auch gelehrte Betrachter angesprochen werden sollten. Das übergeordnete Ziel der *historia* sei es, den Betrachter durch das Thema zu belehren und seine Gefühle durch die

⁵³⁹ Ebd., S. 272.

⁵⁴⁰ „Quello poi che abbiamo detto chiamarsi ufficio del pittore, che è il mezzo per conseguire questo fine, apre a noi che da nissun altro luogo meglio si possa cogliere, che dalla stessa comparazione degli scrittori, a' quali per ufficio dell'arte è imposto che debbano dilettere, insegnare e muovere. Parimente dunque ufficio del pittore sarà usare li stessi mezzi nella sua opera, faticandosi per formarla di maniera, che ella sia atta a dare diletto, ad insegnare e muovere l'affetto di chi la guarderà.“, in: Ebd., S. 215–216.

⁵⁴¹ Alberti 2000; Patz 1986; Müller-Hofstede 1994.

⁵⁴² Alberti 2000, S. 257.

⁵⁴³ Ebd., S. 265–267.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 273.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 277, S. 269.

dargestellten Affekte zu bewegen, zusätzlich solle er durch die Ästhetik dieser erfreut werden.⁵⁴⁶

Von großer Bedeutung ist hierbei das *decorum*⁵⁴⁷, die Angemessenheit der Darstellung, die letztlich vom Urteilsvermögen des Künstlers abhängt. Voraussetzung dafür ist die intensive Beschäftigung mit dem Sujet, die wiederum nur aufgrund einer gewissen Bildung geleistet werden konnte; *decorum* verlangte Intellekt und Bildung und im Bereich der Historienmalerei waren hierfür zudem antiquarische Kenntnisse notwendig. Alberti forderte, daß sich der Maler der Eigenheit des Wesens, beispielsweise eines darzustellenden Menschen, so bewußt sein mußte, daß er ihn je nach Geschlecht, Alter, Charakter und Gefühlslage angemessen wiedergeben konnte. Überhaupt ist die „Angemessenheit“ für Alberti das wichtigste Kriterium. Und was er darunter verstand, verdeutlicht die folgende Passage:

Jünglinge sollen sich unbeschwerter bewegen, einnehmend, und damit zugleich andeuten, daß sie über einen gesunden Geist und über Kräfte verfügen. Zu einem Mann gehören festere Bewegungen, überdies Stellungen, deren Zierde vom Training auf dem schnellen Sportplatz stammt. Bei älteren Leuten seien sämtliche Bewegungen langsam, schon ihre Stellungen gleichsam von Erschöpfung gekennzeichnet [...] Schließlich gilt es darauf zu achten, dass in jedem einzelnen Fall – unter Wahrung der Angemessenheit – die Bewegungen des Körpers in Beziehung stehen zu den Seelenregungen, die man zum Ausdruck bringen will. Und noch etwas: unbedingt müssen die größten seelischen Affekte sich in den größten körperlichen Anzeichen zu erkennen geben. Indes, diese Betrachtungsweise bezüglich der Bewegungen trifft völlig unterschiedslos auf sämtliche Lebewesen zu. So geht es etwa nicht an, daß ein Ochse, der zum Pflügen dient, sich so bewegt, wie der edle Bucephalus, das Pferd Alexanders.⁵⁴⁸

Die ihrem Stand, Geschlecht und Alter angemessene Präsentation einer Person wird durch ihre Affekte, durch Gestik und Mimik betont. Auch die Bewegungen müssen dem *decorum* unterworfen werden. Albertis Forderungen bilden die Grundlage für alle folgenden Auseinandersetzungen, so etwa die Stellungnahme Leonardo da Vincis zu diesem Thema.⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Ebd., S. 88.

⁵⁴⁷ Zu Definition von *decorum*, siehe: Thimann 2003; Lee 1940, S. 228 ff.

⁵⁴⁸ Alberti 2000, S. 277–279.

⁵⁴⁹ „Die richtigen zukömmlichen Bewegungen werden je nach dem Alter, der Lebenskraft oder dem Wohlstand und der Würde dessen, der sie ausführt, von grösserer oder geringerer Lebhaftigkeit oder Würdigkeit sein, d. h. es wird weder die Bewegung eines Greisen, noch die eines Kindes so flink sein, wie die eines erwachsenen Buben. So sei auch das Gebaren eines Königs oder einer anderen Person von Rang gravitätischer und respecteinflössender, als etwa eines Lastträgers oder sonst eines Menschen von niedriger Condition.“, in:

Prägend für die Bedeutung des *decorum* ist aber vor allem dessen Charakterisierung in Lodovico Dolces *Dialogo della Pittura* von 1557:

Beginnen wir nun mit der „Erfindung“, bezüglich welcher ich behaupte, dass viele Momente dahin gehören, worunter die Anordnung und das Angemessene den ersten Rang einnehmen. Hätte ein Maler beispielsweise einen Christus oder einen heiligen Paul, welcher predigt, darzustellen, so wäre es unangemessen, dass er sie nackt, oder als Soldaten, oder als Matrosen gekleidet malt; vielmehr müsste er ihnen eine dem Einen und dem Anderen entsprechende Gewandung geben; vor Allem aber dem Erlöser eine ernste und zugleich liebevoll milde, sanfte Physiognomie sowie dem heiligen Paul ein Wesen, wie es einem so grossen Apostel zukommt, verleihen; so zwar, dass der Beschauer sich einbilden könne, ein wirkliches Ebenbild, sei es des Gebers unseres Heiles, sei es des Auserwähltesten der Erwählten, vor sich zu sehen. [...] Ebenso müsste ein Maler, der Moses darzustellen hätte, demselben keine armselige Gestalt, sondern eine von Grösse und Majestät erfüllte geben; vor Allem wird er auf die besonderen Eigenschaften der vorzuführenden Personen, auf die Nationalität, auf die Sitten, Gegenden und Zeitepochen Rücksicht zu nehmen haben. Denn wenn er eine Waffenthat Cäsars oder Alexander des Großen darstellen will, so wäre es unangemessen, dass die Soldaten dabei so bewaffnet wären, wie sie es heute sind, und er wird auch den Macedoniern andere Waffen als den Römern geben. Soll er ferner eine moderne Schlacht malen, so darf er sie nicht in antiker Weise componiren, so wie es lächerlich wäre, wenn er bei Darstellung eines Cäsars, diesen etwa mit einem türkischen Turban oder mit einer Kappe gleich der unseren, oder nach venetianischer Tracht ausstatten würde.⁵⁵⁰

Dolce fordert den Künstler dazu auf, in der sakralen und der profanen Historienmalerei das *decorum* zu beachten. Anhand seiner ausführlichen Schilderung wird deutlich, was er darunter verstand: *decorum* bedeutet bei ihm historische Korrektheit und Authentizität in bezug auf das darzustellende Sujet. So müssen Kleidung und Physiognomie die Stellung, die Zeit und den Charakter der gezeigten Figur verdeutlichen und unterstreichen. In seinen Forderungen orientiert er sich grundsätzlich an den Äußerungen Albertis, führte diese aber noch weiter und detailreicher aus: Mit der Darstellung des Moses verdeutlicht er, daß beispielsweise wichtige biblische Gestalten mit der Größe und Majestät wiedergegeben werden sollten, die ihnen gebührte. Doch auch die Gestaltung des Umfeldes und der Details sollten der geschichtlichen Epoche gemäß gestaltet werden, wie Dolce am Beispiel von Waffen und Schlachtendarstellungen erläutert. Alle diese aufgeführten Kriterien stellten gewisse

Leonardo da Vinci 1882, 3. Bd., S. 299, S. 317; siehe auch: Hauss herr 1984, S. 40.

⁵⁵⁰ Dolce 1557/1888, S. 40–41.

Anforderungen an den Erfindungsgeist und die Bildung des Künstlers. So konnte ein Künstler das *decorum* einer biblischen Szene nur dann richtig gestalten, wenn er die darzustellenden Figuren und ihre Bedeutung genau kannte und darüber hinaus über antiquarische Kenntnisse verfügte. Die Werke Raffaels waren für Dolce die besten Beispiele für die vorbildliche Umsetzung seiner Forderungen; ihn sah er als den Künstler an, der das historische und moralische *decorum* gleich welcher Szene am besten gestalten konnte.⁵⁵¹

Das *decorum* hatte bei Dolce auch eine moralische und religiöse Bedeutung: Es sollte dem Betrachter durch die gezeigten Figuren und Handlungen vorbildliche Verhaltensweisen vor Augen führen und ihn zu einem besseren Menschen erziehen – eine Forderung, die in den folgenden theologischen Traktaten großes Gewicht erhalten sollte.⁵⁵² So äußerte sich beispielsweise auch Paleotti dazu, indem er auf mögliche Fehlerquellen etwa bei Heiligendarstellungen hinweist und fordert, daß signifikante Details in der Liturgie oder bei der Ikonographie eines Märtyrers beachtet werden müßten, um dem Betrachter ein exaktes und damit angemessenes Bild des Geschehens zu vermitteln.⁵⁵³

5.3 *Domenichino als idealer Historienmaler? Die Beurteilung des Cäcilienzyklus bei den Kunstschriftstellern des 17. Jahrhunderts*

Bereits in Kapitel 4.1.1.1. wurden die unterschiedlichen Äußerungen von Malvasia, Passeri und Bellori zu Domenichinos Darstellung der *Almosenspende Cäcilias* in ihren Lebensbeschreibungen des Künstlers vorgestellt und erläutert. Doch wie und nach welchen Kriterien wurde Domenichinos Cäcilienzyklus von ihnen insgesamt beurteilt? Welche Rolle spielten etwa die in den vorherigen Kapiteln beschriebenen Forderungen der gegenreformatorischen Theologen an die sakrale Historienmalerei dabei? Zur Beantwortung dieser Frage wird anhand von einzelnen Aspekten exemplarisch untersucht, wie sich die drei Schriftsteller zu *storia* und *decorum*, zur Darstellung der *affetti* und der eng damit verbundenen Betrachteransprache äußerten und zu welchem abschließendem Urteil sie kamen.

Passeri beschreibt den Cäcilienzyklus ausführlich und präsentiert dem Leser insgesamt eine sehr lobende Schilderung der einzelnen Szenen. Wie bereits erläutert, tadelt er im Gegensatz

⁵⁵¹ Ebd., S. 72, S. 75–76 ff.

⁵⁵² Ebd., S. 73, S. 77.

⁵⁵³ Paleotti 1582/1961, S. 294–296.

zu Malvasia Domenichino nicht für die teilweise derben Figuren seiner lebensnahen Umsetzung der *Almosenspende*, sondern verteidigt sie sogar mit dem Argument, daß eine solche Szenerie die alltägliche, allen Betrachtern bekannte Realität widerspiegeln würde und daher besonders zu preisen sei. Passeri geht auch auf die Gestaltung der Räumlichkeiten ein, vor allem die Verortung von Cäcilias Martyrium wurde von ihm lobend hervorgehoben.⁵⁵⁴ Domenichinos dargestellte Innenarchitektur erinnert mit den figurenbesetzten Nischen und dem das Geschehen einrahmenden Rundbogen eher an eine antike Thermenanlage als an ein römisches Dampfbad.⁵⁵⁵ So schreibt auch Bellori bewundernd dazu:

*L'azione è tutta tragica, nobilitata dalla scena che rappresenta il bagno con un fianco del muro divisato con nicchi e statue in prospettiva, aprendosi nel mezzo un nicchio a guisa di tribuna.*⁵⁵⁶

Bellori lobt hier bewundernd die Nobilitierung der tragischen Szene im Bad der Heiligen durch die Ausstattung der Architektur mit Statuen und die Platzierung der sterbenden Heiligen wie auf einer Bühne in der Mitte des Raumes. Zum *decorum* des Cäcilienzyklus ist hinzuzufügen, daß Passeri und Bellori insbesondere die „authentische“ Wiedergabe von signifikanten Details, wie beispielsweise die Figur des Priesters und Opferdieners oder des Dreifußes mit dem Opferbecken, in der *Verurteilung Cäcilias* ausdrücklich hervorheben.⁵⁵⁷ Hier hatte Domenichino sein antiquarisches Wissen und seine genaue Kenntnis der römischen Opferrituale geschickt für eine möglichst realistische Rekonstruktion einer antiken Opferszene genutzt.

Domenichinos Darstellung der Figur der frühchristlichen Märtyrerin Cäcilia erfährt ebenfalls Lob, wobei seine Rezeption Cäcilias nach Raffaels berühmtem Altargemälde *Estasi di Santa Cecilia* sofort erkannt wurde. So schreibt Passeri dazu:

Con gran giuditio hà vestita la Santa nella guisa dell'abito medesimo di quella del quadro del'Altare, copiato da Raffaele; il cui originale è in Bologna; ma per essere mano di Guido; viene ad essere di qualche stima, per essere l'originale di così gran Maestro e

⁵⁵⁴ Passeri, 1934/1995, S. 35.

⁵⁵⁵ Hier bietet sich, neben dem Verweis auf die Cappella del Bagno in Santa Cecilia in Trastevere, ein Vergleich mit Lorenzo Garbieris *Enthauptung Cäcilias* in ihrem Bad an, das durch rechteckige Luftschächte im Boden als ein solches charakterisiert wird; Lorenzo Garbieri, *Santa Cecilia decapitata*, in: Zanotti 1776, Tafel 31.

⁵⁵⁶ Bellori 1672/1976, S. 327–328.

⁵⁵⁷ Bellori 1672/1976, S. 328; Passeri, 1934/1995, S. 36.

*copiato da uno di tanta stima; onde apparendo questa in Gloria in compagnia d'altro Santi salendo alla Gloria medesima, la fà vedere nell'istesso abito nuttiale.*⁵⁵⁸

Passeri war somit bewußt, daß Domenichinos Figur der Märtyrerin sich stark am Vorbild von Raffaels Cäcilia orientierte und deren charakteristische Gestaltung übernommen worden war. Er verweist auch auf den Zusammenhang zwischen Raffaels Altargemälde in Bologna und Guido Renis Kopie nach diesem, die sich ja als Altargemälde in der Cappella Polet befand. Tatsächlich rezipierte Domenichino Raffaels Cäcilias sehr genau, Physiognomie, Gewand und, wie Bellori ausdrücklich bemerkt, auch die Frisur Cäcilias mit dem schlichten Knoten über dem Haaransatz auf der Stirn entsprechen dem Vorbild.⁵⁵⁹

Da es vor Raffaels *Estasi di Santa Cecilia* keine einheitliche Darstellungsweise der Heiligen gab, ist bei den nachfolgenden Cäcilienbildern zu beobachten, daß sich die Künstler stark an dem von ihm entwickelten Typus der jugendlich schönen, idealisierten Märtyrerin orientierten. Dies tat auch Domenichino und entsprach damit letztlich einer Forderung, die vor allem die Theologen in bezug auf Heiligenbildnisse äußerten: So schreibt Molanus zur Wiedergabe der äußeren Erscheinung eines Heiligen, daß sich der Künstler aufgrund des Wiedererkennungseffektes beim Betrachter nach den durch die künstlerische Tradition etablierten Vorbildern richten sollte.⁵⁶⁰ Wie wurde Domenichinos Betrachteransprache von den bereits genannten Kunstschriftstellern beurteilt? In Kapitel 4.1.2. wurde die Affektfigur der sterbenden Cäcilia bereits untersucht und dabei herausgearbeitet, daß es Domenichino darauf ankam, die innere Haltung der Heiligen, ihre Gottesliebe und ihren Wunsch nach Erlösung zum Ausdruck zu bringen. Insgesamt konnte bei der genauen Untersuchung der einzelnen Fresken nachgewiesen werden, daß Domenichino die Vorbildlichkeit Cäcilias, ihre gelebte Nächstenliebe und ihr Leben in der *imitatio Christi*, zur Hauptaussage des Freskenzyklus erhob. Bellori nutzt bei der Beschreibung des Cäcilienzyklus abstrakte Begriffe, um eine Szene zusammenfassend zu charakterisieren, so deutet er das Martyrium Cäcilias sehr richtig als „esempio alla fede ed alla costanza“.⁵⁶¹ Der Wiedergabe des die sterbende Heilige begleitenden Figurenpersonals widmet er viel Aufmerksamkeit, um ihre Gesten und daraus ablesbare Gefühlsregungen richtig wiederzugeben. Auch die Verurteilung Cäcilias durch den Statthalter Almachius wird von ihm als „contrasto della costanza contro la

⁵⁵⁸ Passeri, 1934/1995, S. 36.

⁵⁵⁹ Bellori 1672/1976, S. 326.

⁵⁶⁰ Molanus 1570/1996, Bd. 2, Kapitel 20, S. 84. Wiebke Windorf weist dies auch für Sacchis Umgang mit der Tradition der Gregorsdarstellungen nach. Windorf 2006, S. 122–123.

⁵⁶¹ Bellori 1672/1976, S. 327.

crudeltà“ eingeführt.⁵⁶² Bellori deutet in den Fresken der *Almosenspende*, des *Martyriums*, der *Verurteilung* und der *Himmelfahrt* insbesondere die Gestik und Mimik der agierenden Figuren in Verbindung mit ihrer Charakterisierung und ihrer Interaktion. Belloris lobende Beschreibung läßt deutlich erkennen, daß er Domenichinos Wiedergabe der Affekte als Vorbild für andere Künstler empfahl. Tatsächlich benennt Bellori schon im Proemio von Domenichinos *Vita* dessen herausragende künstlerische Fähigkeit, die innere Gemütsbewegung seiner Figuren durch ihre Affekte zu vermitteln:

*Ben chiaro argomento lasciò Domenico del suo natural talento, con la viva efficacia di esprimere gli affetti che fu sua propria, destando i moti e movendo i sensi; tantoché gli altri pittori si vantino pure della facilità, della grazia, del colorito e dell'altre lodi della pittura, che al lui toccò la maggior gloria di linear gli animi e di colorir la vita.*⁵⁶³

Doch wurde seine Umsetzung des Cäcilienzyklus nicht nur gelobt, sondern auch scharf kritisiert. Insbesondere in bezug auf Domenichinos Gestaltung des *decorums* waren sich Malvasia, Passeri und Bellori nicht einig: Bei dem Seitenfresko der *Almosenspende der heiligen Cäcilia* gehen ihre Beurteilungen recht weit auseinander, ja sie widersprechen sich sogar. Ihre Beschreibungen zeigen exemplarisch, auf welche Aspekte jeweils Wert gelegt wurde: So bemängelt Malvasia die seiner Meinung nach für eine Kapellenausstattung in einer Kirche unangemessene Umsetzung der Almosenspende, die eher an eine Marktszene als an eine heilige Handlung erinnern würde.⁵⁶⁴ Er verweist zwar auf die ausdrucksstarken und vielfältigen *affetti* der beteiligten Figuren, sieht jedoch ihre Interaktionen aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit als tadelnswert an. Doch bei der Beurteilung Malvasias ist zu bedenken, daß dieser bei der Beurteilung Domenichinos nicht unparteiisch war, verehrte er doch Guido Reni sehr und sah Domenichino als dessen Konkurrenten an.⁵⁶⁵ Passeri greift Malvasias Urteil in seiner *Vita* Domenichinos auf und äußert sich ebenfalls dazu. Er begründet die ungewöhnliche Gestaltung der Szene der sich um die Almosen streitenden Armen mit Domenichinos Studium der Natur, das in diesem Fall wohl auf das alltägliche Verhalten Armer in einer Kirche zurückging.⁵⁶⁶ Da Bellori auf die Auseinandersetzung Passeris und Malvasias und die Bedeutung der dargestellten Konflikte nicht eingeht, sondern sich nur auf

⁵⁶² Ebd., S. 328.

⁵⁶³ Ebd., S. 306.

⁵⁶⁴ Malvasia 1678/1971, S. 532.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 528.

⁵⁶⁶ Passeri, 1934/1995, S. 35.

die Beschreibung der *affetti* der dargestellten Personen konzentriert, scheint es fast, als wolle er eine Stellungnahme absichtlich vermeiden.⁵⁶⁷

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Domenichinos *Almosenspende* von den Kunstschriftstellern des 17. Jahrhunderts nicht nur positiv beurteilt wurde: So kritisiert Malvasia an der Darstellung der *Almosenspende*, daß deren Botschaft dem Betrachter nicht verständlich genug vermittelt würde. Als Problem kann dabei vor allem die Gestaltung des moralischen *decorums* angesehen werden: Domenichinos Darstellung der *Almosenspende* mit „marktähnlichem Getümmel“ ist zwar lebensnah, entspricht jedoch nicht der Würde des Sujets und Gestaltung einer Kapellenausstattung in einer Kirche.⁵⁶⁸ Domenichino bewies hier zwar seine besonderen künstlerischen Fähigkeiten, aber verletzte das moralische *decorum* und damit die Anforderungen, die von Seiten der nachtridentinischen Theologen mit ihm verbunden waren. Die Gestaltung der *storia* im Cäcilienzyklus war so einerseits Domenichinos große Stärke, da er aufgrund seines Intellekts und seiner Bildung in der Lage war, ein individuell auf die Person und die Wünsche des Auftraggebers zugeschnittenes Programm auf künstlerisch hohem Niveau umzusetzen. Doch war dies nicht unproblematisch, da seine Bildaussage bei der Almosenspende, wie es Malvasia bemängelt, eben nicht klar und überzeugend war, sondern eher Verwirrung stiftete, als dem Betrachter eine klare Botschaft zu übermitteln, wie es sich in diesem Fall in der Unstimmigkeit zwischen der Würde der dargestellten karitativen Handlung und der teils derben Anekdote zeigte.

Unter Berücksichtigung des Urteils der Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts ist daher bei Domenichinos Betrachteransprache zu bemängeln, daß das Verständnis der *Almosenspende*, wie in Kapitel 4.3.2. nachgewiesen, ein Wissen zur Person des Auftraggebers und den mit diesem Ausstattungsprogramm verbundenen Intentionen voraussetzte. Doch selbst mit dieser Kenntnis ist davon auszugehen, daß insbesondere das Verhalten der beschenkten Armen dem Betrachter keine klare Orientierung in bezug auf richtiges oder falsches Verhalten bot und deshalb als Verstoß gegen das moralische *decorum* bei Ausstattungen in Kirchen kritisiert werden konnte.

Diese Problematik betrifft allerdings nicht nur die Ikonographie des Cäcilienzyklus, sondern auch andere Werke Domenichinos: So haben die Forschungen von Windorf zu Domenichinos Altargemälde *Das Martyrium des heiligen Sebastian* (1625–30) im Rahmen der Neuausstattung von Sankt Peter ergeben, daß die eigens von Domenichino für diesen Auftrag entwickelte komplexe Ikonographie bereits für Zeitgenossen nur mit Hintergrundwissen zu

⁵⁶⁷ Bellori 1672/1976, S. 326–327.

⁵⁶⁸ Malvasia 1678/1971, S. 532.

verstehen war.⁵⁶⁹ Anzunehmen ist, daß Domenichinos Intellekt und seine Bestrebungen, neue, innovative Umsetzungen eines Themas zu entwickeln, vor allem für einen gesellschaftlich hochstehenden, gebildeten, jedoch recht eingeschränkten Auftraggeberkreis interessant waren. Domenichino hatte sich aufgrund seiner Ausbildung, seines Talentes und seiner humanistischen Bildung im Bereich der Historienmalerei zwar besonders hervorgetan, dennoch war, wie anhand dieses Freskenzyklus nachgewiesen werden konnte, die Botschaft seiner Werke nicht immer ohne Weiteres zu entschlüsseln. Es könnte daher sein, daß sich Domenichinos Bemühungen, innovative und vielschichtige Bildprogramme zu entwickeln, sich auch als kontraproduktiv für seine Karriere erwiesen haben. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob Domenichinos Schwierigkeiten, in Rom größere Aufträge zu erhalten und neue Förderer zu finden, sich zumindest teilweise durch seine komplexen, nur mit einem gewissen Vorwissen zu erschließenden Bildprogramme erklären lassen.

⁵⁶⁹ Vgl. dazu Windorf 2006, S. 176.

6 Der Cäcilienzyklus als künstlerische Stellungnahme

6.1 Prägende Vorbilder und ihre Rezeption im Cäcilienzyklus

Eine Grundkonstante für Domenichinos gesamtes Schaffen ist die intensive Auseinandersetzung mit den Werken Annibale Carraccis und Raffaels.⁵⁷⁰ Auch seine *imitazione d'altrui*, die Entlehnung einzelner Motive und die Nachahmung von Stilen, im Cäcilienzyklus ist vor allem durch die Auseinandersetzung mit diesen beiden Vorbildern geprägt. Betrachtet man nun die einzelnen Fresken des Zyklus, so stellt sich die Frage, nach welchen Kriterien Domenichino die Werke seiner Vorbilder auswählte und umformulierte. Eine Untersuchung von Domenichinos Umgang mit ihnen verspricht Antworten auf die Frage, welche künstlerische Stellungnahme er mit dem Cäcilienzyklus abgab und in wessen Nachfolge er sich mit seinem Werk stellen wollte.

Zur Erinnerung werden die einzelnen Fresken des Cäcilienzyklus und ihre jeweiligen Vorbilder hier nochmals kurz und zusammenfassend in chronologischer Reihenfolge genannt: *Die Bekrönung Cäcilias und Valerians* zitiert Guido Renis gleichnamiges Gemälde in Santa Cecilia in Trastevere in Rom. Als Vorbild für das Fresko *Die Almosenspende* wurde schon von den Zeitgenossen Annibale Carraccis Gemälde *Die Almosenspende des heiligen Rocchus* erkannt. Für die *Die Verurteilung der heiligen Cäcilia* hatte Domenichino verschiedene Vorbilder verwendet, zu nennen sind Raffaels *Das Opfer in Lystra*, Cesare Nebbias *Die Verurteilung der heiligen Susanna* und sein eigenes Fresko *Die Opferung der Iphigenie*. Im Gegensatz dazu war es bei dem linken Seitenfresko *Das Martyrium der heiligen Cäcilia* sehr viel schwieriger, ein konkretes Vorbild zu benennen. Denn auch wenn Domenichino Raffaels gleichnamiges Fresko als Ausgangspunkt seiner Bilderfindung genommen hatte, so ist die Ähnlichkeit mit dem Vorbild doch begrenzt. Das letzte Fresko, *Cäcilias Aufnahme in den Himmel*, dagegen rezipiert Raffaels *Vision des Ezechiel* und Annibale Carraccis Altargemälde *Die Himmelfahrt Mariens*.

Bei der ikonographischen Untersuchung des Zyklus wurde deutlich, daß Domenichino sich sowohl hinsichtlich der kompositionellen Gestaltung der einzelnen Fresken als auch bei der Entlehnung von Motiven auf Werke bezog, die von ihm für das jeweilige Thema als vorbildlich empfunden wurden. Hierbei überwiegen Werke Raffaels; neben seinem berühmten Altargemälde der heiligen Cäcilia stehen vor allem die Werke aus dessen

⁵⁷⁰ Dies auch schon bei Spear 1982, S. 47–60.

römischen Jahren im Vordergrund. Neben der thematisch bedingten Rezeption passender *invenzioni* unterschiedlicher Künstlerkollegen ist insgesamt eine konsequente Nachahmung von Raffaels *maniera* zu beobachten. Schon das Thema legte eine Orientierung an und eine Auseinandersetzung mit dem Werk Raffaels nahe, hatte dieser doch mit seinem berühmten Altargemälde *Estasi di Santa Cecilia* die Ikonographie und den Typus der frühchristlichen Heiligen grundlegend geprägt und weiterentwickelt.

An dieser Stelle sei nochmals daran erinnert, daß sich eine weitere Erklärung für Domenichinos Raffaelismus auch in der Person des Auftraggebers findet: Wie in Kapitel 2.1 und 2.2 gezeigt wurde, fühlte sich der französische Kaufmann Pierre Polet dem tugendhaften Vorbild seiner Familienheiligen zutiefst verpflichtet. Beruflich war Polet nicht nur als Kaufmann tätig gewesen, sondern hatte zugleich das prestigeträchtige Amt eines *Scutifer Apostolicus* im Dienste des Papstes inne gehabt. Vor diesem Hintergrund erscheint es wahrscheinlich, daß Domenichino mit der bewußten Anknüpfung an Raffaels Werke, die im Dienste des Papstes im Vatikan entstanden waren – hier sei nur der *Borgobrand* in den Stanzen oder der Entwurf für den Teppich *Das Opfer in Lystra* genannt –, an die Stellung seines Auftraggebers als Diener des Papstes erinnern wollte. Das augenfällige Aufgreifen von Raffaels römischer *grandezza* verwies so auch auf die Verbindung Polets zum Stellvertreter Gottes auf Erden und nobilitierte ihn damit zusätzlich.⁵⁷¹

Um die grundlegende Bedeutung seiner Vorbilder für Domenichinos künstlerisches Schaffen besser einordnen zu können, wird im folgenden zunächst seine Beziehung zu Annibale Carracci vorgestellt: Domenichinos Stellung in Rom war insbesondere in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Rom stark von der engen Verbindung zu seinem Lehrmeister und Vorbild geprägt. So war Domenichino nach seinen Lehrjahren in der Werkstatt der Carracci in Bologna im Frühjahr 1602 nach Rom gekommen, um dort Annibale als Gehilfe bei der Ausmalung der Galleria Farnese im Palazzo Farnese zu unterstützen. Annibale förderte die Karriere Domenichinos, indem er seinem talentierten Schüler bis zu seinem frühen Tod im Juli 1609 zu Aufträgen verhalf, an denen er selbst auch teilweise mitarbeitete.⁵⁷² Lehrer und Schüler waren sich darüber hinaus persönlich eng verbunden: Bellori betont das produktive Verhältnis der beiden, indem er in mehreren Künstleraneddoten von Annibales Ratschlägen

⁵⁷¹ Eine vergleichbare Intention läßt sich bei zahlreichen Kunstwerken nachweisen. Als Beispiel sei hier nur an Annibale Carraccis Raffaelismus im Freskenzyklus in der Galleria Farnese erinnert, der ebenfalls die Verherrlichung der Auftraggeber und ihre Papsttreue zum Ziel hat. Dazu: Irle 1997, S. 152–156.

⁵⁷² So beispielsweise die Ausstattung der Cappella San Nilo in der Cappella dei SS. Fondatori in Grottaferrata. Siehe dazu: Spear 1982, S. 52–54, Kat. 35.

und seinem Lob für den talentierten Domenichino berichtet.⁵⁷³ Die gemeinsame Bekanntschaft mit Giovanni Battista Agucchi (1570–1632)⁵⁷⁴, dem einflussreichen und gelehrten Majordomus und Sekretär Kardinal Pietro Aldobrandinis, belegt ebenfalls ihr gutes Verhältnis und lässt eine Verbindung vermuten, die über ein reines Lehrer-Schüler-Verhältnis hinausging. Der ebenfalls aus Bologna stammende Prälat Agucchi kannte die drei Carracci, denen er in seinem um 1610 entstandenen *Trattato della Pittura* ein Denkmal setzte.⁵⁷⁵ Hervorzuheben ist, daß der hochgebildete Theologe mit Annibale Carracci über künstlerische Fragen diskutierte⁵⁷⁶ und dies später, nach dem Tod Annibales 1609, wahrscheinlich auch mit Domenichino tat. Agucchi war, wie es seine Beschreibungen von Annibales Werken und sein Brief zum Tod des Künstlers belegen, ein großer Bewunderer der Kunst Annibales, den er als Retter der Malerei in der Nachfolge Raffaels sah und als solchen auch in seinem Traktat feierte.⁵⁷⁷

Eine Zusammenarbeit zwischen dem ebenfalls kunsttheoretisch interessierten Domenichino und Agucchi ist wahrscheinlich, diese Annahme wird von der Forschung allgemein akzeptiert, selbst wenn unklar ist, in welchen Umfang diese existierte.⁵⁷⁸ Außerdem berichten Domenichinos Biographen Malvasia, Passeri und Bellori übereinstimmend, daß Domenichino ab 1603 oder 1604 im Haushalt des Gelehrten lebte, was auf einen intensiven Kontakt zwischen den beiden schließen lässt.⁵⁷⁹

Domenichino schien sehr daran gelegen zu sein, sowohl seine Verbundenheit mit Annibale Carracci als auch sein ihm überlegenes Können in San Luigi dei Francesi öffentlich zu demonstrieren: Seine Rezeption von Annibales *Almosenspende des heiligen Rocchus* für das Fresko der *Almosenspende der heiligen Cäcilia* war schon den Zeitgenossen sofort aufgefallen.⁵⁸⁰ Eine Orientierung an Annibales Gemälde bot sich bereits allein aufgrund des Sujets an, denn hier konnte Domenichino auf eine aktuelle und zudem hochgelobte Umsetzung eines verwandten Themas zurückgreifen. Auffallend ist, daß er die grundlegende Komposition von Annibales *Almosenspende* übernahm. Domenichinos Umsetzung des Themas ist aber, wie bereits in Kapitel 4.1.1.2. erläutert, vor allem als Verbesserung von

⁵⁷³ So Annibales Äußerung zu Domenichinos Spitznamen. Bellori 1672/1976, S. 309.

⁵⁷⁴ Zur Person Giovanni Battista Agucchis siehe: DBI, Bd. 1, S. 504–507.

⁵⁷⁵ Der Traktat ist nur in Fragmenten erhalten, publiziert wurde er erstmals 1947 von Denis Mahon. Mahon 1947, S. 231–275.

⁵⁷⁶ Zum Verhältnis zwischen Annibale Carracci und Agucchi siehe: Malvasia 1678/1971, S. 27.

⁵⁷⁷ Mahon 1947, siehe beispielsweise S. 252.

⁵⁷⁸ Vgl. dazu: Spear 1982, S. 28.

⁵⁷⁹ Malvasia 1678/1971, S. 531; Passeri, 1934/1995, S. 23; Bellori 1672/1976, S. 309; Spear 1982, S. 10.

⁵⁸⁰ Malvasia 1678/1971, S. 532.

Annibales Gemälde zu verstehen: Er verringerte die Figurenanzahl, ordnete diese klarer, verlieh ihnen durch jeweils an Geschlecht, Alter und Stand angepasste Charakterisierung eine größere Individualität und setzte sie in enge Bezüge zueinander. Mit dieser Vorgehensweise demonstrierte der ehrgeizige Künstler, wie vertraut er mit dem Werk Annibales war, stellte sich in seine Nachfolge und versuchte gleichzeitig, ihn zu übertreffen.

Domenichinos große Verehrung Raffaels wurde durch die Bewunderung der Carracci für diesen begründet: So übten die Schüler ihrer Akademie an den Werken Raffaels, aus dieser Zeit muß Domenichino Raffaels *Estasi di Santa Cecilia* bereits bekannt gewesen sein.⁵⁸¹ Auch Agucchi beschreibt, wie intensiv Annibale und Agostino Carracci nach ihrer Ankunft in der Ewigen Stadt das römische Werk Raffaels studierten. In seiner Schilderung ihrer Studien zur Vervollkommnung ihres künstlerischen Stils setzt Agucchi das Werk Raffaels gleichberechtigt neben die berühmtesten Skulpturen der Antike:

*Subito che videro le Statue di Roma, e le Pitture di Rafaele, e Michelangelo, e contemplando specialmente quelle di Rafaele; confessarono ritrovarsi per entro più alto intendimento, e maggior finezza di disegno, che nell' opere di Lombardia: e giudicarono, che per costituire una maniera d'una sovrana perfettione, converrebbe col disegno finissimo di Roma unire la bellezza del colorito Lombardo. E poiche ben presto si avvidero, quale studio avesse Rafaele fatto sopra le cose antiche, donde havea saputo formar l'Idea di quella bellezza, che nella natura non si trova, se non nel modo, che di sopra si diceva; si misero li Carracci à fare studio sopra le più celebri, e famose Statue di Roma; e come che fosser già gran maestri, in breve tempo dieder segno di esserne grandemente approfittati.*⁵⁸²

Agucchi nennt das Studium der antiken Kunst Roms und der Werke Raffaels als Gründe für die Erneuerung der Malerei durch die Carracci. Die bei ihm beschriebene Arbeitsweise der Neuankömmlinge in Rom ist mit dem Werdegang Raffaels in seiner Vita bei Vasari durchaus vergleichbar. Auch der junge Raffael habe sein Können und seinen Stil durch das unermüdliche Studium antiker wie zeitgenössischer Vorbilder geschult und es so geschafft, die jeweiligen Vorzüge seiner großen Zeitgenossen in seinem Schaffen zu vereinen und sich stetig zu verbessern.⁵⁸³ Diese Lernmethoden und die Auseinandersetzung mit großen Künstlern und Kunstwerken finden sich auch in Domenichinos Vita bei Bellori: So schreibt dieser, daß der junge Maler nach Rom wollte, weil Lodovico Carracci ihm Zeichnungen

⁵⁸¹ Spear 1982, S. 47.

⁵⁸² Mahon 1947, S. 252.

⁵⁸³ Vasari 1550/1568/1986, hier Bd. 4, S. 204–206; Irlé 1997, S. 128–129.

Raffaels für die Ausmalung der Stenzen gezeigt hatte.⁵⁸⁴ Die Bewunderung Domenichinos für Raffaels Fresken in den Stenzen des Vatikans und deren intensives Studium ist ebenso von Passeri und Bellori überliefert. So beschreibt Passeri in einer anschaulichen Anekdote, die ihm angeblich von Domenichino selbst erzählt worden war, daß Domenichino der erste Besuch in den Stenzen nicht zufrieden gestellt und er nur aufgrund Annibales Ratschlag einen weiteren Tag dort verbracht habe. Nachdem er eine ganze Woche mit dem Studium von Raffaels Fresken dort zugebracht hätte, sei er von dessen künstlerischem Talent zutiefst beeindruckt gewesen.⁵⁸⁵ Bezeichnend ist, daß Passeri hier ausdrücklich vermerkt, Annibale habe Domenichino in seiner Auseinandersetzung mit Raffaels Werk ermutigt und bestärkt. Insbesondere bei Passeri spielt die Verbindung zwischen diesen drei Künstlern eine große Rolle. Dabei betont er einerseits das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Annibale Carracci und Domenichino, andererseits bringt er vor allem Domenichinos Lehrjahre in Rom mit der gemeinsamen Begeisterung für Raffaels Werke in Zusammenhang.⁵⁸⁶ Tatsächlich ist im römischen Werk Annibale Carraccis eine intensive Auseinandersetzung mit dem Stil und der Formensprache Raffaels zu beobachten.⁵⁸⁷

Bellori sieht Annibale Carracci als Erben Raffaels an. Welch große Bedeutung er dem Werk des Bolognesen beimaß, wird schon in seinem Proemio der Vita Annibales deutlich: Der göttliche Raffael hatte durch sein herausragendes Talent der Kunst zu neuer Perfektion verholfen. Nach seinem Tod aber gab es kein künstlerisches Genie, das ihm vergleichbar wäre und sein Erbe hätte antreten können. Statt einer steten Verbesserung der Kunst sei es daher zu einem Niedergang gekommen, der erst durch Annibale Carracci aufgehalten werden konnte.⁵⁸⁸ Bei Bellori war die ideelle Verbindung zwischen Raffael und Annibale Carracci eng mit der

⁵⁸⁴ Bellori 1672/1976, S. 308. Der Wahrheitsgehalt der von Bellori überlieferten Anekdoten zu Domenichinos Raffaelverehrung läßt sich heute nicht mehr nachvollziehen und ist in Anbetracht der mit dem Schreiben der Vita verfolgten Absicht auch mit Vorsicht zu genießen, ging es Bellori doch darum, eine durchgehende Entwicklungslinie von Raffael über Annibale Carracci und Domenichino bis zu Poussin zu ziehen. Dies ist auch bei Passeris Viten zu erkennen. Siehe dazu: Passeri 1934/1995, S. 22.

⁵⁸⁵ „Se ne stava a Roma innamorato del tutto di Raffaele ...“, schreibt Passeri abschließend dazu; Passeri 1934/1995, S. 22–23, hier S. 23.

⁵⁸⁶ Passeri 1934/1995, S. 23.

⁵⁸⁷ Zur Stiländerung Annibales nach der Auseinandersetzung mit dem römischen Werk Raffaels siehe: Posner 1971, S. 130–132. Zur Übernahme der gestalterischen Ideen Raffaels siehe: Dempsey 1977, S. 68; siehe den Ausstellungskatalog zum Œuvre von Annibale Carracci in Rom 2007 und den folgenden Aufsatz dazu: Van Tuyl van Serooskerken 2007, S. 362–367.

⁵⁸⁸ Bellori 1672/1976, S. 31–32. An dieser Stelle muß hinzugefügt werden, daß Bellori eigentlich alle (von ihm als vorbildlich angesehenen) Künstler in seinen Viten mit Raffael vergleicht, was sicherlich auch mit der großen Bewunderung seiner Zeit für den Urbinaten zusammenhing. Vgl. dazu: Perini 2000, S. 158.

Vorstellung von einer linearen Geschichtsauffassung, die die Entwicklung der Kunst durch stetig fortschreitende Perfektion fordert, verbunden.⁵⁸⁹ Auch Annibale scheint sich in der Nachfolge Raffaels gesehen zu haben, denn er selbst hatte verlangt, neben Raffael im römischen Pantheon bestattet zu werden.⁵⁹⁰

Domenichinos Fresko der Almosenspende ist neben der Rezeption von Annibales Gemälde maßgeblich von der Auseinandersetzung mit Raffaels berühmten Fresko *Der Borgobrand* in den Stanzen des Vatikans geprägt. Der deutlich zu erkennende Einfluß Raffaels macht sich nicht allein an markanten Zitaten, wie an dem sich an der Mauer emporziehenden Jungen, fest. Vielmehr ist es eine generelle Orientierung am Stil Raffaels, seiner römischen *grandezza*. Wie bereits gezeigt wurde, drückt sich dies auch in der Übernahme der Formensprache und der Gestaltungsprinzipien des gesamten Zyklus aus. Bezeichnend ist beispielsweise Domenichinos Nachahmung von Raffaels Antikenrezeption bei dessen *Opfer in Lystra*, die sein Fresko *Die Verurteilung der heiligen Cäcilia* stark beeinflusste. Hier ist der Bezug auf den sich im Vatikan befindlichen Teppich offensichtlich, dennoch sind signifikante Veränderungen zu bemerken: So nahm Domenichino Raffaels Gestaltung einer antiken Opferszene mit Dreifuß, Opferdiener und -tieren zwar als Ausgangspunkt, wandelte diese Motive jedoch in bezeichnender Weise ab. Er übernahm beispielsweise nicht den massiven Altar Raffaels, sondern rekonstruierte im bewußten Gegensatz dazu auf der Grundlage eigener Kenntnisse römischer Opferszenen einen antiken Dreifuß mit brennender Opferschale.

Insgesamt ist Domenichinos innovativer Umgang mit der Cäcilienfigur seines Vorbildes Raffael auffallend, denn im Vergleich zu den Cäciliendarstellungen seiner Künstlerkollegen im Kreuzgang von San Michele in Bosco beschränkte er sich nicht darauf, Raffaels Cäcilia abzumalen, sondern bemühte sich in Auseinandersetzung mit seinem künstlerischen Vorbild und mit der Antike die Figur der Heiligen durch die Verschmelzung idealer Schönheit und moralischer Aussage neu zu beleben. Dieser wichtige Aspekt und seine Bedeutung werden im folgenden Kapitel näher untersucht.

⁵⁸⁹ Dieses Ideal ist in der Kunsthistoriographie sehr weit verbreitet, hier sei nur an das Beispiel von Giorgio Vasaris Viten erinnert.

⁵⁹⁰ Bellori 1672/1976, S. 77; Posner 1971, Bd. 1, S. 149.

6.2 *Domenichino als neuer Raffael?*

Die in den Fresken der Cappella Polet deutlich erkennbare Hochschätzung Domenichinos für Raffael und sein Werk läßt sich nicht nur durch seinen Raffaelismus, sondern auch durch den Zeitgeist erklären.⁵⁹¹ Die große Verehrung Raffaels, die Nachahmung seiner *maniera* und seiner Werke lässt sich in die allgemeine Tendenz der Zeit um 1600 einordnen⁵⁹²: Tatsächlich wurde Raffael nach dem Konzil von Trient von katholischer Seite her als ein in jeder Hinsicht perfekter Künstler angesehen und als ideale Verkörperung eines christlichen Malers propagiert. Interessant ist, daß die posttridentinische Verehrung Raffaels sich auch in der Kritik am Werk Michelangelos begründete. Als Musterbeispiel für die Auseinandersetzung mit Michelangelos Malerei ist das *Jüngste Gericht* zu nennen, dessen Akte für ihre *disonestà* und Mangel an *decorum* scharf kritisiert wurden.⁵⁹³ Die Abwertung von Michelangelo ergab eine Rückbesinnung und Hinwendung zu Raffaels Werk und Persönlichkeit. Schon das Lob von dessen persönlichen Eigenschaften ist bezeichnend, denn es wird deutlich erkennbar als Gegenpol zum stolzen und schwierigen Wesen Michelangelos dargestellt. Kennzeichnend für die Verehrung, die man Raffael bereits Mitte des 16. Jahrhunderts entgegenbrachte, ist das Lob seiner Malerei, das sich in Lodovico Dolces *Dialogo della Pittura* von 1557 findet und diese Schrift maßgeblich prägte.⁵⁹⁴ In dem von zwei Freunden geführten Gespräch über die Malerei werden Michelangelo und Raffael einander gegenübergestellt und sowohl ihre Werke als auch ihre Persönlichkeiten miteinander verglichen. Während Michelangelo für verschiedene Aspekte seines Schaffens und seines Wesens Tadel erfährt, wird Raffael auf allen Gebieten hochgelobt. Viele der hierbei angeführten Argumente prägten das Image Raffaels für lange Zeit: Er wurde zum Tugendexempel stilisiert; seinen reinen und freundlich-angenehmen Charakter meinte man auch in seinen Heiligenbildern wiederzuerkennen, die für ihre *dolcezza* und *santità* gerühmt wurden und deren große emotionale Wirkung auf den Betrachter besonders hervorgehoben wurde. Vor allem seine göttliche *grazia* wurde immer wieder betont.⁵⁹⁵ Charakteristisch dafür ist das Urteil Dolces:

⁵⁹¹ Zur Bedeutung von Raffaels Malerei und Persönlichkeit im Sinne der *renovatio picturae* um 1600: Irle 1997, S. 81 ff., S. 129 ff.; Hall 1999.

⁵⁹² Siehe dazu: Weddigen 2000.

⁵⁹³ Mâle 1932, S. 1–4. Zu Dolces und Aretinos Verhältnis zu Michelangelo: Blunt 1984, S. 85 ff.; Möseneder, 1997, S. 97–101.

⁵⁹⁴ Dolce 1557/1888, S. 33 ff.

⁵⁹⁵ Dolce 1557/1888, S. 84–85; Shearman 1967, S. 21 ff.; Summers 1981, S. 368 ff.

Rafael hat in allen seinen Schöpfungen dieses Princip der Sittlichkeit immer beobachtet, und obwohl er im allgemeinen seinen Gestalten ein sanftes und liebreizendes Wesen, welches bezaubert und hinreißt, verleiht, so hält er nichtsdestoweniger in den Köpfen der Heiligen, besonders der heiligen Jungfrau, der Mutter des Heilands, immer wieder einen gewissen Zug von Heiligkeit und Göttlichkeit fest, der nicht blos im Gesichte, sondern in der ganzen Haltung sich kundgebend, dem Geiste der Menschen jeden bösen Gedanken zu entwinden scheint. D'rum steht Rafael, was diese Seite der Erfindung betrifft, sowohl hinsichtlich des Historischen, als auch hinsichtlich der Angemessenheit höher [als Michelangelo, Anmerkung Autorin].⁵⁹⁶

Als herausragendes Beispiel für Raffaels Heiligenbilder verweist Dolce auch auf Raffaels Darstellung der heiligen Cäcilia.⁵⁹⁷ Domenichinos Raffaelismus in der Cappella Polet ist demnach ebenfalls in Verbindung mit der Thematik des Cäcilienzyklus und dem allgemeinen Zeitgeist zu sehen. Ungewöhnlich ist jedoch, daß seine *imitatio* Raffaels über die Entlehnung einzelner Motive oder die Nachahmung seines Stils hinausging. Schon auf den ersten Blick ist Domenichinos intensive Auseinandersetzung und innovative Nachahmung von Raffaels Werk und Stil in seinem Cäcilienzyklus augenfällig. Dies ist für die vorliegende Untersuchung umso interessanter, da es sich bei den anderen Vorbildern durchgängig um Werke von zeitgenössischen Künstlerkollegen handelt, wie Annibale Carracci oder Guido Reni, die in ihrer Zeit neue Maßstäbe in der Malerei gesetzt hatten. Raffael ist in diesem Kreis der einzige Künstler einer anderen Epoche, in diesem Fall der Hochrenaissance. Diese Beobachtungen legen die Vermutung nahe, daß Domenichino mit dem Cäcilienzyklus die Absicht verfolgt haben könnte, sich als neuer Raffael zu inszenieren.

Zur besseren Untersuchung von Domenichinos Nachahmung wird im folgenden zwischen Nachahmung des Stils, der *maniera*, und der Entlehnung von Motiven, also der Übernahme von *invenzioni*, unterschieden: Während Domenichino als Vorbild für seine Komposition das jeweils beste thematische Vorbild verwendete, so ist doch deutlich zu erkennen, daß sein Stil durchgängig Raffaels *maniera* nachahmt und sich an der *grandezza* seiner römischen Werke orientierte.

Die Gründe für diese bekennerschaft zu deutende *imitazione* auf künstlerischer Ebene werden im folgenden erläutert: Es sei daran erinnert, daß allein schon das Thema eine Auseinandersetzung mit Raffaels berühmten Altargemälde *Estasi di Santa Cecilia*, erforderte.

⁵⁹⁶ Dolce 1557/1888, S. 75–76.

⁵⁹⁷ „Auf dem Gebiete heiliger Gegenstände aber wird es genügen, auf das Bild der heiligen Cäcilie mit der Orgel, das sich in der Kirche des San Giovanni in Monte zu Bologna befindet, hinzuweisen“, in: Dolce 1557/1888, S. 80.

Raffaels Darstellung Cäcilias, für die es bis zu diesem Zeitpunkt keinen verbindlichen Typus gegeben hatte, wurde für die nachfolgenden Bilder der Märtyrerin kanonisch. Dies zeigt sich vor allem darin, daß seine Gestaltung ihrer Physiognomie und ihrer Kleidung bis Mitte des 17. Jahrhunderts fast immer ohne große Abänderungen übernommen wurde.⁵⁹⁸

Wie in Kapitel 3.2.3. gezeigt, hatte Raffaels Gemälde die Cäcilienikonographie grundlegend neu interpretiert: Indem er sich auf die Darstellung des signifikantesten Momentes der Heiligenvita, das Hören der himmlischen Musik, beschränkte, thematisierte er die Vermittlerposition Cäcilias zwischen der irdischen und der himmlischen Sphäre. Raffaels Unterscheidung zwischen himmlischer und irdischer Musik zeigt den Schlüsselmoment in der Heiligenvita: Die Entscheidung Cäcilias, sich von der irdischen Liebe ab- und der himmlischen Liebe zuzuwenden. Wie in Kapitel 4.3.1. herausgearbeitet, konzentrierte sich Domenichino bei seinem Freskenzyklus hingegen darauf, diese Gottesliebe der Heiligen durch ihre schrittweise Hinwendung zu Gott unter Verzicht auf alles Irdische zu verdeutlichen: Er zeigte verschiedene wichtige Stationen ihres Lebens, die ihr Wirken in der Christusbefolgung, ihre Nächstenliebe, ihre Opferbereitschaft und ihre Standhaftigkeit im Glauben veranschaulichen.

Raffaels Cäcilienbild konzentriert sich ganz auf die Hinwendung der Heiligen zu Gott; diese Botschaft wird von Domenichino aufgegriffen und zum inhaltlichen Ausgangspunkt seiner Interpretation ihrer Vita gemacht. Die von ihm gezeigten Stationen ihres Lebens sind als logische Ergänzung von Raffaels Darstellung der göttlichen Vision Cäcilias zu sehen. Damit ist das Altargemälde sowohl der räumliche als auch der inhaltliche Mittelpunkt des Cäcilienzyklus der Cappella Polet. In diesem Zusammenhang erklärt sich auch Domenichinos *imitazione* von Raffaels Werken und Stil. Für die inhaltliche Ausführung seiner Interpretation der Heiligenvita in den einzelnen Bilderfeldern der Kapelle bot sich eine Orientierung an Raffaels Vorbild in bezug auf bestimmte Motive, Bilderfindungen und seine *maniera* an. Doch ging es Domenichino bei der künstlerischen und intellektuellen Auseinandersetzung darum, sich als geistigen Nachfolger eines der berühmtesten Künstler überhaupt zu inszenieren. Dies bedeutete auch, die eigene *virtù* zu demonstrieren.⁵⁹⁹ Bei der Gestaltung des Zyklus und der Umsetzung der Figur Cäcilias mußte Domenichino seine eigene schöpferische *invenzione* einbringen, um Raffaels Altargemälde durch die einzelnen Darstellungen des Zyklus inhaltlich weiter auszuführen und zu ergänzen. Ein vergleichender Blick auf den

⁵⁹⁸ Dies ändert sich erst bei den Einzeldarstellungen der musizierenden Heiligen. Einen Überblick über die Entwicklung des Bildes Cäcilias als Schutzheilige der Musik bietet der folgende Ausstellungskatalog: Kat. Ausst. Colori della musica 2000, hier S. 225 ff.

⁵⁹⁹ Irle 1997, S. 56.

einige Jahre zuvor in Bologna entstandenen Cäcilienzyklus in San Michele in Bosco macht deutlich, wie naheliegend eine einfache Übernahme der Cäcilienfigur ohne größere eigene Erfindungen in bezug auf Gestik, Mimik oder Haltung für diese Künstler gewesen wäre.

Durch die geschickte Verbindung von Nachahmung und Neuerfindung bewies Domenichino, daß er das kanonische Vorbild Raffaels anerkannte und würdigte, daneben demonstrierte er aber auch, daß seine Gestaltung der Cäcilienvita inhaltlich und gestalterisch über eine reine Nachahmung weit hinausging. Tatsächlich wirft Domenichinos bekennerhaft zu deutende Rezeption von Raffaels *maniera* über den inhaltlichen Bezug hinaus die Frage nach seinen Ideen zur Perfektion und Vervollkommnung der Kunst auf: Schon Spear weist darauf hin, daß Domenichino künstlerisch bestimmte Ziele verfolgte, die sich anhand seiner Rezeptionsmethoden und des Umgangs mit seinen eigenen Werken erkennen lassen.⁶⁰⁰ Hinsichtlich seiner *imitazione d'altrui* ist auffallend, daß er Kompositionen oder Figurengruppen anderer Künstler oder eigene frühere Ideen nie ohne bewußte Verbesserungen übernahm.⁶⁰¹ Domenichinos Arbeitsweise entsprach demnach den Forderungen, die auch Agucchi in seinem *Trattato della Pittura* zur Historienmalerei formuliert: Der perfekte Künstler dürfe sich nicht auf die einfache Nachahmung der Natur beschränken, sondern nach der *idea del bello* suchen. Diese Vorstellung von einer idealen Schönheit könne nur durch das Studium der Natur unter Abstraktion alles Zufälligen erfolgen, wobei hier das eigene Urteil des Malers ausschlaggebend war. Die Dinge sollten nicht wiedergegeben werden wie sie sind, sondern wie sie sein sollten. Agucchi unterscheidet bei dem möglichen Publikum zwischen den ungebildeten und den gebildeten Adressaten. Dem ungebildeten Volk gefalle dabei die Darstellung nach der Natur, weil es nichts besseres kennen würde; der gebildete Betrachter dagegen fände Gefallen an der idealen Schönheit.⁶⁰² Die *idea della bellezza* verlange vom Künstler vor allem *giudizio*, also Urteilskraft. So zeigt Agucchi am exemplarischen Beispiel Annibales und Agostino Carraccis nach ihrer Ankunft in Rom, wie sie sich durch das Studium der antiken Statuen und der Werke Raffaels darin schulten.⁶⁰³ Insbesondere das Studium der antiken Skulpturen sieht Agucchi als wichtigste Grundlage zur Vervollkommnung eines Künstlers an, als lobendes Vorbild nennt er wiederum Raffael, der gerade dies mit großem Erfolg getan habe.⁶⁰⁴ Bei der Wahl der Vorbilder und

⁶⁰⁰ Spear 1982, S. 32–33.

⁶⁰¹ Auch die Liegefigur der sterbenden Cäcilia entsteht aus der bereits für *Die Steinigung des heiligen Stephanus* entwickelten Affektfigur des einen gewaltsamen Tod erleidenden Märtyrers. Siehe dazu Kapitel 4.1.2.2.

⁶⁰² Mahon 1947, S. 242–243.

⁶⁰³ Ebd., S. 252.

⁶⁰⁴ Mahon 1947, S. 256.

dem Umgang des Künstlers damit zeige sich die künstlerische Begabung und der Intellekt des Malers. Zu pedantische Nachahmung eines Vorbildes lehnt Agucchi ab, zum Ausdruck der künstlerischen Souveränität zählt er auch den freien Umgang mit ihm.⁶⁰⁵

Genau diesen Forderungen wurde Domenichino durch seine Neuinterpretation von Raffaels Cäcilienfigur gerecht. Durch die elegante, mühelos erscheinende und unpedantische *imitatio* der Heiligenfigur bewies er nicht nur persönliches Urteilsvermögen, sondern auch künstlerische Souveränität und *grazia*.⁶⁰⁶ Hinzuzufügen ist an dieser Stelle, daß ja vor allem Raffael für seine perfekte Antikenrezeption immer wieder gelobt wurde und diese als Beweis seiner künstlerischen *virtù* angesehen wurde. Domenichino konnte durch seine Rezeption berühmter antiker Skulpturen für die Figur der Heiligen nun beweisen, daß er nicht nur die Werke seines großen Vorbildes geschickt nachgeahmt hatte, sondern zudem auch Raffaels herausragendste künstlerische Begabung – die mit der Antikenrezeption eng verbundene *grazia* – besaß.⁶⁰⁷ Genau wie Raffael zeichnete sich Domenichino so durch kluge, aber keine sklavisch genaue Nachahmung aus, und genau diese war ausschlaggebend für die Qualität seines Raffaelismus. Damit ahmte er sein Vorbild nicht nur geschickt nach, sondern bewies durch gezielte und fundierte Verbesserungen, etwa im Bereich der Antikenrezeptionen, daß er Raffael zwar als sein Vorbild ansah, ihn aber auf den ihn besonders auszeichnenden Gebieten übertreffen und somit seine Nachfolge in der sakralen Historienmalerei antreten konnte. Zudem schaffte er es, Raffael nicht nur zu rezipieren, sondern ihn so perfekt zu imitieren, daß es wirken mußte, als habe Raffael selbst die Fresken gemalt. Auch Belloris Fazit zu Domenichinos Schaffen verweist in diese Richtung, wenn er Domenichino als Erben Raffaels proklamiert und dazu schreibt:

Dal suo genio era tirato all'azione dell'istoria, ritrovandola nuda la vestiva, e nella proprietà cercava il più difficile dell'espressione, ed esprimeva sino all'anima ed alla mente; per quali virtù dopo Raffaello fu egli al suo tempo senza eguale

⁶⁰⁵ Ebd., S. 258.

⁶⁰⁶ Castiglione 1508/1996, S. 35–36.

⁶⁰⁷ Irle 1997, S. 56.

7 Zusammenfassung und Ausblick

Domenichino verlieh der Figur der in Rom wohlbekannten heiligen Cäcilia neue Aussagekraft, indem er in seinen Fresken nicht nur den qualvollen Märtyrertod, sondern ihr Leben und Handeln in der Nachfolge Christi inszenierte: In seiner Darstellung ist Heiligkeit ein geistiger Zustand, der sich in Taten der christlichen Nächstenliebe zeigt und jeden Betrachter zur Nachahmung im Alltag auffordert.

Diese moralische Botschaft wird dem Betrachter durch das selbstlose Handeln der Heiligen, etwa in der *Almosenspende*, in der sie ihren weltlichen Besitz verteilt und sich damit ganz von weltlichen Leben ab- und Gott zuwendet, vor Augen geführt. Uneigennütziges Geben und bewußter Verzicht, wie etwa auf gesellschaftlichen Status oder auch die Erfüllung der irdischen zugunsten der göttlichen Liebe, sind daher als Leitmotive des Freskenzyklus und als moralische Botschaft an den Rezipienten zu deuten. Die inhaltlichen Aussagen des Zyklus wie Glaubensstärke und Standhaftigkeit Cäcilias wurden von Domenichino geschickt durch die ausdrucksstarke Gestaltung der Affektfiguren der Heiligen illustriert.

An dieser Stelle sei nur auf ein signifikantes Beispiel hingewiesen: Die Körperhaltung, Mimik und Gestik, hier etwa der „himmelnde Blick“ der Sterbenden im Fresko *Das Martyrium der heiligen Cäcilia* wurden von ihm so verwendet, daß die innere Bereitschaft und Freiwilligkeit der Heiligen, in der *imitatio Christi* zu sterben, deutlich wird, wie in Kapitel 4.1.2.2 nachgewiesen werden konnte.

Charakteristisch für Domenichinos künstlerische Arbeit ist die detaillierte Planung jeder einzelnen Figur und ihrer sorgfältigen Positionierung innerhalb der Komposition, wie es die Untersuchung der erhaltenen Vorzeichnungen zum Cäcilienzyklus in Kapitel 4.2. gezeigt hat. In der Komposition kommt jeder Figur eine eigene Bedeutung zu; darüber hinaus ist jede Figur entsprechend ihrem Alter und ihres Geschlechtes gestaltet. Damit bieten die dargestellten Personen dem Betrachter eine Reihe von Identifikationsmöglichkeiten, wie es besonders im Fresko des Martyriums anhand der Cäcilia umgebenden Sterbebegleiter deutlich wird. Domenichino zielt so auf eine rationale und zugleich emotionale Betrachteransprache, die sich an den rhetorischen Prinzipien *docere*, *delectare* und *movere* orientiert und mit den Forderungen der gegenreformatorischen Theologen, wie etwa Johannes Molanus oder Gabriele Paleotti, an die sakrale Historienmalerei konform geht. Die sakrale Historienmalerei sollte gezielt zur Vermittlung von Glaubensinhalten eingesetzt werden, wobei der erzieherische Effekt besonders wichtig war: Der christliche Glaube sollte gestärkt und

tugendhafte Handlungen sollten als vorbildlich dargestellt werden. Um diese Ziele zu erreichen, mußte die jeweilige Aussage einer Szene dem Betrachter gut verständlich und überzeugend präsentiert werden. Die Umsetzung eines Sujets in der sakralen Historienmalerei stellte den Maler daher nicht zuletzt vor intellektuelle Herausforderungen. Es wurde jedoch etwa von Andrea Gilio gewünscht, daß der Künstler sich erst intensiv mit den Inhalten auseinandersetzen solle, bevor er sie praktisch umsetze.

Vor allem das *decorum*, die religiöse, moralische und historische Angemessenheit einer Darstellung, war vor diesem Hintergrund besonders wichtig. Wie in Kapitel 5.2. ausgeführt, wurde Domenichino für das historische *decorum*, etwa bei seinem Fresko der Verurteilung von den Kunstschriftstellern Passeri und Bellori sehr gelobt. Im Gegensatz zum historischen *decorum* wurde das moralische *decorum* der *Almosenspende* jedoch etwa von Malvasia für die negativen Reaktionen der beschenkten Armen offen kritisiert. Das Fresko der *Almosenspende* wurde nicht nur deshalb, sondern auch wegen seiner schwer verständlichen Botschaft an den Betrachter zumindest von Malvasia als problematisch angesehen. Damit hatte Domenichino die wichtige Forderung der nachtridentinischen Bildertheologie nach einer allgemein klar verständlichen Botschaft an den Betrachter und einer Beachtung des moralischen *decorum* für eine Kapellenausstattung in einer Kirche nicht erfüllt.

Domenichinos augenfällige Antikenrezeption und ihre Grundlagen waren weitere Schwerpunkte der vorliegenden Arbeit. Hierzu ist das Fresko der *Verurteilung Cäcilias* von besonderer Bedeutung. In Kapitel 4.1.4 konnte herausgearbeitet werden, dass Domenichinos Darstellung einer antikisierenden Raumausstattung mit Opferungsszene auf genauem Studium und fundiertem Wissen zu römischen Kultopfern und den dabei verwendeten Sakralgeräten beruhte. Daß dies auch seine Zeitgenossen erkannten, beweisen die begeisterten Beschreibungen von Passeri und Bellori: Die Antikenrezeption des Künstlers wird von ihnen stets nur lobend erwähnt und seine Meisterschaft auf diesem Gebiet wurde im Gegensatz zum moralischen *decorum* nicht angezweifelt. Insbesondere für die Gestaltung der Affektfigur der heiligen Cäcilia konnte in Kapitel 4.1.2.2. nachgewiesen werden, daß Domenichino auf antike Skulpturen als Vorbilder zurückgriff. Hier sei etwa auf die *Schlafende Ariadne (Sterbende Cleopatra)* im Statuenhof des Vatikans als Vorbild für die Figur der sterbenden Cäcilia im Fresko des Martyriums oder die Skulptur der *Venus Callipygias* aus der Antikensammlung der Familie Farnese verwiesen.

Hervorzuheben ist, daß Domenichino sich bei der Auswahl seiner Vorbilder für die Darstellung Cäcilias auf die herausragendsten Antiken Roms konzentrierte. Daraus kann die Schlussfolgerung gezogen werden, daß diese ebenso seinen Zeitgenossen bekannt gewesen

sein müssen. Untersucht man Domenichinos Gestaltung der jungfräulichen Märtyrerin Cäcilia, für deren Figur er die eben genannten Antiken als Vorbild verwendet hatte, dann fällt auf, daß es über die Formensprache oder die jeweilige Körperhaltung der Statue auch einen inhaltlichen Bezug zur Person Cäcilias gibt. So diente ihm Venus, die Göttin der Liebe, als Ausgangspunkt für die Figur der idealschönen Cäcilia, deren Handeln von Liebe zu Gott und christlicher Nächstenliebe bestimmt ist. Auch die Liegefigur der *Schlafenden Ariadne* (*Sterbenden Cleopatra*) weist einen Bezug zu Cäcilia auf, so wie die sterbende Heilige auf ihre Himmelfahrt hofft, wartet die schlafende Königstochter auf Erlösung durch ihren Helden, von dem sie verlassen wurde. Aufgrund der inhaltlichen Parallelen ist anzunehmen, daß die antiken Meisterwerke bewusst zur Verherrlichung der christlichen Heldin und Heiligen Cäcilia ausgewählt wurden.⁶⁰⁸

Die intensive Auseinandersetzung Domenichinos mit seinen Vorbildern Guido Reni, Annibale Carracci und Raffael wurde vor allem in Kapitel 6.1 untersucht. Es konnte nachgewiesen werden, daß Domenichino bei der Rezeption seiner Vorbilder nach bestimmten Kriterien vorging: Anhand der einzelnen Fresken des Cäcilienzyklus und ihren ikonographischen Vorbildern wurde gezeigt, daß er sich bei der ikonographischen Umsetzung eines Themas meist an thematisch verwandten Werken seiner Zeitgenossen Annibale Carracci und Guido Reni orientierte.

In bezug auf den von ihm gewählten Stil der Fresken oder den Aufbau der Komposition aber griff er auf Vorbilder im Werk Raffaels zurück. Diese als bekennerhaft zu deutende *imitatio* zeigt, daß Domenichino sich nicht nur aufgrund des Themas an Raffaels kanonischem Vorbild *Estasi di Santa Cecilia* orientierte. Vielmehr scheint er beabsichtigt zu haben, sich mit dem Cäcilienzyklus explizit in dessen Nachfolge zu stellen und sich somit dem römischen Publikum als neuer Raffael zu präsentieren.

Für Domenichino lag eine Rezeption der Werke Raffaels und seines Stils sowie seiner Formensprache für die gestalterische Umsetzung des Cäcilienzyklus nahe: Das Altargemälde der Cappella Polet war eine Kopie Guido Renis nach Raffaels berühmtem Gemälde *Estasi di Santa Cecilia*. Raffael hatte in seinem Altargemälde eine neue Ikonographie für die Heilige entwickelt, die in der Folgezeit kanonisch war. Seine Interpretation der Cäcilienvita als Gegenüberstellung der himmlischen und irdischen Liebe bildet die Grundlage für den Cäcilienzyklus in der Cappella Polet: Der Grundgedanke der Liebe Cäcilias zu Gott wird in ihrer christlichen Nächstenliebe und durch ihren schrittweisen Verzicht auf alle weltlichen Verbindungen ausgedrückt. In diesem Sinne ist der Zyklus als mentaler Aufstieg der Heiligen

⁶⁰⁸ Eine vergleichbare Verfahrensweise hatte Lee schon 1940 bei Poussins Antikenrezeption und der Auswahl seiner Vorbilder in Bezug auf das darzustellende Sujet beobachtet. Siehe: Lee 1940, S. 244.

zu Gott zu deuten, der mit ihrer glorreichen Aufnahme in den Himmel endet. Damit liegt die Hauptaussage auf einer für jeden Betrachter nachvollziehbaren Botschaft, die in der gelebten Nächstenliebe und der *imitatio Christi* den Weg zum Heil weist.

Bei der Gestaltung des Zyklus und der Umsetzung der Figur Cäcilias musste Domenichino seine eigene schöpferische *inventio* einzubringen, um Raffaels Altargemälde durch die einzelnen Darstellungen des Zyklus inhaltlich weiter auszuführen und zu ergänzen. Ein vergleichender Blick auf den einige Jahre zuvor in Bologna entstandenen Cäcilienzyklus in San Michele in Bosco in Kapitel 3.2.5 zeigte, wie naheliegend eine einfache Übernahme der Cäcilienfigur ohne größere eigene Erfindungen in bezug auf Gestik, Mimik oder Haltung gewesen wäre. Domenichino löste dieses Problem, indem er zwar Raffaels Cäcilia als Vorbild nutzte, die Heiligenfigur jedoch durch die geschickte Anpassung an die jeweilige Handlung und durch die auf seine eigene Erfindung zurückgehende Antikenrezeption bereicherte. Die Rezeption von Domenichinos Cäcilienfigur in den Werken der nachfolgenden Künstlergeneration in Rom, etwa im Freskenzyklus Pietro da Cortonas zur Vita der heiligen Bibiana in S. Bibiana in Rom von 1624 bis 1626, beweist nachträglich, daß dies von seinen Zeitgenossen erkannt und als vorbildlich angesehen wurde.⁶⁰⁹

Die Raffael-Rezeption Domenichinos erklärt sich nicht nur durch die Wahl des Themas, sondern auch durch die Person des Auftraggebers: Allein die prominent platzierte Inschrift auf der Grabplatte in der Kapelle verkündet, daß Pierre Polet als *Scutifer Apostolicus* im Dienste des Papstes gestanden hatte. Dieses Amt muss, wie es die Inschrift bezeugt, für Polet von großer persönlicher Bedeutung gewesen sein. Anzunehmen ist, daß eine Ausschmückung seiner Familienkapelle, deren Stil an die Werke Raffaels als Maler des Papstes erinnerte, Polets persönlichen Bezug zur Kurie unterstreichen sollte, um sein soziales Prestige zu erhöhen. Diese Absicht wird durch die Auswahl der rezipierten Werke Raffaels bestätigt: Domenichino konzentrierte sich vor allem auf Werke, die zur päpstlichen Repräsentation im Vatikan entstanden waren, so etwa auf Darstellungen der Stanzen oder die Tapisserien für die Cappella Sistina. Stil und bewusste Motivübernahmen sollten jedem Betrachter sofort deutlich machen, daß Raffaels römische Malerei das Vorbild für seine Bilderfindungen war. Domenichino orientierte sich über diese inhaltlichen Bezüge hinaus auch deshalb am Werk Raffaels, weil dieser ihm als Künstler vorbildlich erschien. In diesem Sinne besteht die Innovation von Domenichinos Cäcilienzyklus in dem absichtlichen Rückgriff auf das im Kontext der sakralen Historienmalerei als vorbildlich anerkannte Werk Raffaels: Dabei ging es Domenichino nicht mehr um die reine *imitatio* seines großen Vorbildes, sondern um den

⁶⁰⁹ Zu Pietro da Cortonas Freskenzyklus in S. Bibiana siehe: Briganti 1962, S. 167–170; Merz 1991, S. 113–137, siehe insbesondere Abb. 165 *Tod der Demetria* zur Rezeption von Domenichinos *Martyrium der heiligen Cäcilia*.

Beweis seiner Vertrautheit mit dem Werk Raffaels, aufgrund derer und seiner Kennerschaft er eigenständige Bilderfindungen gewissermaßen als neuer Raffael hervorbringen konnte. Wie die Analyse des Freskenzyklus gezeigt hat, gelang es Domenichino dabei nicht nur, sich die Vorzüge der Werke Raffaels zu eigen zu machen, sondern sogar dessen Fehler zu verbessern: Erinnert sei hier an Domenichinos authentische Rekonstruktion einer antiken römischen Opferszene, die auf Raffaels Vorbild basierte. Dessen Irrtümer bei der Nachbildung historischer Artefakte, wie etwa die Gestaltung des Opferaltars, wurden nicht übernommen, aber korrigiert.

Domenichinos Raffaelismus stellte nicht nur den Anspruch auf, mit einem Raffael gleichwertigen Talent ausgestattet zu sein; Domenichino wollte scheinbar beweisen, daß er Raffael auf dem Gebiet der Antikenrezeption, auf dem dieser sich besonders hervorgetan hatte, übertreffen und damit seine Nachfolge als Erneuerer der Kunst antreten konnte.⁶¹⁰

Domenichino griff bei seiner Umsetzung der Cäcilienvita zum Teil auf traditionelle Bildformeln zurück, die bereits von Raffael für die Darstellung von Heiligen entwickelt worden waren und die von ihm als ideale Lösungen für bestimmte künstlerische Probleme gesehen wurden, entwickelte aber gleichzeitig auch neue Kompositionen. Es konnte nachgewiesen werden, daß in diesem Spannungsverhältnis von alten und neuen Darstellungsformen Domenichino vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Stildiskussion neue, innovative Lösungen für bislang nur unbefriedigend gelöste Darstellungsprobleme unter Berücksichtigung eines neuen inhaltlichen Schwerpunktes fand: Die Aussageabsicht im Falle der Sterbeszene konzentriert sich nicht auf die grausame Todesart, wie in zahlreichen Märtyrerzyklen verdeutlicht – hier sei etwa an S. Stefano Rotondo in Rom erinnert –, sondern auf ein Leben nach christlichen Grundsätzen. Domenichino verlagerte so den inhaltlichen Schwerpunkt auf die spirituelle Ansprache und moralische Belehrung des Betrachters. Dies erklärt, warum der eigentliche Akt der Hinrichtung bei dem Martyrium ausgespart werden konnte: Die Kernaussage der Fresken besteht im Aufruf zur gelebten Nächstenliebe und zu einem christlichen Leben nach dem Gebot Gottes.

Aus der Auftragsvergabe und den Vertragsmodalitäten für die Ausstattung der Cappella Polet geht hervor, was vom Auftraggeber vorgegeben wurde und daß die künstlerische Umsetzung von Domenichino frei gestaltet werden durfte. Ihm gelang es, die Ikonographie der heiligen Cäcilia gemäß der vom Auftraggeber Pierre Polet gewünschten Aussage umzuformen. Grundlage der Gestaltung war dabei das Bestreben des Auftraggebers, seine persönliche Beziehung zur Heiligen zu betonen. Die Fresken *Die Almosenspende Cäcilias* und *Das*

⁶¹⁰ Damit folgt Domenichino der von Cicero in „De oratore“ aufgestellten Forderung; Cicero 1960, Bd. 2, 85–89; Irle 1997, S. 177–178.

Martyrium Cäcilias zeigen, daß Domenichino die Ikonographie Cäcilias geschickt an die von Polet gewünschte Interpretation anpasste und dabei künstlerische Lösungen für bislang nicht dargestellte Themen entwickelte.

Der Freskenzyklus in der Cappella Polet beweist damit Domenichinos außergewöhnliches Geschick, die individuellen Wünsche des Auftraggebers auf künstlerisch hohem und anspruchsvollem Niveau umzusetzen. Dabei steht nicht die Umsetzung eines ausgefeilten theologischen oder mythologischen Programms im Fokus, wie es bei anderen Aufträgen Domenichinos für gesellschaftlich hochstehende Adelige oder Geistliche bis dahin zu erkennen war: In der Cappella Polet schaffte es Domenichino, die alltäglichen zwischenmenschlichen Erfahrungen eines Geschäftsmannes aus dem gehobenen Bürgertum eingebunden in die Cäcilienikonographie wiederzugeben und für die unterschiedlichsten Betrachter nachvollziehbar zu machen.

Aus den hier gewonnenen Untersuchungsergebnissen lassen sich so Rückschlüsse auf das Verhältnis des Künstlers zu seinen Auftraggebern aus einer bestimmten sozialen Schicht ziehen: Von großer Bedeutung ist, daß Pierre Polet als in Rom lebender Franzose und aus dem gehobenen Bürgertum stammend bei der Gestaltung seiner Familienkapelle auf eine betont repräsentative Formensprache zurückgriff, die sich an den Kapellen von Adelsfamilien in Rom und insbesondere der Kurie orientierte. Bislang hat sich die kunsthistorische Forschung in bezug auf Familienkapellen fast ausschließlich mit den Kapellen der großen römischen Adelsfamilien und deren Ausstattungsprogrammen beschäftigt. Die im Verlauf des 17. Jahrhunderts zahlreicher werdenden Familien- und Grabkapellen des gehobenen Bürgertums sind bislang nur wenig beachtet worden.⁶¹¹ Dabei sind aber vor allem diese Kapellen mit ihrer Ausstattung sehr interessant, zeigen sie doch nicht nur die Repräsentation und Inszenierung des sozialen Status der Verstorbenen, sondern darüber hinaus, an welchem höhergestellten Vorbild aus der römischen Gesellschaft sich der jeweilige Auftraggeber mit seinem Ausstattungsprogramm orientierte beziehungsweise mit welcher gesellschaftlichen Schicht er in Verbindung gebracht werden wollte.

Die Ausstattung der Cappella Polet ermöglichte es Domenichino, sich als Künstler für weitere Auftraggeber des gehobenen Bürgertums zu empfehlen: Die Resonanz auf den Auftrag beweist, daß sein künstlerisches Talent und seine gelungene Umsetzung der Vorgaben des Auftraggebers sehr wohl wahrgenommen wurden. Wahrscheinlich war es diese Kombination

⁶¹¹ Das Thema der barocken Kapellendekorationen wurde bislang vor allem von Irving Lavin und Rudolf Preimesberger behandelt, zu erwähnen sind hier auch die Forschungen von Annegret Höger; Höger 1976; Lavin 1980; Preimesberger 1986.

seiner Talente, die ihn besonders interessant machte, war er doch aufgrund seiner humanistischen Bildung und seines Intellektes in der Lage, auch ein anspruchsvolles Programm entsprechend der Intentionen des jeweiligen Auftraggebers zu entwickeln und die bildliche Umsetzung dessen auf höchstem künstlerischen Niveau zu meistern. In der Folgezeit konnte sich Domenichino einen neuen Auftraggeberkreis erschließen, zum Beispiel stattete er die Familienkapellen Cappella Nolfi⁶¹² im Dom von Fano oder die Cappella Merenda⁶¹³ in Santa Maria della Vittoria in Rom aus.

Aufgrund der gewonnenen Ergebnisse ist anzunehmen, daß Domenichinos „Klassizismus“ in der Cappella Polet als Stiloption anzusehen ist, die sich durch Raffaels Interpretation der Cäcilienikonographie, die Vorstellungen des Auftraggebers, aber auch Domenichinos eigene Affinität zum Werk Raffaels erklärt. Damit ist diese Stiloption letztlich durch eine Verknüpfung komplexer Zusammenhänge zwischen Künstler und Auftraggeber zu erklären. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Pierre Polet Domenichino als Künstler auch deshalb ausgewählt hatte, da er ihm Domenichinos frühere Werke und dessen Vertrautheit mit den Werken Raffaels bekannt waren.

Der bürgerliche Auftraggeber wirft zudem die Frage auf, ob der von Domenichino in der Cappella Polet verwendete „klassizistische“ Stil nicht auch als ein soziales Attribut zu deuten ist. Insbesondere der Stil des verehrten Raffael wurde von allen Gesellschaftskreisen der damaligen Zeit als vorbildlich angesehen. Im Gegensatz zum teils vielkritisierten „Naturalismus“ eines Caravaggio, der anfänglich ausschließlich von den höchsten Kreisen der römischen Gesellschaft protegiert wurde, scheint es möglich gewesen zu sein, daß soziale Aufsteiger wie Pierre Polet einen bereits etablierten Stil bevorzugten, der ihren repräsentativen Ansprüchen und ihrem Wunsch nach gesellschaftlichem Prestige entsprach.⁶¹⁴ In Domenichinos künstlerischen Schaffen ist die Ausmalung der Cappella Polet als Höhepunkt anzusehen: Bei der Umsetzung des Cäcilienzyklus gelang es ihm, höchstes künstlerisches Niveau und eindringliche Betrachtersprache zu einem komplexen Programm miteinander zu verbinden. Dennoch ist anzunehmen, daß dieser „rückwärtsgewandte“, stark an seinen Vorbildern Raffael und Annibale Carracci orientierte Stil Domenichino letztlich nicht nur Erfolg bescherte, sondern auch der Grund für seinen nicht erfolgten Aufstieg zu den

⁶¹² Cappella Nolfi in Fano, Szenen aus dem Marienleben, 1618/19. Guido Nolfi war Anwalt in Rom, siehe dazu: Spear 1982, S. 201–210.

⁶¹³ Cappella Merenda, Szenen aus der Vita des heiligen Franziskus, 1629/30. Ippolito Merenda war Anwalt bei der römischen Kurie, siehe dazu: Spear 1982, S. 282–284.

⁶¹⁴ Als Ausblick auf die weitere Entwicklung des bolognesischen „Klassizismus“ im 17. und 18. Jahrhundert sei auf die Ausführungen von Sibylle Ebert-Schifferer verwiesen: Ebert-Schifferer 1997.

höchsten und begehrtesten Auftraggeberkreisen Roms war: Wahrscheinlich wurde sein berechenbarer Stil ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr als innovativ genug angesehen.

Trotz des Erfolges könnte anhand des Cäcilienzyklus der Cappella Polet auch erklärbar werden, warum Domenichino in den folgenden Jahren nur noch vereinzelt größere Aufträge in Rom erhielt: Er konnte sich durch seinen Stil und seine Fähigkeit, ein an bürgerliche Auftraggeber angepasstes Programm umzusetzen, zwar einen neuen Auftraggeberkreis erschließen, aber von den großen Ausstattungsprogrammen der 1620er Jahre in den römischen Kirchen und für die römischen Adelsfamilien blieb er ausgeschlossen. Es scheint so, als ob sein „klassizistischer“, aber letztlich rückwärtsgewandter Stil zwar von bürgerlichen oder insgesamt konservativeren Auftraggebern geschätzt wurde, aber meinungsbildende Kreise der römischen Gesellschaft, wie beispielsweise die Barberini oder die Borghese, hatten sich längst einer jüngeren Künstlergeneration mit neuen Stiloptionen zugewandt.⁶¹⁵

Ein vergleichender Blick auf einen ab den 1620er Jahren erfolgreichen Künstler mag diese Vermutung verdeutlichen: Das beste Beispiel ist die Karriere Pietro da Cortonas (1597–1669).⁶¹⁶ Während dieser innerhalb von wenigen Jahren zu einem der wichtigsten Maler Roms aufstieg, erhielt Domenichino nur noch vergleichsweise wenige große und aufsehenerregende Aufträge.⁶¹⁷

In diesem Zusammenhang ist zu überlegen, ob bei Domenichinos Schwierigkeiten, sich auf dem römischen Kunstmarkt zu etablieren, nicht auch seine enge Verbindung zu den Aldobrandini eine Rolle spielten. Domenichino war von Kardinal Pietro Aldobrandini gerade in seinen ersten Jahren in Rom sehr gefördert worden. Angesichts des Machtverlustes der Aldobrandini während des Pontifikats von Papst Paul V. aus der Familie der Borghese liegt die Vermutung nahe, daß Domenichinos Stil zu sehr mit den Aldobrandini assoziiert wurde, um für andere gehobene Auftraggeberkreise Roms interessant zu sein. In Kapitel 2.3 wurde darauf hingewiesen, daß Polets Auftragsvergabe an Domenichino ebenfalls durch die Vermittlung von Kardinal Pietro Aldobrandini zustande gekommen sein könnte.

Bezeichnend ist darüber hinaus, daß alle größeren Aufträge, die Domenichino nach 1615 erhielt, sich auf die Ausstattung von Kirchen und Kapellen bezogen, während er bei profanen

⁶¹⁵ Hierbei ist aber auch zu bedenken, daß etwa Andrea Sacchi und seine Mitarbeiter von 1639 bis 1649 im Auftrag Papst Urbans VIII. das Lateransbaptisterium mit einem klassizistischen Freskenzyklus ausstatteten. Siehe dazu: Sutherland Harris 1977, S. 19–22, Kat. 53.

⁶¹⁶ Vgl. dazu: Merz 1991.

⁶¹⁷ Dazu gehören der Freskenzyklus zur Vita des heiligen Andreas und die Darstellungen der vier Evangelisten in San Andrea della Valle, 1622–1627, siehe dazu: Spear 1982, S. 63–64, 242–258, und die Darstellungen der vier Kardinaltugenden in Ss. Biagio e Carlo ai Catinari, 1628–1630, siehe dazu: Spear 1982, S. 65, 274–278.

Ausstattungsprogrammen der mächtigen Adelsfamilien, wie etwa der Barberini, durchwegs übergangen wurde. Dies wird dadurch bestätigt, daß Domenichino ein Jahrzehnt später, im November 1630, den gut bezahlten, prestigeträchtigen Auftrag zur Ausmalung der Cappella del Tesoro in der Kathedrale von Neapel annahm. Sein mit dieser Auftragsannahme verbundener Entschluss, Rom zu verlassen und trotz der bekanntermaßen für auswärtige Künstler schwierigen Situation in Neapel einen Neuanfang zu wagen, war sicher auch eine Reaktion darauf, daß der in diesen Jahren wichtigste Auftrag zur Ausmalung des Salone im Palazzo Barberini Pietro da Cortona erteilt worden war und nicht ihm.⁶¹⁸ Spätestens jetzt musste Domenichino klar geworden sein, daß sich die meinungsbildenden Adelsfamilien Roms endgültig einer neuen Generation von Malern zugewandt hatten.⁶¹⁹

Domenichino blieb zwar aus den genannten möglichen Gründen zu Lebzeiten der endgültige Durchbruch als einer der ersten Künstler Roms verwehrt, doch wurde die Cappella Polet jahrhundertlang als eines seiner Meisterwerke betrachtet. Bis ins 19. Jahrhundert hinein gehörte sie etwa für französische Künstler zu den Werken, deren Studium während eines Rom-Aufenthaltes obligatorisch war. Bezeichnend ist vor diesem Hintergrund die Aussage von Charles Natoire, dem damaligen Direktor der Academie de France in Rom, der 1752 jungen Künstlern nahelegte, die Fresken der Cappella Polet eingehend zu studieren, waren sie doch seiner Meinung nach in vielerlei Hinsicht den Werken Raffaels in Rom ebenbürtig:

*Ces tableaux se copieroint plus aisément que ceux de Raphaël, et l'étude n'en seroit pas moins profitable, attendu la variété des expressions, du beau dessein et fine composition.*⁶²⁰

⁶¹⁸ Spear 1982, S. 19 ff.

⁶¹⁹ Merz 1991, S. 234–236; Mochi Onori 1997.

⁶²⁰ Lavallo/Matteo 1996, hier S. 238.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

APEF Archives des Pieux Etablissements de la France à Rome et à Lorette, Rom

ASR Archivio di Stato di Roma

BAV Biblioteca Apostolica Vaticana

ASV Archivio Segreto Vaticano

ASC Archivio Storico Capitolino

Bibliographien und Nachschlagewerke

Biographisches-Bibliographisches Kirchenlexikon

Biographisches-Bibliographisches Kirchenlexikon,

Elektronische Ressource, www.bautz.de/bbkl/

Der neue Pauly

Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider,

16 Bde., Stuttgart 1996–2003

Moroni 1840–1879

Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni: specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, hg. von Gaetano Moroni, 109 Bde., Venedig 1840–1879

Handbuch für Kirchengeschichte

Handbuch für Kirchengeschichte, hg. von Hubert Jedin, Freiburg 1999

LCI

Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, in Zusammenarbeit mit Günther Bandmann u. a., 8 Bde., Freiburg u. a. 1968–1976

Lexikon der griechischen und römischen Mythologien

Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologien, hg. von Wilhelm Heinrich Roscher, 6 Bde., Leipzig 1884–1937, 2. Auflage, Hildesheim 1968

LThK

Lexikon für Theologie und Kirche. Begründet von Michael Buchberger, 1. Auflage, 10 Bde., 1930–1938, 2. Auflage, hg. von Josef Höfer, Karl Rahner, 14 Bde., Freiburg/Breisgau 1957–1967, 3. Auflage, Freiburg/Breisgau 1992 ff.

Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft 2003

Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003

Pauly's Realencyclopädie

Pauly's Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaften, hg. von Georg Wissowa, Stuttgart 1958–1980

Reallexikon für Antike und Christentum

Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, hg. von Ernst Dassmann, 21 Bde., Stuttgart 1950–2007

Thieme-Becker

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–1950

Gedruckte Quellen

Alberti 2000

Alberti, Leon Battista, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. De statuta, de pictura, elementa picturae, hg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000

Bacci 1622

Bacci, Pietro Iacomo, La vita del B. Filippo Neri, Fondatore della Congregazione dell'Oratorio. Raccolta da'processi fatti per la sua canonizatione, Rom 1622

Baronius 1597

Baronius, Caesarius, Martyrologium Romanum, Venedig 1597

Baronius 1593–1612

Baronius, Caesarius, Annales Ecclesiastici, 12 Bde., Rom 1593–1612

Bellarmin 1850

Bellarmin, Robert, Himmelstiege oder Erhebung der Seele zu Gott, Köln 1850

Bellarmin 1848

Bellarmin, Robert, Streitschriften über die Kampfpunkte des christlichen Glaubens. Sechste Streitschrift: Über die Kirche, welche ein Reinigungsorte ist, übersetzt von Viktor Philipp Gumposch, Augsburg 1848

Bellori 1672/1976

Bellori, Giovan Pietro, Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni, Rom 1672, Nachdruck und unveröffentlichte Viten, hg. von Evelina Borea, Turin 1976

Bellori 1672/2005

Bellori, Giovan Pietro, The lives of the modern painters, sculptures and architects, Rom 1672, übersetzt von Alice Sedgwick Wohl, Cambridge 2005

Bosio 1600

Bosio, Antonio, Historia Passionis B. Ceciliae Virginis, Valeriani, Tiburti, Et Maximi Martyrum, Rom 1600

Bosio 1600/1604

Bosio, Antonio, Histori vom Leyden der Heiligen Jungfrau und Martyrin Cecilia [...] verteutsch durch Blasium Laubich S.T.D., Graz 1604

Bosio 1650

Bosio, Antonio, Roma sotteranea. Nella quale si tratta de'sacri cimiterii di Roma, hg. von P. Giovanni Severani, Rom 1650

Bralion 1658

Bralion, Nicolas de, Les curiositez de l'une et de l'autre Rome, ou Traité des plus augustes temples et autres principaux lieux saints de Rome chrestienne: et des plus notables monuments & vestiges d'antiquité & magnificence de Rome payenne, Paris 1658

Cartari 1647/1963

Cartari, Vincenzo, Imagini delli dei de gl'antichi, Venedig 1647, Nachdruck: Graz 1963

Castiglione 1508/1996

Castiglione, Baldassare, Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance, 1508, übersetzt von Albert Wesselski, Berlin 1996

Choul 1731

Choul, Guillaume du, Discours de la religion des anciens romains tirée des plus pures sources de l'Antiquité avec un discours sur la Castrametation & Discipline militaire des Romains, des Bains & antiques Exercitations Grecques & Romains, Düsseldorf 1731

Cicero 1960

Cicero, Marcus Tullius, De oratore, hg. von Harris Rackham, 2 Bde., London 1960

Deseine 1713

Deseine, François, Rome moderne, première ville de l'Europe, avec toutes ses magnificences et ses delices: nouvellement & très exactement décrite, & illustrée par des tailles douces, qui représentent parfaitement tout ce qui y est digne d'être vû & sçû, Leiden 1713

Enchiridion 1991

Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, hg. von Peter Hünermann, 37. Auflage, Freiburg 1991

Gallonio 1594

Gallonio, Antonio, De ss. martyrum cruciatibus Antonii Gallonii liber: quo potissimum instrumenta, & modi quibus ijdem Christi martyres olim torquebanur, accuratissime tabellis expressa describuntur, Rom 1594

Gallonio 1597

Gallonio, Antonio, Historia della vita e martirio dei gloriosi santi Flavia Domitilla, Nereo ed Achilleo, Rom 1597

Gallonio 1601/1995

Gallonio, Antonio, La vita di San Filippo Neri: pubblicata per la prima volta nel 1601, hg. von Maria Teresa Bonadonna Russo, Rom 1995

Gilio 1565/1961

Gilio, Giovanni Andrea, Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'istorie, 1565, in: Barocchi 1960–1962, Bd. 2: 1961, S. 1–117

Leonardo da Vinci 1882

Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, hg. von Heinrich Ludwig, 3 Bde., Wien 1882

Lomazzo 1584/1974

Lomazzo, Gianpaolo, Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura e Architettura, Mailand 1584, in: Giovanni Paolo Lomazzo: Scritti sulle arti, hg. von Roberto Paolo Ciardi, 2 Bde., Florenz 1974

Malvasia 1678/1971

Malvasia, Cesare, Felsina pittrice. Vite dei Pittori Bolognesi, hg. von Brascaglia, Manuela, Neuauflage der Ausgabe von 1678, Bologna 1971

Malvasia 1694/1988

Malvasia, Cesare, Il claustro di San Michele in Bosco, Bologna 1694, Nachdruck, hg. von Giancarlo Roversi, Bologna 1988

Malvasia 1980

Malvasia, Cesare, The life of Guido Reni, übersetzt und hg. von Enggass, Catherine und Enggass, Robert, London 1980

Mola 1663/1966

Mola, Giovanni Battista, Breve racconto delle miglior opere opere d'architettura, scultura et pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma, Neuauflage der Handschrift von 1663, hg. von Karl Noehles, Berlin 1966

Molanus 1570/1996

Molanus, Johannes, Traité des saintes images (lat. Originalausgabe: De pictoris et imaginibus sacris, Löwen 1570, Ingolstadt 1594), hg. und übersetzt von François Boespflug, 2 Bde., Paris 1996

Molanus 1583

Molanus, Johannes, Usuardi martyrologium. Quo Romana Ecclesia, ac permultae aliae utuntur, iussu Caroli Magni conscriptum; cum additionibus ex martyrologiis Romanae Ecclesiae & aliarum, potissimum Belgii et annotatione auctorum, qui de sanctorum vita, confessione, vel martyrio scripserunt, Antwerpen 1583

Paleotti 1582/1961

Paleotti, Gabriele, Discorso intorno alle imagini sacre e profane, 1582, in: Barocchi 1960–1962, 1961, Bd. 2, S. 116–517

Panciroli 1600

Panciroli, Ottavio, Tesori nascosti nell'alma città di Roma, Rom 1600

Passeri 1934/1995

Passeri, Giovanni Battista, Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri. Nach den Handschriften des Autors, hg. von Jacob Hess, Leipzig/Wien 1934, unveränderter Nachdruck 1995

Plinius 1973–2004

Plinius Secundus der Ältere, Caius, Naturkunde: Naturalis historiae libri XXXVII, hg. und übersetzt von Roderich König u. a., München 1973–2004

Ripa 1603/1984

Ripa, Cesare, Iconologia ovvero Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione, Rom 1603, Nachdruck, hg. von Erna Madowsky, Hildesheim 1984

Roscius 1586

Roscius, Julius, Icones operum misericordiae, Rom 1586

Scannelli 1657/1989

Scannelli, Francesco, Il Microcosmo della Pittura, Cesena 1657, hg. von Rosella Lepore, Bologna 1989

Serlio 1545

Serlio, Sebastiano, Il primo libro d'architettura, Paris 1545

Surius 1580

Surius, Laurentius, Bewerter Historien der lieben Heiligen Gottes Theil, übersetzt von Johan. à Via, 12 Bde., München 1574–1580

Titi 1674

Titi, Filippo, Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma, Rom 1674

Barocchi 1960–1962

Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, hg. von Paola Barocchi, 3 Bde., Bari 1960–1962

Ugonio 1588

Ugonio, Pompeo, Historia delle Stationi di Roma che si celebrano la Quadragesima, Rom 1588

Vasari/Gottschewski 1910

Vasari, Giorgio, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, hg. von Adolf Gottschewski, 9 Bde., Straßburg 1910

Vasari 1550/1568/1986

Vasari, Giorgio, Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1986

Vitruv 1964

Vitruv, Zehn Bücher über Architektur. De Architectura libri decem, hg. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964

Legenda aurea 1999

Voragine, Jacobus de, Legenda aurea, hg. von Richard Benz, 13. Auflage, Gütersloh 1999

Mola 1663/1966

Mola, Giovanni Battista, Breve racconto delle miglior opere opere d'architettura, scultura et pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma, Neuausgabe der Handschrift von 1663, herausgegeben von Karl Noehles, Berlin 1966

Zanotti 1776

Zanotti, Giampietro Cavazzoni, Il claustro di San Michele in Bosco in Bologna de' monaci olivetani dipinto dal famoso Lodovico Carracci e da altri maestri usciti dalla sua scuola, Bologna 1776

Ausstellungs- und Bestandskataloge

Kat. Mus. Albertina

Birke, Veronika, und Janine Kertesz, Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Generalverzeichnis, 4 Bde., Wien 1992–1997

Kat. Ausst. Annibale Carracci 2007

Annibale Carracci, hg. von Daniele Bennati, Kat. Ausst., Mailand 2007

Kat. Ausst. Cartons d'artistes 1974

Cartons d'artistes du XVe au XIXe siècle, Kat. Ausst. Paris, hg. von Roseline Bacou, Paris 1974

Kat. Ausst. Colori della musica 2000

Colori della musica. Dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento, Kat. Ausst. Rom, hg. von Annalisa Bini und Claudio Strinati, Mailand 2000

Kat. Ausst. Himmelnder Blick 1998

Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, Kat. Ausst. Dresden, hg. von Andreas Henning und Gregor J. M. Weber, Dresden 1998/99

Kat. Ausst. Dipingere la musica 2000

Dipingere la musica, Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento, Kat. Ausst. Cremona, hg. von Sylvia Ferino-Pagden, Mailand 2000

Kat. Ausst. Domenichino 1996

Domenichino (1581–1641), Kat. Ausst. Rom, hg. von Claudio Strinati, Mailand 1996

Kat. Ausst. Lanfranco 2001

Giovanni Lanfranco, Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli, Kat. Ausst. Rom, Mailand 2001

Kat. Ausst. Francesi a Roma 1961

I Francesi a Roma. Residenti e viaggiatori nella Città Eterna dal Rinascimento agli inizi del Romanticismo, Kat. Ausst. Rom, 2. Auflage, Rom 1961

Kat. Ausst. Marmi colorati 2002

I marmi colorati della Roma imperiale, hg. von Marilda De Nuccio und Lucrezia Ungaro, Kat. Ausst. Rom, Venedig 2002

Kat. Ausst. Il genio di Roma 2001

Il genio di Roma, 1592–1623, Kat. Ausst. Rom, hg. von Beverly Louise Brown, Rom 2001

Kat. Ausst. La Santa Cecilia 1983

Indagini per un dipinto: La Santa Cecilia di Raffaello, Kat. Ausst. Bologna, Bologna 1983

Kat. Ausst. Ribera 1992

Jusepe de Ribera 1591–1652, Kat. Ausst. Neapel, hg. von Alfonso E. Sánchez und Nicola Spinosa, Neapel 1992

Kat. Ausst. Estasi di Santa Cecilia 1983

L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, Kat. Ausst. Bologna, Bologna 1983

Kat. Ausst. L'idea del bello 2000

L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, Kat. Ausst. Rom, hg. von Evelina Borea und Carlo Gasparri, 2 Bde., Rom 2000

Kat. Ausst. Ludovico Carracci 1993

Ludovico Carracci, Kat. Ausst. Bologna, hg. von Andrea Emiliani, Bologna 1993

Kat. Ausst. Marmi antichi 1997

Marmi antichi, hg. von Gabriele Borghini, Kat. Ausst. Rom, 2. Auflage, Rom 1997

Kat. Ausst. Raphael 1983

Raphael dans les collections françaises, Kat. Ausst. Paris, Paris 1983

Kat. Ausst. Roma e lo stile classico di Raffaello 1999

Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1517, Kat. Ausst. Mantua, hg. von Achim Gnann, Mailand 1999

Kat. Ausst. Annibale Carracci 1999

The drawings of Annibale Carracci, Kat. Ausst. Washington, hg. von Daniele Benati und Diane de Grazia, Washington 1999

Abgekürzt zitierte Literatur

Abromson 1976

Abromson, Morton Colp, *Painting in Rome during the Papacy of Clement VIII. (1592–1605). A documented study*, New York 1976

Martyrologium Hieronymianum 1931

Acta Sanctorum, Martyrologium Hieronymianum, hg. von Delehaye, Hippolytus, Brüssel 1931

Martyrologium Romanum 1931

Acta Sanctorum, Martyrologium Romanum, hg. von Delehaye, Hippolytus, Brüssel 1931

Synaxarium Ecclesiae 1902

Acta Sanctorum, Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, hg. von Delehaye, Hippolytus, Brüssel 1902

Alberti 2000

Alberti, Leon Battista, Das Standbild, die Malkunst. Grundlagen der Malerei. De statua, de pictura, elementa picturae, hg. von Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000

Altmann 1905

Altmann, Walter, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit, Berlin 1905

Andrieux 1968

Andrieux, Maurice, Les Français à Rome, Paris 1968

Angenendt 1994

Angenendt, Arnold, Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, München 1994

Angenendt 1984

Angenendt, Arnold, Sühne durch Blut, in: Frühmittelalterliche Studien, 18, 1984, S. 437–468

Arasse 1972

Arasse, Daniel, Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance: Quatre images de Raphael, *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge, temps modernes*, 84. 1972, S. 403–492

D'Armailhacq 1894

Armailhacq, Albert d', L'Église Nationale de Saint Louis des Français à Rome: Notes historiques et descriptives, Rom 1894

Armellini 1942

Armellini, Mariano, Le chiese di Roma. Dal secolo IV al secolo XIX, 2 Bde., Rom 1942

Arrighi 1981

Arrighi, Jean-François, Des confréries françaises aux Pieux établissements, in: *Les Fondations nationales dans la Rome pontificale*, Collection de l'école française de Rome, 52. 1981, S. 1–10

Aschenbrenner 1930

Aschenbrenner, Thomas, Die tridentinischen Bildervorschriften. Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung, Freiburg 1930

Badt 1959

Badt, Kurt, Raphael's "Incendio del Borgo", in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 22. 1959, S. 35–59

Baer 1930

Baer, Rudolf, Paul Bril. Studien zur Entwicklung der Landschaftsmalerei um 1600, München 1930

Barbier de Montault 1887 a

Barbier de Montault, Xavier, Iconographie de Sainte Cécile, d'après les monuments de Rome, Part I, in: Revue de l'art chrétien, 1887, S. 426–447

Barbier de Montault 1887 b

Barbier de Montault, Xavier, Iconografie de Sainte Cécilie, d'après les monuments de Rome, Part II, in: Revue de l'art chrétien, 1887, S. 23–50

Baronio e l' arte 1985

Baronio e l'arte. Atti del Convegno Internazionale di Studi, hg. von Romeo di Maio, Sora 1985

Baronio storico 1982

Baronio storico e la Controriforma. Atti del convegno internazionale di Studi, hg. von Robert De Maio, Sora 1982

Bartolini 1867

Bartolini, Domenico, Gli atti del martirio della nobilissima vergine Romana Santa Cecilia, Rom 1867

Baus 1940

Baus, Karl, Der Kranz in Antike und Christentum. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung Tertullians, Bonn 1940

Beyer 2003

Beyer, Andreas, Klassik und Klassizismus, in: Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft 2003, S. 172–175

Bibel

Die Bibel. Einheitsübersetzung. Altes und Neues Testament, Stuttgart 1980

Bibliotheca Sanctorum 1961

Bibliotheca Sanctorum, hg. Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 14 Bde., Rom 1961 ff.

Blunt 1984

Blunt, Anthony, *Kunsttheorie in Italien 1450–1600*, München 1984

Bober/Rubinstein 1986

Bober, Phyllis Pray, und Ruth Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, London 1986

Borea 1961

Borea, Evelina, *La restaurata Cappella di Santa Cecilia in San Luigi dei Francesi*, in: *Bollettino d'Arte, Serie IV*, 1961, S. 237–248

Borea 1965

Borea, Evelina, *Domenichino*, Florenz 1965

Brendel 1930

Brendel, Otto, *Immolatio Boum*, in: *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, Bd. 45, 1930, S. 196–226

Briganti 1962

Briganti, Guiliano, *Pietro da Cortona o della Pittura barocca*, Florenz 1962

Brogi 2001

Brogi, Alessandro, *Ludovico Carraccio (1555–1619), Werkverzeichnis*, 2 Bde., Bologna 2001

Brown 1968

Brown, Clifford Malcolm, *The church of Santa Cecilia and the Bentivoglio Chapel in San Giacomo Maggiore in Bologna: with an appendix containing a catalogue of Isabella d'Este's correspondence concerning Lorenzo Costa and Francesco Francia*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 13. 1967/68 (1968), Nr. 3/4, S. 301–324

Buchowiecki 1967–1997

Buchowiecki, Walther, Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, 4 Bde., Wien 1967–1997

Bühren 1998

Bühren, Ralf van, Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption, Hildesheim/Zürich 1998

Burschel 2004

Burschel, Peter, Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit, München 2004

Campanini 1993

Campanini, Maria Silvia, Il chiostro di San Michele in Bosco, Storia materiale e filologia visiva, in: Kat. Ausst. Ludovico Carracci 1993, S. 179–199

Campanini 1994

Campanini, Maria Silvia, Il chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco, Bologna 1994

Cavallaro 2005

Cavallaro, Anna, La Villa dei Papi alla Magliana, Rom 2005

Cellini 1961

Cellini, Pico, Nota tecnica sugli affreschi della Cappella Polet, in: Bollettino d'Arte, Serie IV, 1961, S. 249–254

Connolly 1983 a

Connolly, Thomas, Cult and iconography of Cecilia before Raffael, in: Indagini per un dipinto: La Santa Cecilia di Raffaello, Kat. Ausst. Bologna, Bologna 1983

Connolly 1983 b

Connolly, Thomas, L'iconografia di Santa Cecilia prima di Raffaello, in: Kat. Ausst. Estasi di Santa Cecilia 1983, S. 229–234

Connolly 1994

Connolly, Thomas, Mourning into joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia, New Haven 1994

Cropper 1984 a

Cropper, Elizabeth, New documents concerning Domenichino's "Last Communion of St. Jerome", in: *The Burlington magazine*, 126.1984, S. 149–151

Cropper 1984 b

Cropper, Elizabeth, *The ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984

Cropper/Dempsey 1987

Cropper, Elizabeth, und Charles Dempsey, The state of research in Italian painting of the Seventeenth century, in: *The art bulletin*, 69. 1987, S. 494–509

Cropper 2005

Cropper, Elizabeth, *The Domenichino affair: Novelty, imitation and theft in seventeenth-century Rome*, New Haven 2005

Daniélou 1957

Daniélou, Jean, *Les anges et leur mission d'après les pères de l'église*, Paris 1957

Dassmann 1973

Dassmann, Ernst, *Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Märtyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst*, Münster 1973

De Grazia 1999

De Grazia, Diane, The inventive Genius of Annibale Carracci, in: *The drawings of Annibale Carracci*, Kat. Ausst. Washington, hg. von Daniele Benati und Diane de Grazia, Washington 1999, S. 14–24

Deckers 2010

Deckers, Regina, *Die Testa Velata in der Barockplastik. Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit*, München 2010

Delehaye 1936

Delehaye, Hippolyte, *Étude sur le légendier romain. Les saints de novembre et décembre*, Brüssel 1936

Delumeau 1952

Delumeau, Jean, Contribution à l'histoire des Français à Rome pendant le XVI siècle, in: *Mélanges d'Archéologie et d'histoire*, 64. 1952, S. 249–286

Delumeau 1957–1959

Delumeau, Jean, *Vie économique et sociale de Rome*, 2 Bde., Paris 1957–1959

Dempsey 1977

Dempsey, Charles, *Annibale Carracci and the beginning of baroque style*, Glückstadt 1977

Dobler 2009

Dobler, Ralph-Miklas, *Die Juristenkapellen Rivaldi, Cerri und Antamoro. Form, Funktion und Intention römischer Familienkapellen im Sei- und Settecento*, München 2009

Dolce 1557/1888

Dolce, Lodovico, *Aretino oder Dialog über die Malerei, Venedig 1557*, übersetzt aus dem Italienischen von Cajetan Cerri, Einleitung von Rudolf Eitelberger von Edelberg, Wien 1888

Duchesne 1955

Duchesne, Louis, *Le Liber Pontificalis*, 2. Auflage, Paris 1955

Dussler 1966

Dussler, Luitpold, Raphael. *A critical catalogue of his pictures, wallpaintings and tapestries*, London 1966

Ebert-Schifferer 1991

Ebert-Schifferer, Sibylle, „Ma c’hanno da fare i precetti dell’oratore con quelli della pittura?“ Überlegungen zu Guercinos Erzählstruktur, in: Giovanni Francesco Barbieri: *Il Guercino*, Kat. Ausst. Frankfurt/M., hg. von Denis Mahon, Bologna 1991, S. 67–97

Ebert-Schifferer 1997

Ebert-Schifferer, Sibylle, *Mit Glück und Methode: Der Weg der Bolognesen in den Olymp der Repräsentationskunst*, in: *Zwei Gesichter der Eremitage. Von Caravaggio bis Poussin*, Bd. 2, Kat. Ausst. Bonn, Bonn 1997, S. 47–58

Enggass 1976

Enggass, Robert, *Early eighteenth-century sculpture in Rome*, 2 Bde., London 1976

Ettlinger 1987

Ettlinger, Leopold D. und Helen S., *Raphael*, Oxford 1987

Faietti/Scaglietti Kelescian 1995

Faietti, Marzia, und Daniela Scaglietti Kelescian, Amico Aspertini, Modena 1995

Fermor 1996

Fermor, Sharon, The Raphael tapestry cartoons. Narrative, decoration, design, London 1996

Friedländer 1932

Friedländer, Max, Die Altniederländische Malerei, Bd. 10, Berlin 1932

Frommel 1987

Frommel, Christoph Luitpold, S. Luigi dei Francesi: Das Meisterwerk des Jean de Chenevières, in: „Il se rendit en Italie“: Etudes offertes à André Chastel, Rom 1987, S. 169–193

Ganz 2003

Ganz, David, Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700, Petersberg 2003

Göttler 1996

Göttler, Christine, Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600, Mainz 1996

Hall 1999

Hall, Marcia, After Raffael. Painting in central Italy in the sixteenth century, Cambridge 1999

Hammerstein 1993

Hammerstein, Reinhold, Raffaels Heilige Caecilia. Bemerkungen eines Musikhistorikers, in: Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl, hg. von Klaus Güthlein, Worms 1993, S. 69–79

Haskell 1980

Haskell, Francis, Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque, New Haven/Yale 1980

Haskell/Penny 1981

Haskell, Francis, und Nicholas Penny, Taste and the Antique. The lure of classical sculpture, New Haven 1981

Haussherr 1984

Haussherr, Reiner, *Convenevolezza. Historische Angemessenheit von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*, Mainz 1984

Hecht 1997

Hecht, Christian, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu den Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti u. a.*, Berlin 1997

Heinen 1996

Heinen, Ulrich, *Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*, Weimar 1996

Henning 2000

Henning, Andreas, *Vision und Text. Bildliche Inszenierung der Gestik um 1600*, in: *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, hg. von Margreth Egidi, Tübingen 2000, S. 201–217

Herklotz 1985

Herklotz, Ingo, *Historia Sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom*, in: *Baronio e l'arte, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, hg. von Romeo di Maio, Sora 1985, S. 21–74

Herz 1988 a

Herz, Alexandra, *Imitators of Christ: The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome Seen in Context*, in: *Storia dell'Arte*, 62. 1988, S. 53–70

Herz 1988 b

Herz, Alexandra, *Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesareo de' Appia*, in: *The art bulletin*, 1988, S. 590–620

Herz 1958

Herz, Martin, *Sacrum Commercium. Eine begriffsgeschichtliche Studie zur Theologie der römischen Liturgiesprache*, München 1958

Höger 1976

Höger, Annegret, *Studien zur Entstehung der Familienkapelle und zu Familienkapellen und -altären des Trecento in Florentiner Kirchen*, Bonn 1976

von Holst 1935

Holst, Nils von, Die Cäcilienstatue des Maderna. Ihre Entstehung und ihre antiken Vorbilder, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 4. 1935, S. 35–46

Hosp 1926

Hosp, Eduard, Die Heiligen im Canon Missae, Graz 1926

Humfrey 1997

Humfrey, Peter, Lorenzo Lotto, New Haven 1997

Irle 1997

Irle, Klaus, Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster 1997

Jedin 1935

Jedin, Hubert, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung, in: Theologische Quartalsschrift, 116.1935 (= Jedin 1935)

Jedin 1963

Jedin, Hubert, Das Tridentinum und die bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica* (1962), in: Zeitschrift für Kirchengeschichte, 74. 1963, S. 321–339

Jedin 1967

Jedin, Hubert, Katholische Reform und Gegenreform (Abschnitt 1–3 und 5) in: Handbuch für Kirchengeschichte, Bd. 4, S. 449–604, 650–683, Freiburg 1967

Jedin 1978

Jedin, Hubert, Kardinal Cesar Baronius. Der Anfang der katholischen Kirchengeschichtsschreibung im 16. Jahrhundert, Münster 1978

Jones/Penny 1983

Jones, Roger und Nicolas Penny, Raphael, New Haven/London 1983

Kämpf 2001

Kämpf, Tobias, Framing Cecilia's sacred body: Paolo Camillo Sfondrato and the language of revelation, in: *The sculpture journal*, 6.2001, S. 10–20

Kämpf 2004

Kämpf, Tobias, Die Betrachter der Cäcilie: Kultbild und Rezeptionsvorgabe im nachtridentinischen Rom, in: Rahmen-Diskurse: Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, hg. von David Ganz, Berlin 2004, S. 98–141

Kämpf 2005

Kämpf, Tobias, Die römische Liegefigur der Hl. Cäcilie. Aufstellung und Programmatik einer Skulptur im frühbarocken Kirchenraum, Dissertation Universität Würzburg 2005

Kirsch 1910

Kirsch, Johann Peter, Die heilige Cäcilia in der römischen Kirche des Altertums, Paderborn 1910

Kirsch 1901

Kirsch, Peter Anton, Die heilige Cäcilia, Jungfrau und Märtyrerin, Regensburg 1901

Kliemann 2001

Kliemann, Julian, Il bersaglio dell'arte: La caccia di Diana di Domenichino nella Galleria Borghese, Rom 2001

Kliemann 1996

Kliemann, Julian, Kunst als Bogenschießen. Domenichinos „Jagd der Diana“ in der Galleria Borghese, in: Römisches Jahrbuch der Hertziana, 31, 1996, S. 273–312

Kliemann/Rohlmann 2004

Kliemann, Julian, und Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus, 1510–1600, München 2004

Knab/Mitsch/Oberhuber 1983

Knab, Eckhard, Erwin Mitsch und Konrad Oberhuber, Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983

Krautheimer 1967

Krautheimer, Richard, A christian triumph in 1597, in: Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower on his sixtyfifth birthday, Bd. 2, London 1967, S. 174–178

Krischel 1991

Krischel, Roland, Jacopo Tintoretts „Sklavenwunder“, München 1991

Kummer 1987

Kummer, Stefan, Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500–1600), Tübingen 1987

Kummer 1993

Kummer, Stefan, „Doceant Epsicopi“. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 56, 1993, S. 508–533

L’Orange 1939

L’Orange, Hans Peter, Der spätantike Bilderschmuck des Konstantinsbogens, 1939

La Croix 1892

La Croix, Pierre, Mémoire historique sur les institutions de la France à Rome puisé dans leurs archives et autres documents la plupart inédits, hg. von Jean Arnaud, 2. Auflage, Rom 1892

Lanfranconi 2006

Lanfranconi, Claudia, „Selig, wer es vermochte, das Wesen der Welt zu erkunden“. Der Cäcilienzyklus in der Kirche Santa Cecilia in Bologna 1505/06, Bonn 2006

Lavalle/Matteo 1996

Lavalle, Denis, und Colette di Matteo, Il ciclo di Santa Cecilia 1612–1615 nella Cappella Polet in San Luigi dei Francesi, in: Kat. Ausst. Domenichino, 1996, S. 237–239

Lavin 1980

Lavin, Irving, Bernini and the unity of the visual arts, New York 1980

Lee 1940

Lee, Rensselaer W., Ut pictura poesis. The humanistic Theory of painting, in: Art Bulletin, 22. 1940, S. 197–269

Lee 1967

Lee, Rensselaer W., Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting, New York 1967

Etablissements français 1877

Les établissements français à Rome. Mémoire sur l’histoire et l’administration des pieux établissements français; notice sur les fondations de l’Etat et les institutions privées, Rom 1877

Les fondations nationales 1981

Les fondations nationales dans la Rome pontificale, Collection de l'école française de Rome, 52. 1981

Lesellier 1931 a

Lesellier, J., Jean de Chenevières, sculpteur et architecte de l'église Saint-Louis-des-Français à Rome, in: Mélanges d'archéologie et d'histoire, 48.1931, S. 233–267

Lesellier 1931 b

Lesellier, J., Notaires et archives de la curie romaine (1507–1625): Les notaires français à Rome, in: Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, 49.1931, S. 250–275

Lionnet 1981

Lionnet, Jean, Quelques aspects de la vie musicale à Saint Louis des Français, de Giovanni Bernardino Nanino à Alessandro Melani (1591–1698), in: Les fondations nationales dans la Rome pontificale, Collection de l'école française de Rome, 52. 1981

Lo Bianco 2001

Lo Bianco, Anna, Cecilia. La storia-l'immagine-il mito. La scultura di Stefano Maderno e il suo restauro, Rom 2001

Lohfink 1971

Lohfink, Gerhard, Die Himmelfahrt Jesu. Untersuchungen zu den Himmelfahrts- und Erhöhungstexten bei Lukas, München 1971

Mahon 1947

Mahon, Denis, Studies in Seicento art and theory, London 1947

Mâle 1932

Mâle, Emile, L'art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI siècle, du XVII, du XVIII siècle. Italie, France, Espagne, Flandres, Paris 1932

Marr 1991

Marr, Thorsten, Die Erlösungsallegorie von Lorenzo Costa in S. Giacomo Maggiore in Bologna, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 54. 1991, S. 520–540

Merz 1991

Merz, Jörg Martin, Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom, Tübingen 1991

Meyer zur Capellen 2001

Meyer zur Capellen, Jürg, Raphael. A critical catalogue of his paintings, 2 Bde., Landshut 2001

Meyer zur Capellen 2005

Meyer zur Capellen, Jürg, Raphael. A critical catalogue of his paintings, 2 Bde., Münster 2005

Michel 1996

Michel, Olivier, Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle, Rom 1996

Mochi Onori 1997

Mochi Onori, Lorenza, Pietro da Cortona per i Barberini, in: Pietro da Cortona (1597–1669), hg. von Anna Lo Bianco, Kat. Ausst. Rom, Mailand 1997, S. 73–87

Molitor 1901–1902/1967

Molitor, Raphael, Die nachtridentinische Choralreform zu Rom: Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Leipzig 1901/02, Nachdruck Olms 1967

Mombritius 1910/1978

Mombritius, Boninus, Sanctuarium seu Vitae Sanctorum, 2 Bde., 1910, Nachdruck Hildesheim/New York 1978

Monssen 1982 a

Monssen, Leif Holm, The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo, I, in: Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia, Bd. 2, Rom 1982, S. 175–317

Monssen, Triumphus, 1982 b

Monssen, Leif Holm, Triumphus und Trophaea sacra. Notes on the iconography and spirituality of the triumphant martyr, in: Konsthistorisk tidskrift, 51, 1982, S. 10–20

Monteuuis 1896

Monteuuis, Léon, Monuments et souvenirs de la France à Rome, Lille 1896

Mörschel 2002

Mörschel, Tobias, Buona amicitia? Die römisch-savoyischen Beziehungen unter Paul V. (1605–1621), Studien zur frühneuzeitlichen Mikropolitik in Italien, Mainz 2002

Möseneder 1997

Möseneder, Karl, Michelangelos „Jüngstes Gericht“. Über die Schwierigkeit des *disegno* und die Freiheit der Kunst, in: Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, hg. von Karl Möseneder, Berlin 1997, S. 95–117

Mossakowski 1968

Mossakowski, Stanislaw, Raphael's St. Cecilia. An iconographical study, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 31. 1968, S. 1–26

Müller-Hofstede 1994

Müller-Hofstede, Ulrike, Malerei zwischen Dichtung und Skulptur – L. B. Albertis Theorie der Bilderfindung in „Della Pictura“, in: Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen, 18.1994, S. 56–73

Nava Cellini 1969

Nava Cellini, Antonia, Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni a Santa Cecilia in Trastevere, in: Paragone/Arte, 20. 1969, Nr. 227, S. 18–41

Neermann 2005

Neermann, Giorgio, Dall'immagine al suono, in: Caravaggio e l'Europa: Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, Mailand 2005, S. 125–127

Neher 1989

Neher, Peter, Ars moriendi – Sterbebeistand durch Laien. Eine historisch-pastoraltheologische Analyse, Würzburg 1989

Northern Landscapes 2003

Northern Landscapes on Roman Walls. The Frescoes of Matthijs and Paul Bril, hg. von Carla Hendriks, Florenz 2003

Oberhuber 1999

Oberhuber, Konrad, Raffael. Das malerische Werk, München 1999

Popp 2007

Popp, Jessica, Sprechende Bilder, verstummte Betrachter. Zur Historienmalerei Domenichinos, Köln 2007

Pastor 1885/1955

Pastor, Ludwig Freiherr von, Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration, 16 Bde., 1. Auflage Freiburg/Rom 1885, 12. überarbeitete Auflage Freiburg 1955

Patz 1986

Patz, Kristine, Zum Begriff der „Historia“ in L. B. Albertis „De Pictura“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49.1986, S. 269–287

Pepper 1984

Pepper, D. Stephen, Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory Text, Oxford 1984

Perini 2000

Perini, Giovanna, Una certa idea di Raffaello nel Seicento, in: Kat. Ausst. L’Idea del bello, 2000, Bd. 1, S. 153–161

Pochat 1986

Pochat, Götz, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986

Pogany-Balas 1978

Pogany-Balas, Edith, Antique sources of draped figures in Leonardo’s works, in: Acta Historiae Artium, 24. 1978, S. 189–194

Pope-Hennessy 1948

Pope-Hennessy, John, The drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle, London 1948

Pope-Hennessy 1952

Pope-Hennessy, John, Fra Angelico, London 1952

Pope-Hennessy 1970

Pope-Hennessy, John, Raphael, London 1970

Posner 1971

Posner, Donald, Annibale Carracci. A study in the reform of Italian painting around 1590, 2 Bde., New York 1971

Preimesberger 1986

Preimesberger, Rudolf, Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49. 1986, S. 190–219

Pressouyre 1975

Pressouyre, Sylvia, Sur la sculpture à Rome autour de 1600, in: Revue de l'art, 28. 1975, S. 62–77

Puglisi 1999

Puglisi, Catherine R., Francesco Albani, New Haven/London 1999

Radeglia 1987 a

Radeglia, Dalia, Considerazioni sugli affreschi della Cappella del Bagno in Santa Cecilia in Trastevere, in: Bollettino d'Arte, 6. Ser., 72. 1987, S. 93–103

Radeglia 1987 b

Radeglia, Dalia, Basilica di S. Cecilia in Trastevere, Stato di conversazione, in: Bollettino d'Arte, 6. Ser., 72. 1987, S. 103–108

Rehm 2002

Rehm, Ulrich, Die stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München 2002

Riedl 1978

Riedl, Peter Anselm, Zu Francesco Vannis Tätigkeit für römische Auftraggeber, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 22. 1978, Nr. 3, S. 313–354

Roberto 2005

Roberto, Sebastiano, San Luigi dei Francesi. La fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma dell'500, Rom 2005

Robertson 2001

Robertson, Claire, La tradizione classica, in: Kat. Ausst. Il Genio di Roma 2001, S. 116–140

Romani 1948

Romani, Mario, Pellegrini e viaggiatori nell'economia di Roma dal XIV al XVII secolo, Mailand 1948

Rosand 1982

Rosand, David, *Painting in Cinquecento Venice. Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven 1982

Rudolf 1957

Rudolf, Rainer, *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*, Köln 1957

Ryberg 1955

Ryberg, Inez Scott, *Rites of the state religion in roman art*, Roma 1955

Saxl 1938/39

Saxl, Fritz, *Pagan sacrifice in the Italian renaissance*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2, 1938/39, S. 346–368

Scherliess 2000

Scherliess, Volker, *Santa Cecilia. Da martire a patrona della musica*, in: *Kat. Ausst. Dipingere la musica 2000*, S. 59–65

Schlegel 1957

Schlegel, Ursula, *Zum Bildprogramm der Arena Kapelle*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20.1957, S. 125–146

Schlosser 1985

Schlosser, Julius von, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, 2. Auflage, Wien 1985

Schudt 1959

Schudt, Ludwig, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 1959

Schütze 2009

Schütze, Sebastian, *Kardinal Maffeo Barberini und die Entstehung des römischen Hochbarock*, München 2009

Schwager 1973

Schwager, Klaus, *Die Porta Pia in Rom*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 24. 1973, S. 33–96

Schwedt 1995

Schwedt, Herman, Die heilige Cäcilia und Kardinal Paolo Sfondrati, in: Sancta Cecilia. Ein Bild aus dem Frankfurter Dom, hg. von Gabriel Hefele, Limburg 1995, S. 29–42

Schwedt 1998

Schwedt, Herman, Paolo Camillo Sfondrato, in: Biographisches-Bibliographisches Kirchenlexikon, Elektronische Ressource, Bd. 14, 1998, cols. 1475–1480

Shearman 1967

Shearman, John, Raphael ... "Fa il Bramante", in: Studies in Renaissance & baroque art: Presented to Anthony Blunt on his 60th birthday, London 1967

Shearman 1972

Shearman, John, Raphael's cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel, London 1972

Sickel 2003

Sickel, Lothar, Caravaggios Rom: Annäherungen an ein dissonantes Milieu, Emsdetten 2003

Siebert 1999

Siebert, Anne Viola, Instrumenta Sacra. Untersuchungen zu römischen Opfer-, Kult- und Priestergeräten, Berlin 1999

Smets 1847

Smets, Wilhelm, Des hochheiligen, ökumenischen und allgemeinen Concils von Trient Canones und Beschlüsse, 2. Auflage, Bielefeld 1847

Smith O'Neil 1986

Smith O'Neil, Maryvelma, Stefano Maderno's „Saint Cecilia“. A seventeenth century roman sculpture remeasured, in: Antologia di belle Arti, 25/26, 1986, S. 9–21

Sobotka 1927

Sobotka, Georg, Die Bildhauerei der Barockzeit, Wien 1927

Spear 1967 a

Spear, Richard, The early drawings of Domenichino at Windsor Castle and some Drawings by the Carracci, in: The art bulletin, 49, 1967, S. 52–57

Spear 1967 b

Spear, Richard, Some Domenichino Cartoons, in: *Master drawings*, 5, 1967, S. 144–158

Spear 1968

Spear, Richard, Preparatory drawings by Domenichino, in: *Master drawings*, 6, 1968, Nr. 2, S. 111–131

Spear 1979

Spear, Richard, Further preparatory drawings by Domenichino, in: *Master drawings*, 17, 1979, S. 245–260

Spear 1982

Spear, Richard, *Domenichino*, London/New Haven 1982

Spike 1996

Spike, John T., *Fra Angelico*, Mailand 1996

Staiti 2002

Staiti, Nico, *Le metamorfosi di Santa Cecilia. L'immagine e la musica*, Innsbruck 2002

Spampinato 1996

Spampinato, Maria Stella, *Storie di Diana in Palazzo Giustiniani-Odescalchi a Bassano di Sutri*, in: *Kat. Ausst. Domenichino 1996*, S. 224–232

Strunck 2003

Strunck, Christina, *Identità vere e finte nel programma decorativo a Bassano Romano. Albani, Domenichino, Tempesta, Castello e Guidotti dipingono per Vincenzo Giustiniani* in: *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano. Dalla storia al restauro*, hg. von Agostino Bureca, Rom 2003, S. 147–194

Summers 1981

Summers, David, *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981

Summerscale 2000

Summerscale, Anne, *Malvasia's Life of the Carracci. Commentary and Translation*, Pennsylvania Park 2000

Sutherland Harris 1977

Sutherland Harris, Ann, Andrea Sacchi. A complete edition of the paintings with a critical catalogue, Oxford 1977

Tantillo 2000

Tantillo, Almamaria, Domenichino, in: Kat. Ausst. L'idea del bello 2000, Bd. 2, S. 321–326

Thiel 1976

Thiel, Pieter van, All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam, Amsterdam 1976

Thimann 2003

Thimann, Michael, Decorum, in: Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 64–68

Thürlemann 1986

Thürlemann, Felix, Betrachterperspektiven im Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der „vecchiarella“ Anekdote, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 21, 1986, S. 136–155

Treffers 2001

Treffers, Bert, Arti e mestieri della santità. Nuovi ordini, nuovi santi, nuove pale d'altare, in: Kat. Ausst. Il genio di Roma 2001, S. 338–372

Van Tuyll van Serooskerken 2007

Van Tuyll van Serooskerken, Carel, Il nuovo Raffaello e la supremazia dell'invenzione, in: Kat. Ausst. Annibale Carracci 2007, S. 362–367

Volk 1995

Volk, Katharina, Marsyas in der antiken Literatur, in: Kat. Ausst. Marsyas 1995, S. 13–19

Waetzoldt 1964

Waetzoldt, Stephan, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Wien 1964

Weddigen 2000

Weddigen, Tristan, Federico Zuccaro zwischen Michelangelo und Raffael: Kunstideal und Bilderkult zur Zeit Gregors XIII., in: Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, Biblioteca Helvetica Romana XXVII, Basel 2000, S. 195–268

Wiemers 1989

Wiemers, Michael, Zur Funktion der Antikenzeichnung im Quattrocento. Eine Stellungnahme zur bisherigen Forschung, in: Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, hg. von Richard Harprath, Mainz 1989, S. 39–61

Wimböck 2002

Wimböck, Gabriele, Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002

Windorf 2006

Windorf, Wiebke, Sakrale Historienmalerei in St. Peter. Faktizität und Fiktionalität in der Altarbildausstattung unter Papst Urban VIII. (1623–44), Regensburg 2006

Witte 2003

Witte, Arnold A., Liturgy, history and art: Domenichino's Cappella dei Santi Fondatori, in: The Burlington Magazine, 145.2003, S. 777–786

Wittkower 1952

Wittkower, Rudolf, Drawings of the Carracci in the Collections of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London 1952

Wittkower 1958

Wittkower, Rudolf, Arte e architettura in Italia 1600–1750, Turin 1958

Wolf, Claudia 2002

Wolf, Claudia Maria, Die schlafende Ariadne im Vatikan. Ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption, Hamburg 2002

Wolf, Gerhard 1997

Wolf, Gerhard, Caecilia, Agnes, Gregor und Maria: Heiligenstatuen, Madonnenbilder und ihre künstlerische Inszenierung im römischen Sakralraum um 1600, in: Zeitsprünge 1, Heft 3/4, 1997, S. 750–795

Wyss 1996

Wyss, Edith, The myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance. An inquiry into the meaning of images, London 1996

Yates 1985

Yates, Frances A., *Astarea. The imperial theme in the sixteenth century*, 2. Auflage, London 1985

Zarri 1983

Zarri, Gabriella, *Storia di una committenza*, in: *Kat. Ausst. Estasi di Santa Cecilia* 1983, S. 20–38

Abbildungen

Abbildung 1: Die französische Nationalkirche S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 2: Blick zum Chor, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 3: Blick in das rechte Seitenschiff zur Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 4: Blick von der linken Seite in die Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 5: Blick auf den Altar der Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 6: Deckenfresken und Stuckatur der Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 7: Die Deckenfresken der Cappella Polet: Domenichino, *Die Bekrönung Cäcilias und Valerians durch einen Engel, Die Verurteilung der heiligen Cäcilia, Die Aufnahme in den Himmel*

Abbildung 8: Domenichino, *Die Almosenspende der heiligen Cäcilia*, rechtes Seitenfeld, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 9: Domenichino, *Das Martyrium der heiligen Cäcilia*, linkes Seitenfeld, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 10: Domenichino, *Die Bekrönung Cäcilias und Valerians durch einen Engel*, rechtes Deckenfeld, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 11: Domenichino, *Die Verurteilung der heiligen Cäcilia*, linkes Deckenfeld, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 12: Domenichino, *Cäcilias Aufnahme in den Himmel*, mittleres Deckenfeld, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 13: Guido Reni, Kopie nach Raffael, *Estasi di Santa Cecilia (Die heilige Cäcilia mit den Heiligen Paulus, Johannes dem Evangelisten, Augustinus und Maria Magdalena)* Altargemälde, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 14: Domenichino, *Almosenspende der heiligen Cäcilia*, Inschrift und Rahmung, Detail heute und auf alten Fotos im Vergleich, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 15: *Die Bekrönung Cäcilias und Valerians*, Freskenzyklus des 13. Jahrhunderts, ehemals Portikus, S. Cecilia in Trastevere, Rom

Abbildung 16: *Die Predigt Cäcilias, das Martyrium Cäcilias*, Freskenzyklus des 13. Jahrhunderts, ehemals Portikus, S. Cecilia in Trastevere, Rom,

Abbildung 17: Lorenzo Costa, *Almosenspende der heiligen Cäcilia*, Oratorio di Santa Cecilia, S. Giacomo Maggiore, Bologna

Abbildung 18: Cesare Tamaroccio (zugeschrieben), *Die Verurteilung der heiligen Cäcilia*, Oratorio di Santa Cecilia, S. Giacomo Maggiore, Bologna

Abbildung 19: Amico Aspertini, *Martyrium der heiligen Cäcilia*, Oratorio di Santa Cecilia, S. Giacomo Maggiore, Bologna

Abbildung 20: Raffael, *Estasi di Santa Cecilia (Die heilige Cäcilia mit den Heiligen Paulus, Johannes dem Täufer, Augustinus und Maria Magdalena)*, Pinacoteca Nazionale, Inv. Nr. 577, Bologna

Abbildung 21: Marcantonio Raimondi nach einer Zeichnung Raffaels, *Das Martyrium der heiligen Cäcilia*, entworfen für das gleichnamige Fresko, Villa La Magliana, Rom

Abbildung 22: Francesco Brizio, *S. Cecilia genuflessa, intenta alla melodia, che fanno alcuni angioletti*, (Übersetzung Autorin: Die kniende heilige Cäcilia lauscht musizierenden Engeln), in: Zanotti 1776, Tafel 2

Abbildung 23: Alessandro Albini, *Santa Cecilia, che gitta in terra l'inutile suo organetto*, (Übersetzung Autorin: Die heilige Cäcilia lässt ihre nutzlos gewordene Orgel zu Boden fallen) in: Zanotti 1776, Tafel 22

Abbildung 24: Blick in den Altarbereich der Kirche mit Stefano Madernos Liegefigur der heiligen Cäcilia unter dem Altar, S. Cecilia in Trastevere, Rom

Abbildung 25: Stefano Maderno, *Die heilige Cäcilia*, S. Cecilia in Trastevere, Rom

Abbildung 26: Francesco Vanni, *Der Tod der heiligen Cäcilia*, Konvent, S. Cecilia in Trastevere, Rom

Abbildung 27: Francesco Vanni, *Liegefigur der heiligen Cäcilia und Szenen aus ihrem Leben*, Zeichnung, um 1600, Graphische Sammlung Albertina, Sc. R. 887, Inv. Nr. 782, Wien

Abbildung 28: Blick in die Cappella del Bagno, S. Cecilia in Trastevere, Rom

Abbildung 29: Innenraum der Cappella del Bagno, S. Cecilia in Trastevere, Rom

Abbildung 30: Guido Reni, *Die Bekrönung der Heiligen Cäcilia und Valerian*, Vestibül, Cappella del Bagno, S. Cecilia in Trastevere, Rom

Abbildung 31: Guido Reni, *Martyrium der heiligen Cäcilia*, Cappella del Bagno, S. Cecilia in Trastevere, Rom

Abbildung 32: Blick in den Innenraum von S. Stefano Rotondo, Rom

Abbildung 33: Nicolò Circignagni und Werkstatt, *Das Martyrium der heiligen Cäcilia und anderer heiliger Märtyrer*, S. Stefano Rotondo, Rom

Abbildung 34: Domenichino, *Studie für eine sitzende, nach rechts gewandte Männerfigur*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 489, Windsor

Abbildung 35: Domenichino, *Studie für eine bärtige Männerfigur mit einem Stück Stoff in der linken Hand*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 1023, Windsor

Abbildung 36: Domenichino, *Studie für die Figur eines sitzenden Mannes mit erhobenen Armen*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 526, Windsor

Abbildung 37: Domenichino, *Studie für eine stehende Männerfigur*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 969 r, Windsor

Abbildung 38: Domenichino, *Studie für eine stehende Männerfigur mit erhobenen Armen*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 1237 r, Windsor

Abbildung 39: Domenichino, *Zwei Studien für eine männliche Halbfigur mit erhobenen Händen*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 721, Windsor

Abbildung 40: Domenichino, Karton für das Fresko *Das Martyrium der heiligen Cäcilia*, linke Seite, Louvre, Cabinet des dessins, Inv. Nr. 9081, Paris

Abbildung 41: Domenichino, Karton für das Fresko *Das Martyrium der heiligen Cäcilia*, rechte Seite, Louvre, Cabinet des dessins, Inv. Nr. 9080, Paris

Abbildung 42: Domenichino, Karton für das Fresko *Die Aufnahme der heiligen Cäcilia in den Himmel*, Louvre, Cabinet des dessins, Inv. Nr. 9082, Paris

Abbildung 43: Domenichino, *Almosenspende der heiligen Cäcilia*, Detail, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 44: Guido Reni (nach), *San Benedetto, che stando sul limitare del suo Romitorio, riceve i presenti di quei vicini rustici Abitori* (Übersetzung Autorin: Der heilige Benedikt nimmt auf der Schwelle seiner Behausung die Geschenke der Bauern entgegen), in: Zanotti 1776, Tafel 5

Abbildung 45: Fra Angelico, *Almosenspende des heiligen Laurentius*, Cappella di San Niccolò V., Vatikanpalast, Rom

Abbildung 46: Domenichino, *Almosenspende der heiligen Cäcilia*, Detail, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi

Abbildung 47: Lorenzo Costa, *Almosenspende der heiligen Cäcilia*, Oratorio di Santa Cecilia, S. Giacomo Maggiore, Bologna

Abbildung 48: Tomaso Campana, *Santa Cecilia, che dispensa a Poverelli le sue ricchezze* (Übersetzung Autorin: Die heilige Cäcilia verteilt ihren Besitz an die Armen), in: Zanotti 1776, Tafel 25

Abbildung 49: Annibale Carracci, *Almosenspende des heiligen Rocchus*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 305, Dresden

Abbildung 50: Raffael, *Borgobrand*, Stanza del Incendio, Vatikanpalast, Rom

Abbildung 51: Domenichino, *Das Martyrium der heiligen Cäcilia*, Detail, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 52: Domenichino, *Studie für das Martyrium der heiligen Cäcilia*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 515, Windsor

Abbildung 53: Domenichino, *Das Martyrium des heiligen Stephanus*, Musée Condé, Inv. Nr. PE 70, Chantilly

Abbildung 54: *Schlafende Quellnymphe* (auch bekannt unter *Die schlafende Ariadne* oder *Die sterbende Kleopatra*), Statuenhof, Vatikanpalast, Rom

Abbildung 55: Raffael, *Studie für die Muse Calliope des „Parnass“*, Graphische Sammlung Albertina, inv. 219, Wien

Abbildung 56: Domenichino, *Drei Studien einer liegenden Frauenfigur*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 522, Windsor

Abbildung 57: Domenichino, *Zwei Draperiestudien für eine Liegefigur*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 521, Windsor

Abbildung 58: Amico Aspertini, *Die himmlische Hochzeit Cäcilias und Valerians*, Oratorio di Santa Cecilia, S. Giacomo Maggiore, Bologna

Abbildung 59: Cesare Nebbia, *Die heilige Susanna verweigert das Götzenopfer*, S. Susanna, Rom

Abbildung 60: Domenichino, *Die Verurteilung der heiligen Cäcilia*, Detail, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

Abbildung 61: Raffael, Karton für *Das Opfer in Lystra*, Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 62: Raffael, Karton für *Die Bekehrung des Proconsuls*, Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 63: Raffael, *Die Vision des Ezechiel*, Galleria Pitti, Inv. Nr. 174, Florenz

Abbildung 64: Annibale Carracci, *Die Himmelfahrt Mariens*, Cappella Cerasi, S. Maria del Popolo, Rom

Bildnachweis

Autorin: Abbildung 22, 23, 25, 44, 48

Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom: Abbildung 3 (Latini), 4 (Latini), 5, 6, 7 (Latini), 10 (Latini), 11 (Latini), 12 (Latini), 28, 29, 30 (Detail), 32, 33, 59, 60 (Latini)

Bober/Rubinstein 1986: Abbildung 54

Ettlinger 1987: Abbildung 50, 61, 62

Jones/Penny 1983: Abbildung 63

Kat. Ausst. Annibale Carracci 2007: Abbildung 49, 64

Kat. Ausst. Cartons d'artistes 1974: Abbildung 41, 42

Oberhuber 1999: Abbildung 21

Pope-Hennessy 1970: Abbildung 55

Roberto 2005: Abbildung 1, 2

Spear 1982: Abbildung 8, 9, 14, 43, 46, 51, 53

Spike 1996: Abbildung 45

Stivani 2003: Abbildung 17, 18, 19, 47, 58

Waetzold 1964: Abbildung 15, 16

Wimböck 2002: Abbildung 13, 20, 24, 27, 31

Windsor Castle, Royal Library, die Publikation erfolgt mit der großzügigen Erlaubnis

I.M. Königin Elisabeth II.: Abbildung 34, 35, 36, 37, 38, 39, 52, 56, 57

Die Veröffentlichung aller Aufnahmen von San Luigi dei Francesi erfolgt mit der freundlichen Erlaubnis der Verantwortlichen der Pii Stabilimenti francesi a Roma e a Loreto. Dieser Bildnachweis wurde mit größter Sorgfalt und auf der Basis der mir bekannten Fakten erstellt. Sollten dennoch Namen oder Referenzen nicht erwähnt worden sein, so geschah dies nicht mit Absicht und ich bitte dies zu entschuldigen.

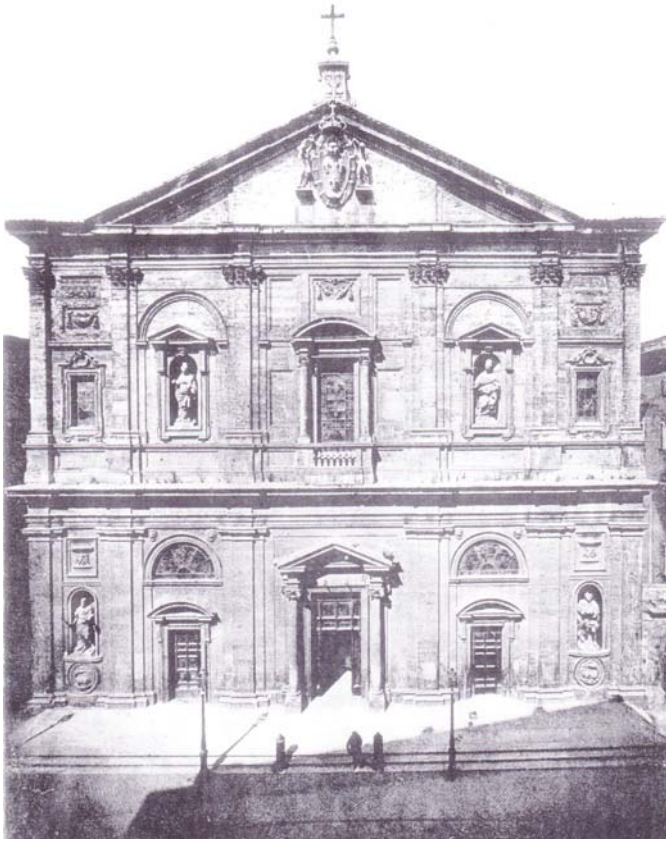


Abbildung 1: Die französische Nationalkirche S. Luigi dei Francesi, Rom



Abbildung 2: Blick zum Chor, S. Luigi dei Francesi, Rom

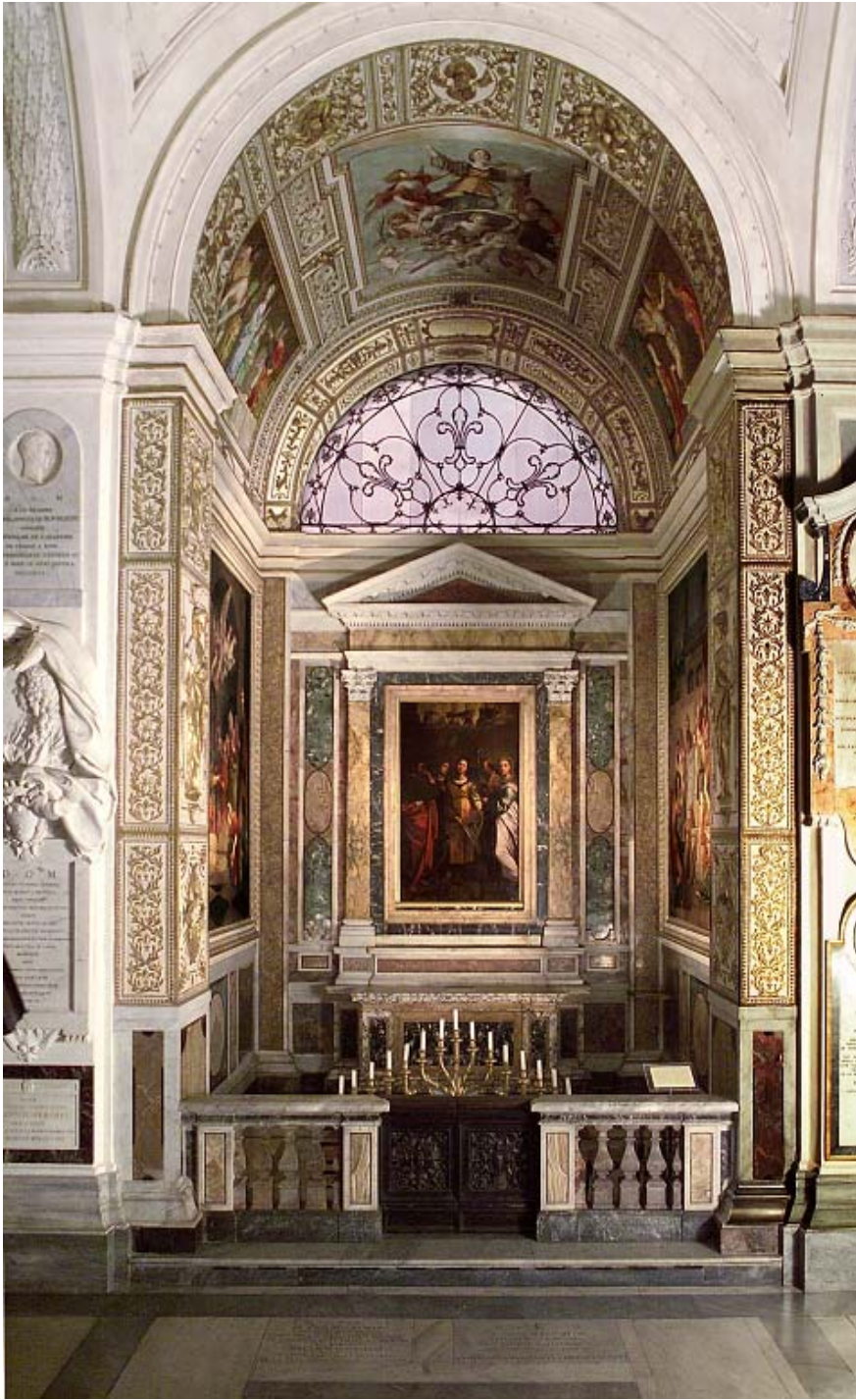


Abbildung 3: Blick in die Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom



Abbildung 4: Blick von der linken Seite in die Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom



Abbildung 5: Blick von der rechten Seite in die Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom



Abbildung 6: Deckenfresken und Stuckatur der Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom



Abbildung 7: Die Deckenfresken der Cappella Polet: Domenichino, *Die Bekrönung Cäcilias und Valerians durch einen Engel*, *Die Verurteilung der heiligen Cäcilia*, *Die Aufnahme in den Himmel*

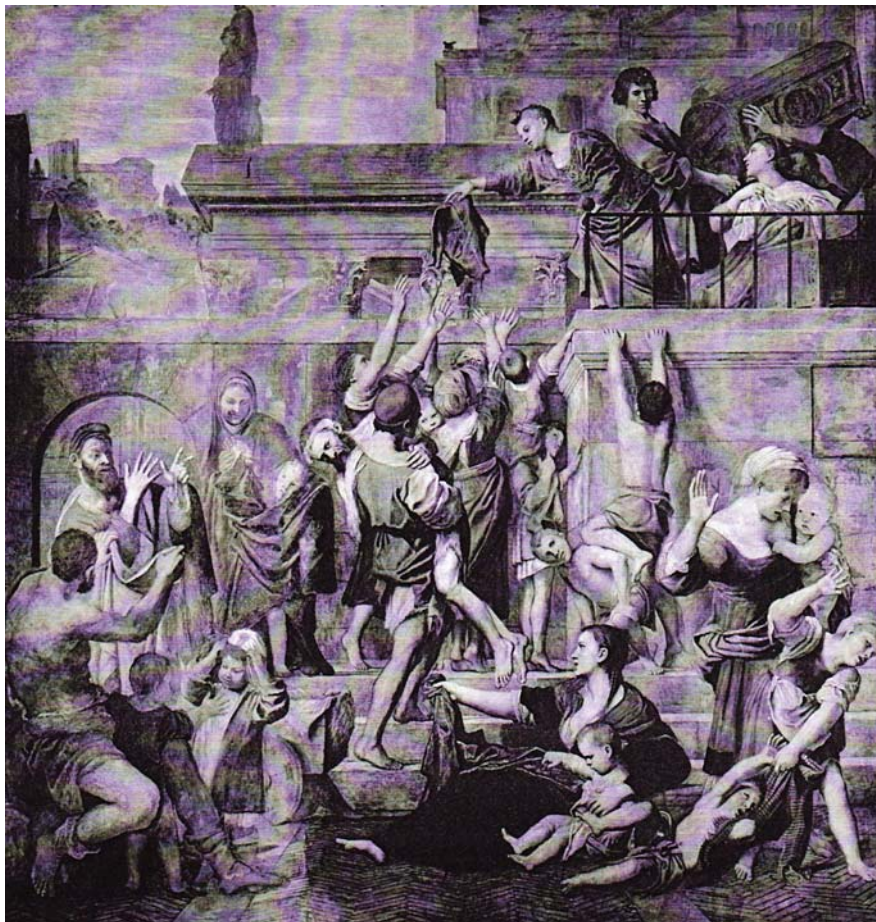


Abbildung 8: Domenichino, *Die Almosenspende der heiligen Cäcilia*, rechtes Seitenfeld, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom



Abbildung 9: Domenichino, *Das Martyrium der heiligen Cäcilia*, linkes Seitenfeld, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom



Abbildung 10: Domenichino, *Die Bekrönung Cäcilias und Valerians durch einen Engel*, rechtes Deckenfeld, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

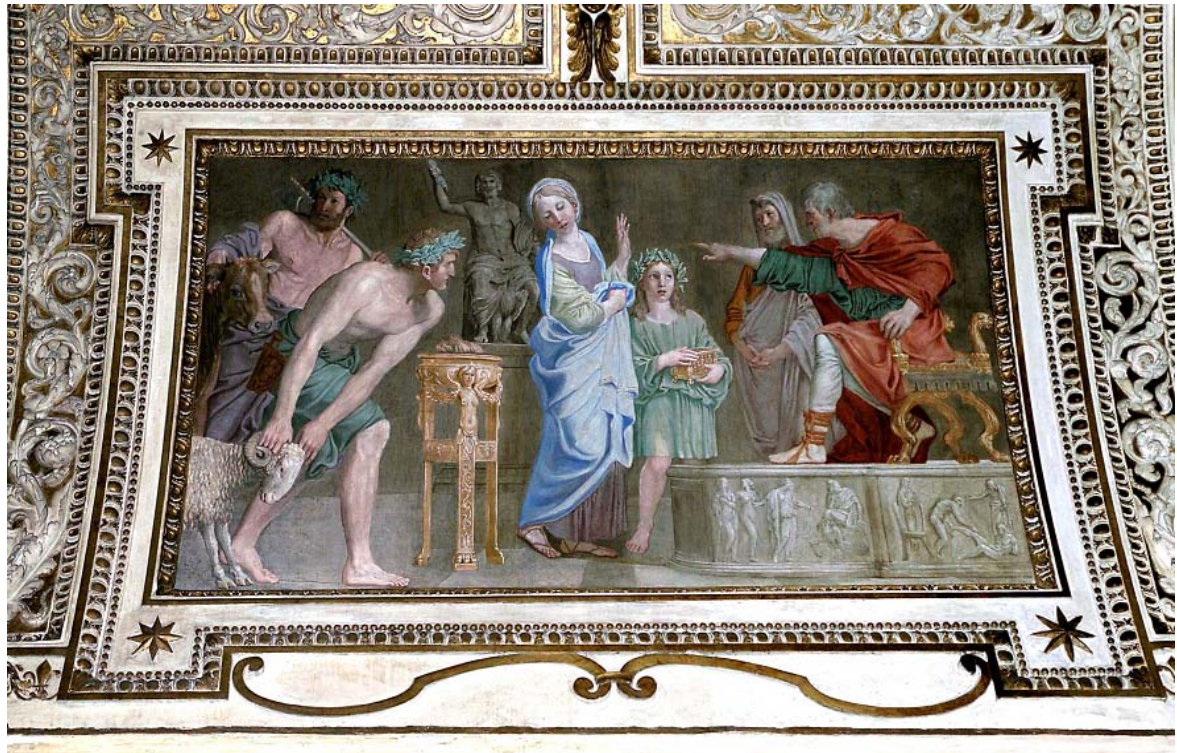


Abbildung 11: Domenichino, *Die Verurteilung der heiligen Cäcilia*, linkes Deckenfeld, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom



Abbildung 12: Domenichino, *Cäcilias Aufnahme in den Himmel*, mittleres Deckenfeld, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom



Abbildung 13: Guido Reni, Kopie nach Raffael, *Estasi di Santa Cecilia* (Die heilige Cäcilia mit den Heiligen Paulus, Johannes dem Evangelisten, Augustinus und Maria Magdalena), Altargemälde, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom



Abbildung 14: Domenichino, *Almosenspende der heiligen Cäcilia*, Inschrift und Rahmung, Detail heute und auf alten Fotos im Vergleich, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom



Abbildung 15: *Die Bekrönung Cäcilias und Valerians*, Freskenzyklus des 13. Jahrhunderts, ehemals Portikus, S. Cecilia in Trastevere, Rom

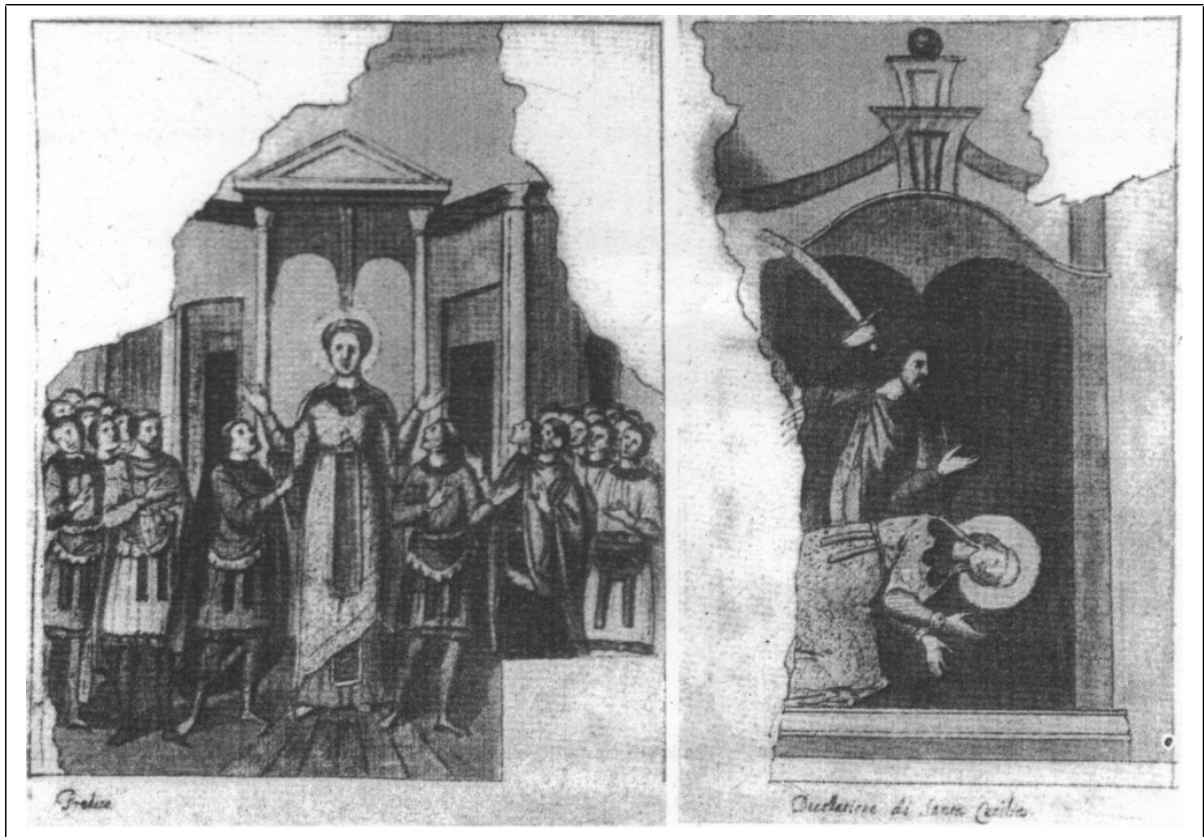


Abbildung 16: *Die Predigt Cäcilias, das Martyrium Cäcilias*, Freskenzyklus des 13. Jahrhunderts, ehemals Portikus, S. Cecilia in Trastevere, Rom



Abbildung 17: Lorenzo Costa, *Almosenspende der heiligen Cäcilia*, Oratorio di Santa Cecilia, S. Giacomo Maggiore, Bologna



Abbildung 18: Cesare Tamaroccio (zugeschrieben), *Die Verurteilung der heiligen Cäcilia*, Oratorio di Santa Cecilia, S. Giacomo Maggiore, Bologna

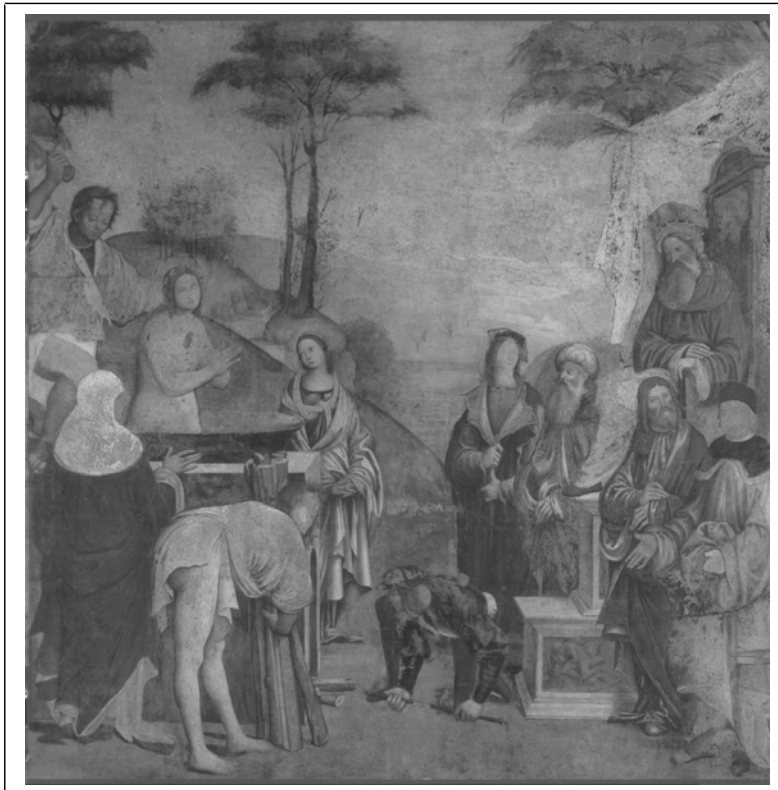


Abbildung 19: Amico Aspertini, *Martyrium der heiligen Cäcilia*, Oratorio di Santa Cecilia, S. Giacomo Maggiore, Bologna



Abbildung 20: Raffael, Estasi di Santa Cecilia (Die heilige Cäcilia mit den Heiligen Paulus, Johannes dem Täufer, Augustinus und Maria Magdalena), Pinacoteca Nazionale, Inv. Nr. 577, Bologna



Abbildung 21: Marcantonio Raimondi nach einer Zeichnung Raffaels, *Das Martyrium der heiligen Cäcilia*, entworfen für das gleichnamige Fresko, Villa La Magliana, Rom



Abbildung 22: Francesco Brizio, *S. Cecilia genuflessa, intenta alla melodia, che fanno alcuni angioletti*, (Übersetzung Autorin: Die kniende heilige Cäcilia lauscht muszierenden Engeln), in: Zanotti 1776, Tav. 2



Abbildung 23: Alessandro Albini, *S. Cecilia, che gitta in terra l'inutile suo organetto*, (Übersetzung Autorin: Die heilige Cäcilia läßt ihre nutzlos gewordene Orgel zu Boden fallen), in: Zanotti 1776, Tav. 22



Abbildung 24: Blick in den Altarbereich der Kirche mit Stefano Madernos Liegefigur der heiligen Cäcilia unter dem Altar, S. Cecilia in Trastevere, Rom



Abbildung 25: Stefano Maderno, *Die heilige Cäcilia*, S. Cecilia in Trastevere, Rom



Abbildung 26: Francesco Vanni, *Der Tod der heiligen Cäcilia*, Konvent, S. Cecilia in Trastevere, Rom

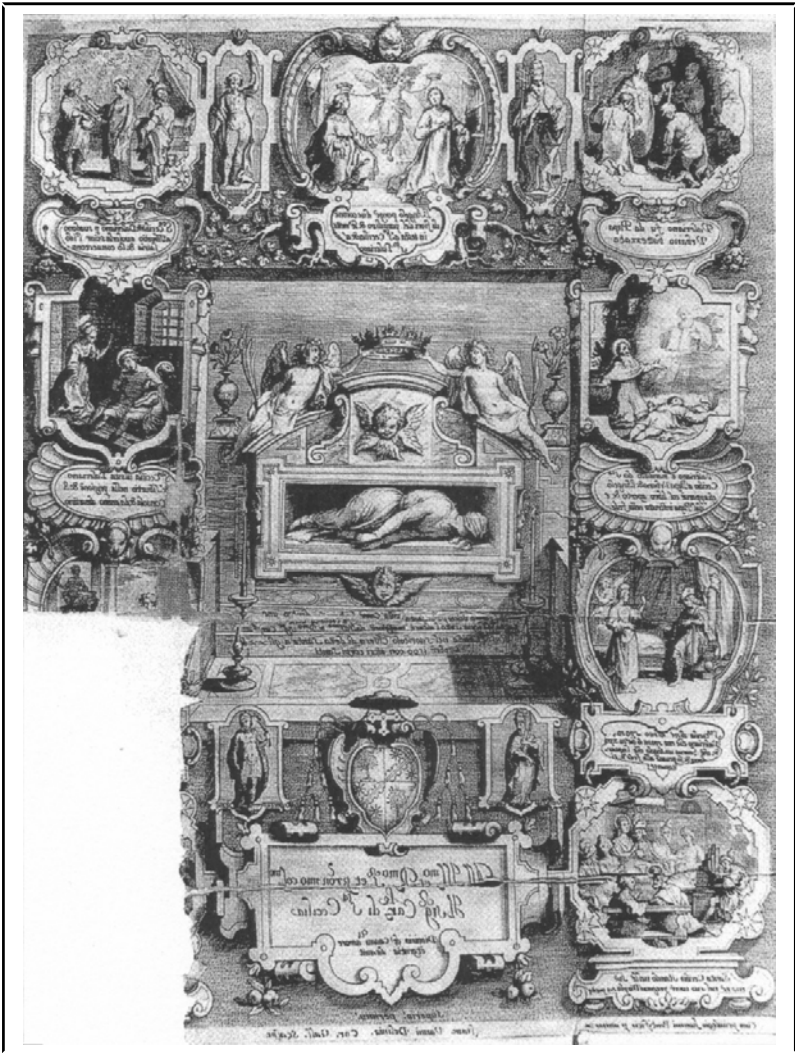


Abbildung 27: Francesco Vanni, *Liegfigur der heiligen Cäcilia und Szenen aus ihrem Leben*, Zeichnung, um 1600, Graphische Sammlung Albertina, Sc. R. 887, Inv.. Nr. 782, Wien



Abbildung 28: Blick in die Cappella del Bagno, S. Cecilia in Trastevere, Rom



Abbildung 29: Innenraum der Cappella del Bagno, S. Cecilia in Trastevere, Rom



Abbildung 30: Guido Reni, *Die Bekrönung der Heiligen Cäcilia und Valerian*, Vestibül, Cappella del Bagno, S. Cecilia in Trastevere, Rom



Abbildung 31: Guido Reni, *Martyrium der heiligen Cäcilia*, Cappella del Bagno, S. Cecilia in Trastevere, Rom



Abbildung 32: Blick in den Innenraum von S. Stefano Rotondo, Rom

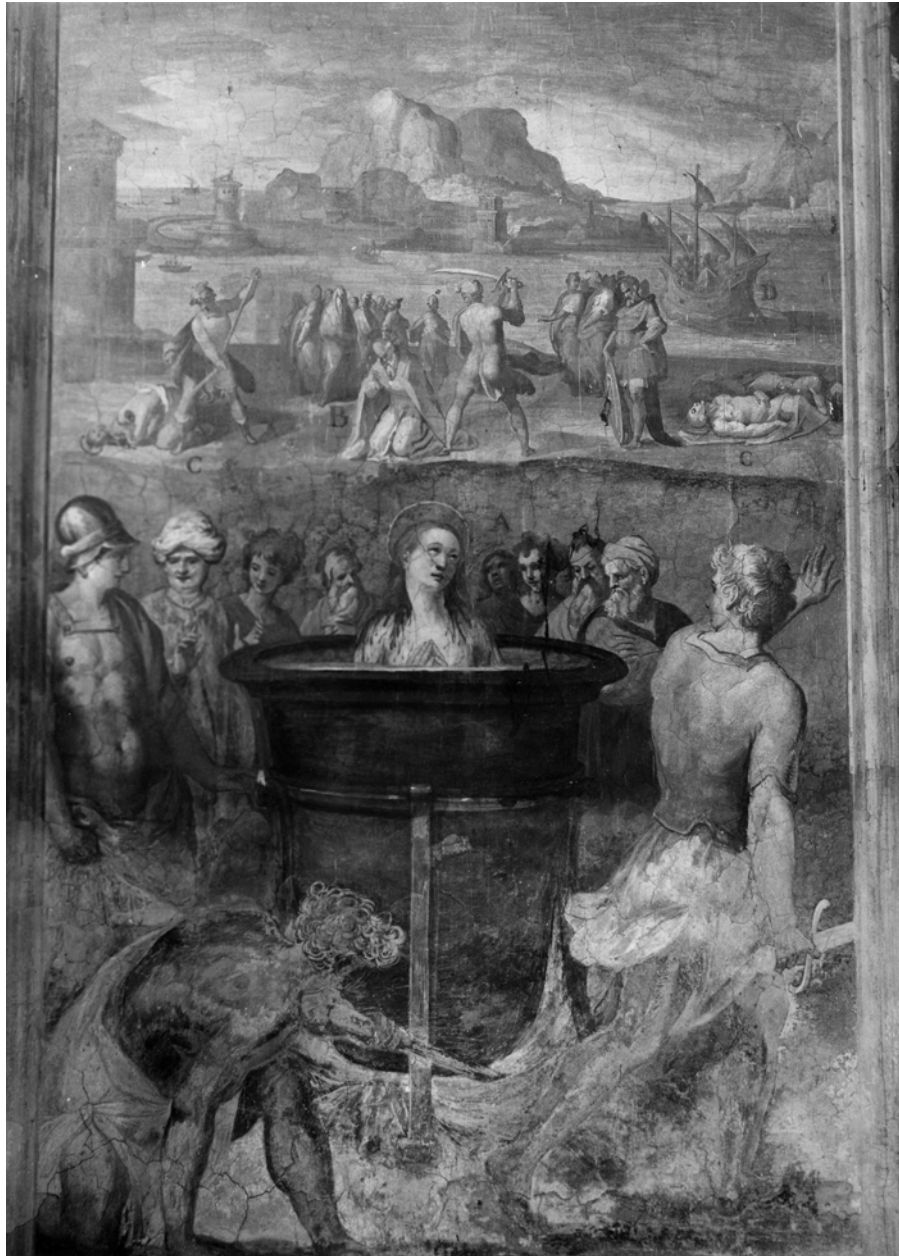


Abbildung 33: Nicolò Circignagni und Werkstatt, *Das Martyrium der heiligen Cäcilia und anderer heiliger Märtyrer*, S. Stefano Rotondo, Rom

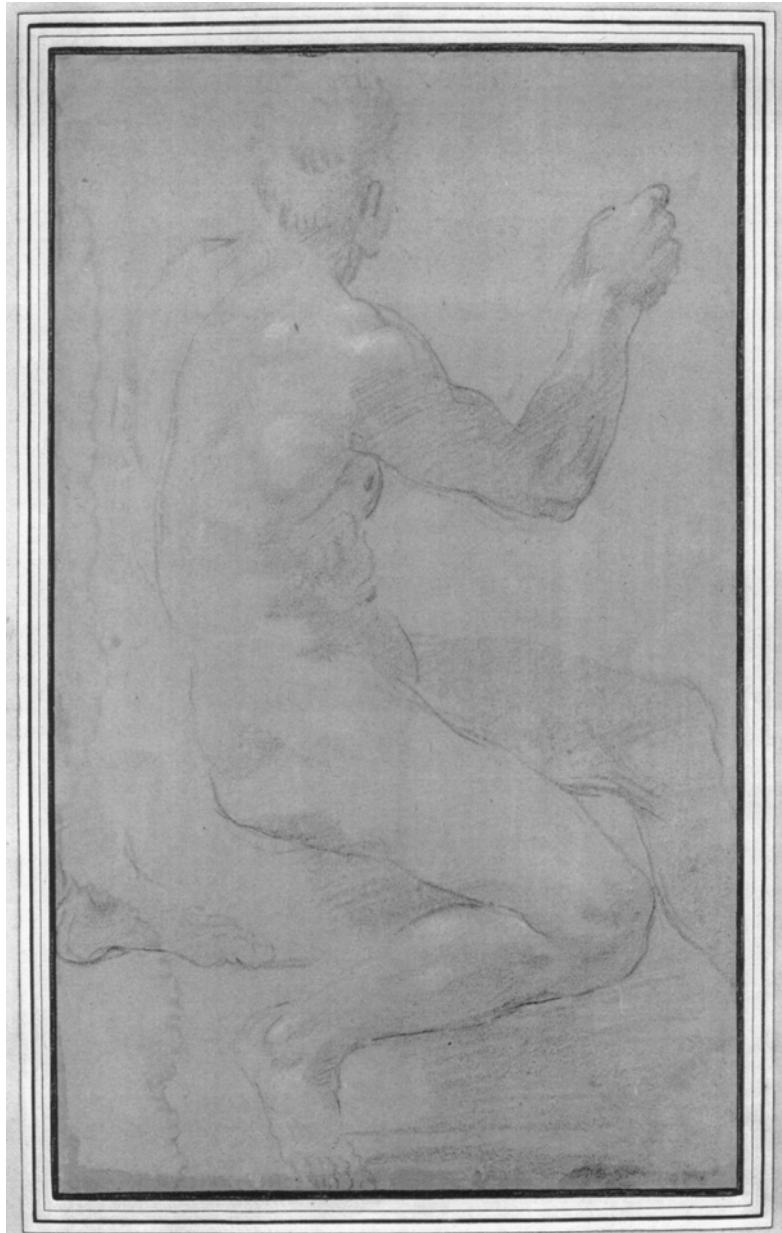


Abbildung 34: Domenichino, *Studie für eine sitzende, nach rechts gewandte Männerfigur*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 489, Windsor



Abbildung 35: Domenichino, *Studie für eine bärtige Männerfigur mit einem Stück Stoff in der linken Hand*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 1023, Windsor



Abbildung 36: Domenichino, *Studie für die Figur eines sitzenden Mannes mit erhobenen Armen*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 526, Windsor



Abbildung 37: Domenichino, *Studie für eine stehende Männerfigur*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 969 r, Windsor



Abbildung 38: Domenichino, *Studie für eine stehende Männerfigur mit erhobenen Armen*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 1237 r, Windsor



Abbildung 39: Domenichino, *Zwei Studien für eine männliche Halbfigur mit erhobenen Händen*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 721, Windsor



Abbildung 40: Domenichino, Karton für das Fresko *Das Martyrium der heiligen Cäcilia*, linke Seite, Louvre, Cabinet des dessins, Inv. Nr. 9081, Paris

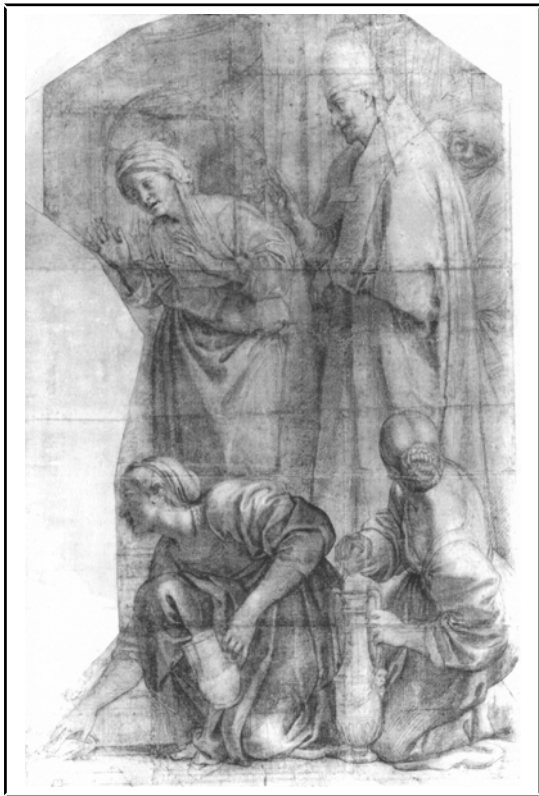


Abbildung 41: Domenichino, Karton für das Fresko *Das Martyrium der heiligen Cäcilia*, rechte Seite, Louvre, Cabinet des dessins, Inv. Nr. 9080, Paris

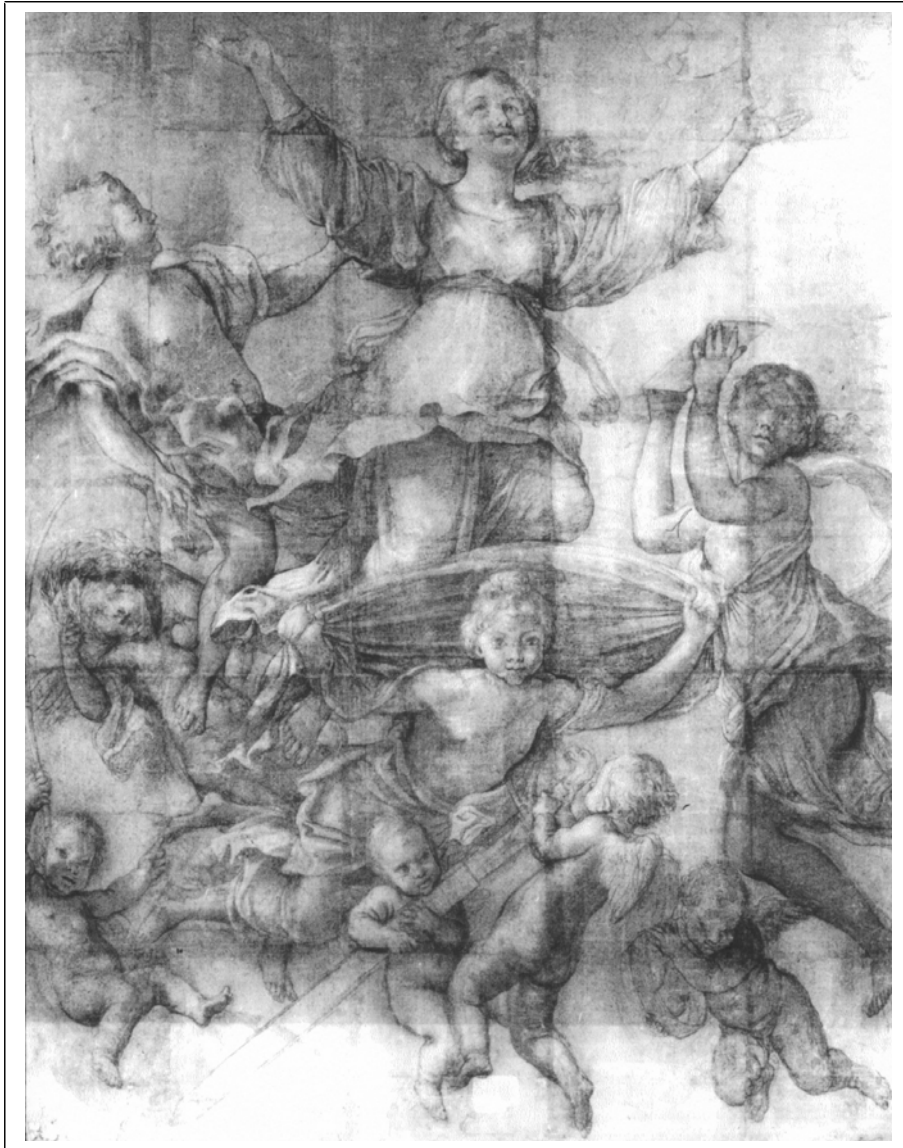


Abbildung 42: Domenichino, Karton für das Fresko *Die Aufnahme der heiligen Cäcilia in den Himmel*, Louvre, Cabinet des dessins, Inv. Nr. 9082, Paris

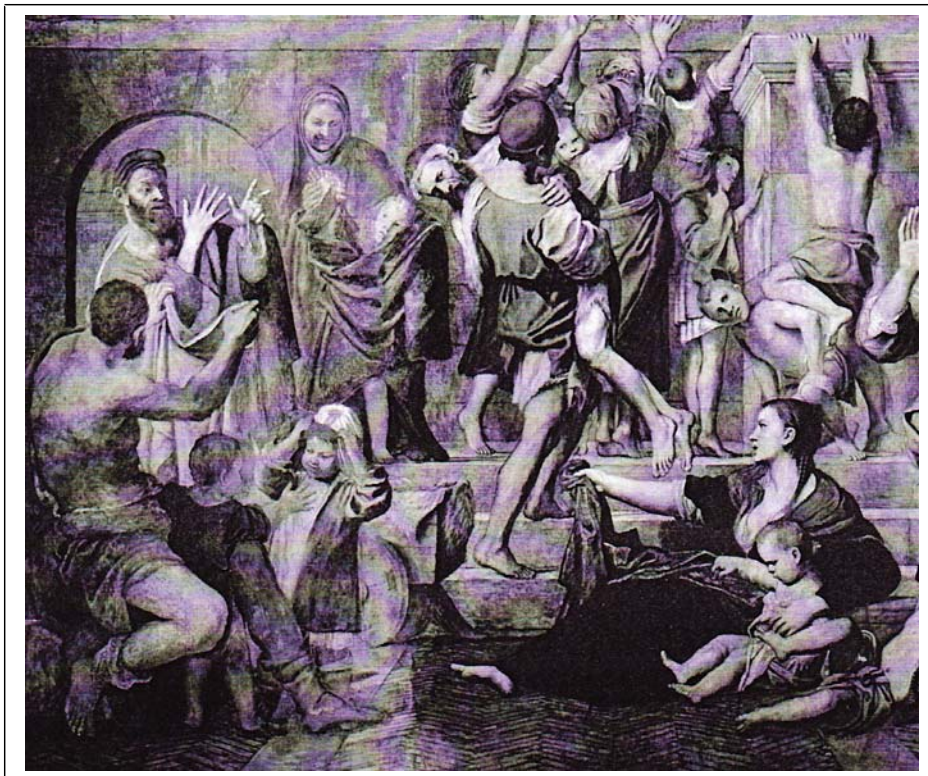


Abbildung 43: Domenichino, *Almosenspende der heiligen Cäcilia*, Detail, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom



Abbildung 44: Guido Reni (nach), *S. Benedetto, che stando sul limitare del suo Romitorio, riceve i presenti di quei vicini rustici Abitori* (Übersetzung Autorin: Der heilige Benedikt nimmt auf der Schwelle seiner Behausung die Geschenke der Bauern entgegen), in: Zanotti 1776, Tafel 5



Abbildung 45: Fra Angelico, *Almosenspende des heiligen Laurentius*, Cappella di San Niccolò V., Vatikanpalast, Rom

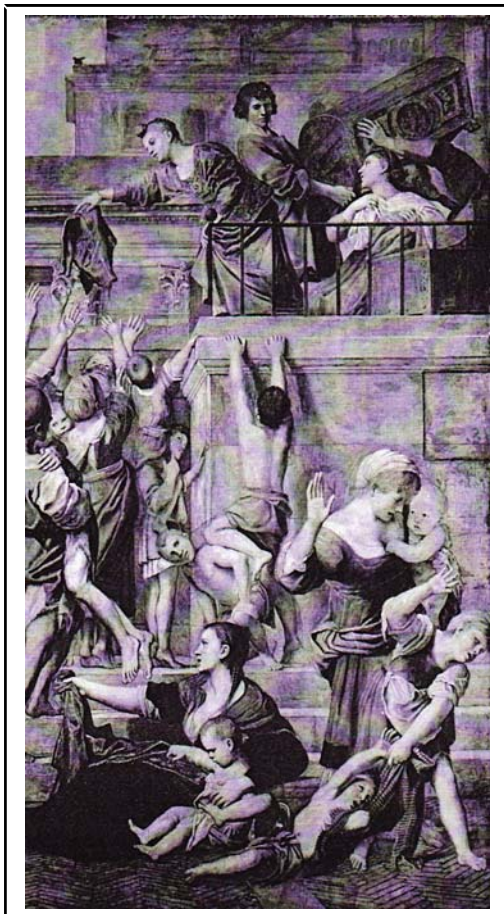


Abbildung 46: Domenichino, *Almosenspende der heiligen Cäcilia*, Detail, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi



Abbildung 47: Lorenzo Costa, *Almosen spende der heiligen Cäcilia*, Oratorio di Santa Cecilia, S. Giacomo Maggiore, Bologna



Abbildung 48: Tomaso Campana, *Santa Cecilia, che dispensa a Poverelli le sue ricchezze* (Übersetzung Autorin: Die heilige Cäcilia verteilt ihren Besitz an die Armen), in: Zanotti 1776, Tafel 25



Abbildung 49: Annibale Carracci, *Almosenspende des heiligen Rochus*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 305, Dresden

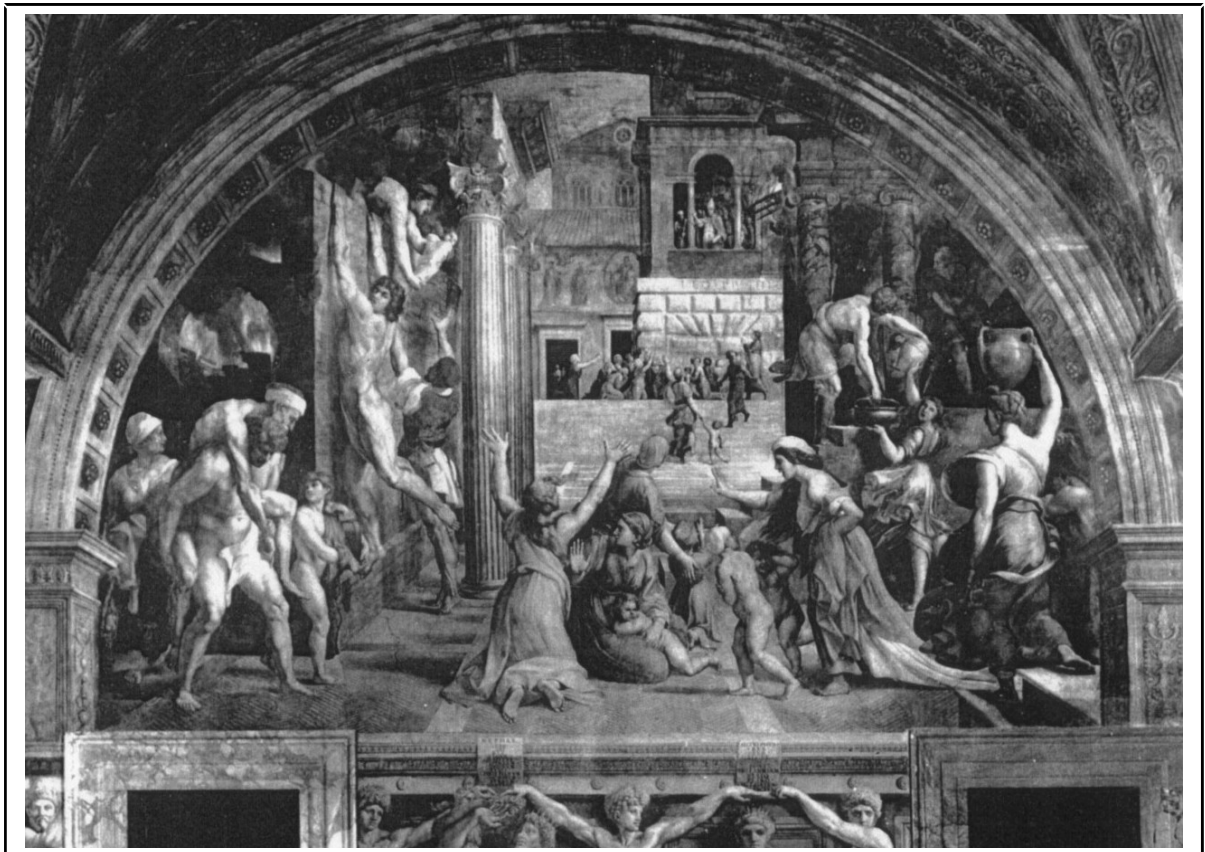


Abbildung 50: Raffael, *Borgobrand*, Stanza del Incendio, Vatikanpalast, Rom



Abbildung 51: Domenichino, *Das Martyrium der heiligen Cäcilia*, Detail, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom

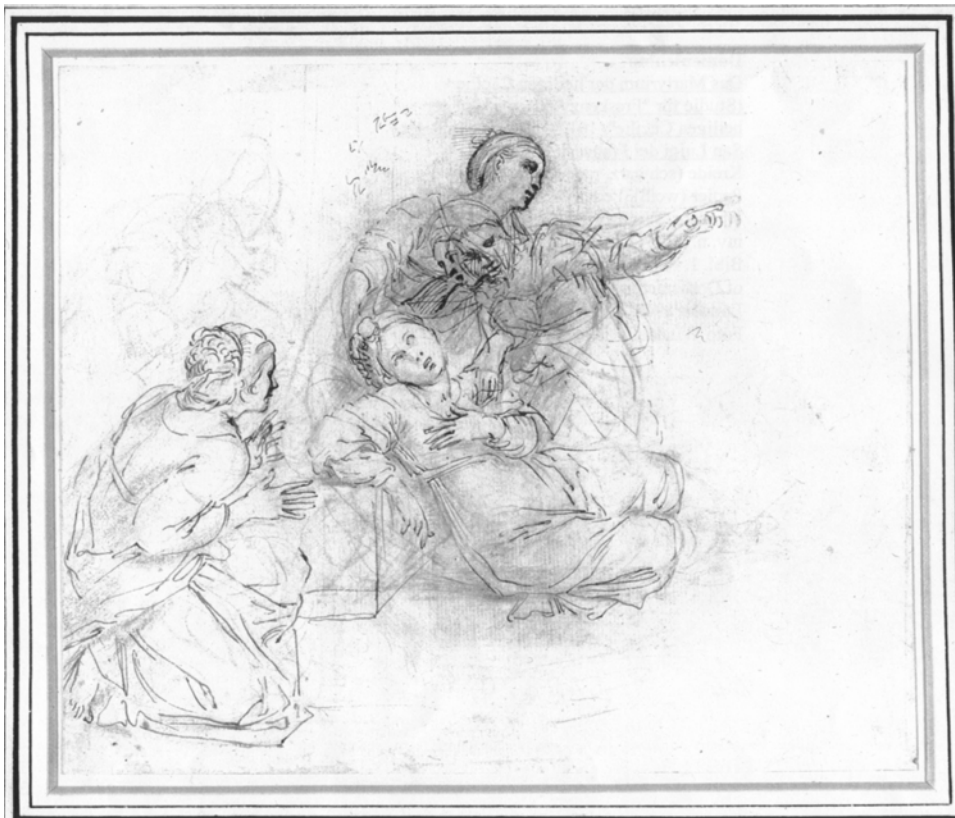


Abbildung 52: Domenichino, *Studie für das Martyrium der heiligen Cäcilia*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 515, Windsor

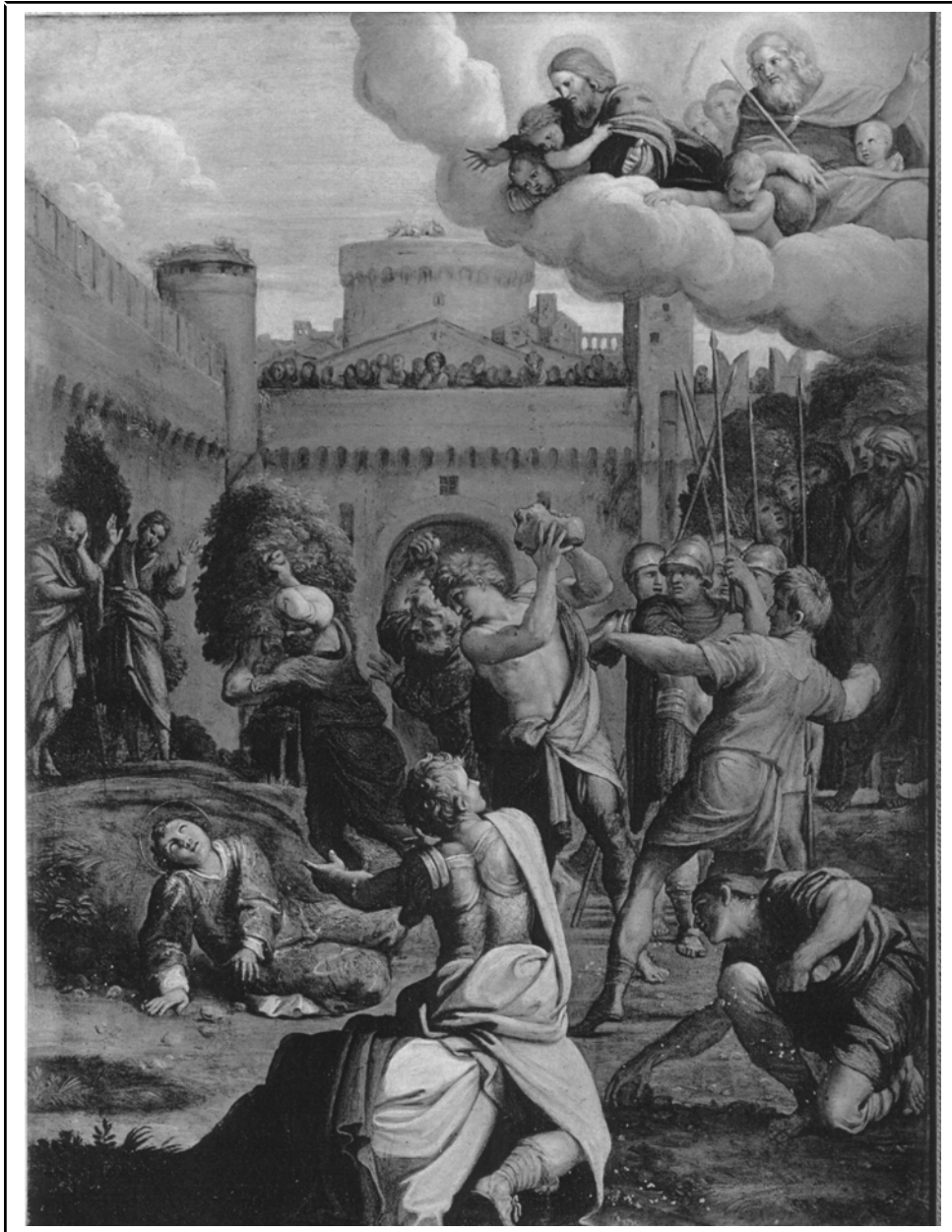


Abbildung 53: Domenichino, *Das Martyrium des heiligen Stephanus*, Musée Condé, Inv. Nr. PE 70, Chantilly



Abbildung 54: *Schlafende Quellnymphe* (auch bekannt unter: *Die schlafende Ariadne* oder *Die sterbende Kleopatra*), Statuenhof, Vatikanpalast, Rom



Abbildung 55: Raffael, *Studie für die Muse Calliope* des „Parnass“, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 219, Wien



Abbildung 56: Domenichino, *Drei Studien einer liegenden Frauenfigur*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 522, Windsor



Abbildung 57: Domenichino, *Zwei Draperiestudien für eine Liegefigur*, Windsor, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 521, Windsor



Abbildung 58: Amico Aspertini, *Die himmlische Hochzeit Cäcilias und Valerians*, Oratorio di Santa Cecilia, S. Giacomo Maggiore, Bologna



Abbildung 59: Cesare Nebbia, *Die heilige Susanna verweigert das Götzenopfer*, S. Susanna, Ro



Abbildung 60: Domenichino, *Die Verurteilung der heiligen Cäcilia*, Cappella Polet, S. Luigi dei Francesi, Rom



Abbildung 61: Raffael, Karton für *Das Opfer in Lystra*, Victoria and Albert Museum, London

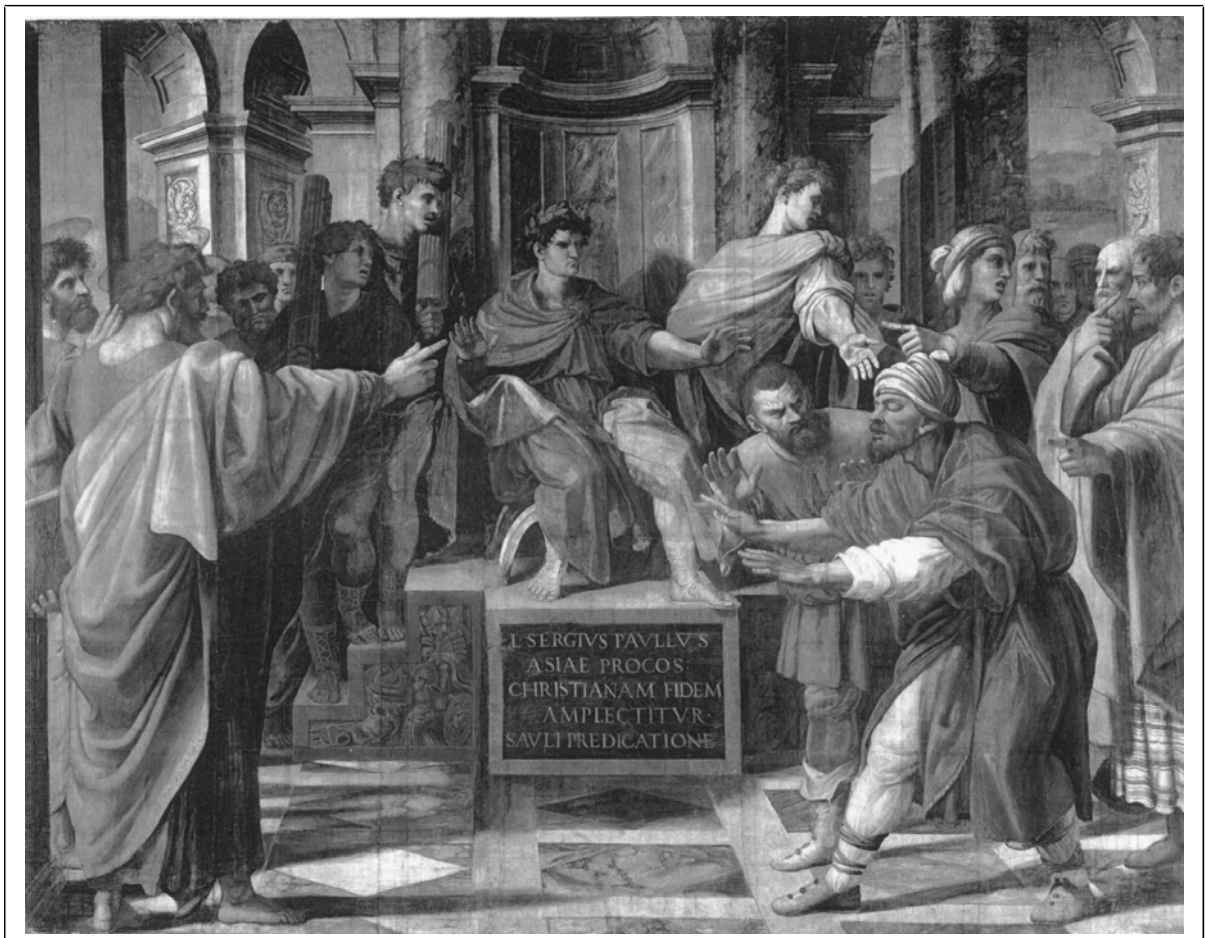


Abbildung 62: Raffael, Karton für *Die Bekehrung des Proconsuls*, Victoria and Albert Museum, London



Abbildung 63: Raffael, *Die Vision des Ezechiel*, Galleria Pitti, Inv. Nr. 174, Florenz



Abbildung 64: Annibale Carracci, *Die Himmelfahrt Mariens*, Cappella Cerasi, S. Maria del Popolo, Rom