

**Die Martyriumsdarstellung im posttridentinischen Rom –  
Motivationsstütze der katholischen Kirche?**

Dissertation  
zur  
Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie  
in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von  
Natalie Nordio  
aus

Tübingen

2019

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls  
Universität Tübingen

Dekan(in): Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

Mitberichterstatter: PD Dr. Lorenz Enderlein

Tag der mündlichen Prüfung: 6. August 2018

(Universitätsbibliothek Tübingen, TOBIAS-lib)



## INHALTSVERZEICHNIS

### Vorwort und Dank

<b>I. Einleitung</b>	<b>9</b>
1. Die Martyriumsdarstellung – Fragestellung und thematische Eingrenzung	12
2. Methode und Lösungsansatz	14
3. Quellen und Stand der Forschung	18
<b>II. Die Darstellung des Martyriums vor der großen Glaubenskrise</b>	<b>22</b>
1. Masolino da Panicale in San Clemente – die klassische Darstellung der Heiligen-Vita	24
2. Das Martyrium als Teil der Heiligen-Vita	27
<b>III. Kirchenpolitische Situation und Trienter Konzil</b>	<b>29</b>
1. Das Bilderdekret „De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus“	31
1.1. Die Sorbonner Sentenz zur Bilderfrage	34
2. Das Bilderdekret, eine wenig innovative Notlösung im Eilverfahren	35
<b>IV. Die posttridentinische Traktatliteratur – wie interpretierten Theologen und Künstler die Konzilsbeschlüsse in ihren Schriften?</b>	<b>37</b>
1. Die Entwicklung der vorkonziliaren Bilderfrage	38
2. Über die Fehler und Irrtümer der Maler in der dargestellten „historia“	40
3. Borromeos Wunsch nach einer theologisch richtigen und moralisch unbedenklichen Darstellung	43
4. Regeln zur praktischen Anwendung des Bilderdekrets – Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“	45
4.1. Der Norden machte es vor – Grundzüge der Bildertheologie bei Johannes Molanus	53
5. Die Erinnerung an die Barmherzigkeit und Stärke der heiligen Märtyrer	54
6. „Vera ecclesia sit visibilis“	58
7. „Il Figino“: Über den Sinn und Nutzen von Bildern aus christlicher Sicht	60
8. Die unverfälschte Darstellung der Heiligen	63

9. Die „veritas historica“ als oberstes Gebot der Malerei	65
10. Das Gemeinschaftswerk eines Künstlers und eines Theologen	67
11. Kunsttheoretiker der 1580er-Jahre und ihre Schriften: Armenini, Borghini und Lomazzo	70
12. Antonio Gallonios Nachschlagewerk des Grauens	78
13. Bilder im Kirchenraum müssen dem Gläubigen klar verständlich sein	82
<b>V. Der Weg von der Wand zum Altar – eine ikonographische Bildanalyse der Darstellung von Martyrien im römischen Kirchenraum vom späten 16. bis in das 17. Jahrhundert hinein</b>	<b>85</b>
1. Im Schatten von Trient – Zwei Altarblätter im Rom der späten 1560er-Jahre	85
2. Die Blutzegen Jesu als bildbestimmendes Element jesuitischer Freskenmalerei	92
2.1. Santo Stefano Rotondo: „Semen est sanguis Christianorum“	96
2.1.1. Die bewusste Entscheidung für Brutalität	106
2.1.2. Wie beurteilten die Zeitgenossen die Fresken, wie beurteilt sie der moderne Betrachter?	109
2.1.3. Die Fresken als Mittel zur Motivation der Gläubigen	113
2.2. Die heute zerstörten Märtyrerzyklen von Sant’Apollinare und San Tommaso	115
2.2.1. Richard Verstegan und die Linie Antwerpen-Rom	124
2.2.2. Von den Rotondo-Fresken nach San Tommaso: Gemeinsamkeiten und Unterschiede	127
2.3. Circignanis Fresken und Gallonios „Trattato“ im Vergleich	130
2.4. San Vitale, der Weg der Jesuiten in die Öffentlichkeit	133
2.4.1. Die Hauptschiff-Fresken	137
2.4.2. Hauptaltar- und Apsis-Bereich	144
2.4.3. San Vitale vs. Santo Stefano Rotondo	150
2.4.4. Warum San Vitale anders ist – Bedeutung und Funktion der Kirche für den Orden	153
2.5. Die „Cappella dei Martiri“ in Il Gesù	158
2.6. Die Märtyrer in jesuitischen Bildprogrammen als Ideal und Vorbild der Nachfolge Jesu	164
3. Das „Palaeochristian Revival Movement“, die Restaurierung der Titelkirchen	168
3.1. Baronios Rückkehr zur „chiesa primitiva“: die Restaurierung von Santi Nereo e Achilleo	170
3.2. Cesare Baronio und das Oratorium des heiligen Andreas	183
3.2.1. Guido Reni und Domenichino – Die Seitenwände in Sant’Andrea al Celio	184

3.3. Cesare Baronios Restaurierungen: ein Sinnbild christlichen Triumphs	194
3.4. Die Darstellung der römischen Märtyrer-Jungfrauen in ihren Kirchen	196
3.4.1. Märtyrer zum Anfassen: Die heilige Cäcilia von Rom	198
3.4.2. Santa Bibiana – Quintessenz der christlichen Lehre	204
3.4.3. Das Blut-Opfer der heiligen Susanna	208
3.4.3.1. Die „Cappella di San Lorenzo“	209
3.4.4. Rusticuccis „eloquenza sacra“	211
3.5. Die gelebte „veritas historica“	220
4. Leiden auf großer Leinwand – Die Martyriumsdarstellung am Altar	223
4.1. Die Martyriumsdarstellung am römischen Altar	226
4.2. Die Martyriumsdarstellung in Neu-Sankt-Peter	231
4.2.1. Der „miles Christi“ – Domenichinos heiliger Sebastian	232
4.2.2. Nüchtern-kalkulierte Dramatik: Poussins heiliger Erasmus	237
4.2.3. Marter im Doppelpack: Die Heiligen Prozessus und Martinianus	241
4.3. Rom auf dem Weg zum „sacrum theatrum“	246
<b>VI. Ein Ausblick auf das späte 17. Jahrhundert und die Weiterentwicklung des Bildthemas</b>	<b>247</b>
<b>VII. Schlussbetrachtung</b>	<b>258</b>
<b>VIII. Literaturverzeichnis</b>	<b>264</b>
1. Quellen	264
2. Hagiographie	267
3. Sekundärliteratur	268
4. Ausstellungskataloge	280
5. Nachschlagewerke	280
<b>Anhang</b>	
<b>Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis</b>	
<b>Bildteil</b>	

## VORWORT UND DANK

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um meine 2018 an der Eberhard Karls Universität Tübingen eingereichte Dissertation, die für die Publikation nur geringfügig überarbeitet wurde. Nach diesem Zeitpunkt erschienene Forschungsergebnisse wurden nicht berücksichtigt.

Wie ich bereits im Zuge meiner Magisterarbeit im Jahr 2009 über „Die italienische Martyriumsdarstellung des Manierismus“ feststellen konnte, wurde das Thema des im Zeitpunkt seines gewaltsamen Todes gezeigten Heiligen von der kunsthistorischen Forschung bislang nur punktuell erörtert. Es fehlt meines Wissens an einer genauen Studie, die sich über einen längeren Zeitraum und unter bestimmten Aspekten mit den Martyrien der christlichen Heiligen auseinandersetzt. Dabei ist das Bild des gewaltsam sterbenden Heiligen ein Thema der christlichen Kunst, das zu fast allen Zeiten existiert. Zudem entdeckte ich während meiner Studien für die Magisterarbeit, bei der ich mich am Rande auch mit dem Konzil von Trient befasste, meine Begeisterung für die spannende und hoch komplizierte Zeit des Tridentinums. Die auf dem Konzil getroffenen Entscheidungen waren nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa und der damaligen Welt zu spüren. Die Arbeit möchte ihren Beitrag leisten, diese Lücke ein wenig zu schließen, die in der Behandlung des Bildthemas Martyrium aus kunsthistorischer Sicht nach wie vor existiert.

Prägend und für den Erfolg der Arbeit entscheidend war in den letzten Jahren die Stadt Rom. Das Arbeiten vor Ort und das genaue Studium der Bildwerke in den Kirchen und Museen haben ebenso wie die Nutzung der verschiedenen römischen Archive und Bibliotheken, stellvertretend seien hier die „Bibliotheca Hertziana“ und die „Biblioteca Apostolica Vaticana“ ebenso wie das „ARSI“ („Archivium Romanum Societatis Iesu“) genannt, maßgeblich zum Gelingen der Arbeit beigetragen.

Gerne möchte ich die Gelegenheit nutzen, mich bei denjenigen zu bedanken, die mich in den letzten Jahren auf diesem Weg begleitet haben. Zuallererst gilt mein Dank meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Sergiusz Michalski, der mir mit Rat und Tat, mit E-Mails und Telefonaten, immer zur Seite stand. Bedanken möchte ich mich auch bei Herrn PD Dr. Lorenz Enderlein, der das Zweitgutachten der Arbeit übernommen hat.

Dankbar bin ich für die vielen lieben Menschen, die mich und „meine Märtyrer“ ertragen, mich in meinem Vorhaben unterstützt und aufgefangen haben, wenn wieder einmal ein moralischer Tiefpunkt erreicht war. Die Arbeit widme ich meiner Familie, vor allem meiner Mutter, Gisela Nordio, und meiner Schwester, Sabine Laske.

Wenn künftig ein paar Menschen mehr zum Thema Martyriumsdarstellung im posttridentinischen Rom einfällt, als nur die in Gesprächen und Diskussionen immer wieder

gerne in den Raum geworfenen Märtyrer-Fresken von Santo Stefano Rotondo, hat die Arbeit ihren Zweck erfüllt. Geschichte wiederholt sich. Im Hinblick auf die schrecklichen Glaubensmassaker im Nahen Osten oder in Afrika, die in unserer Zeit wieder beinahe trauriger Alltag sind – man denke nur an die 21 koptischen Christen aus Libyen, die am 15. Februar 2015 von Männern des IS kaltblütig vor laufenden Kameras exekutiert und so zu Märtyrern des 21. Jahrhunderts wurden –, ist es dringend notwendig, die Gesellschaft wieder für das Thema Martyrium zu sensibilisieren.



## I. Einleitung

Das 16. Jahrhundert stand für das Papsttum und die gesamte Kirche unter keinem guten Stern. 1517 setzte mit Luthers Thesenanschlag<sup>1</sup> die Reformation ein. Zehn Jahre später überfielen im Schreckensjahr 1527 die Landsknechte aus dem Norden unter Führung Karls V. Rom und legten die Stadt in Schutt und Asche. Der Tiefpunkt des Papsttums war erreicht. Alessandro Farnese, der als Paul III. (1534–1549) einen Monat nach dem Tod seines Vorgängers Clemens VII. (1523–1534) im Oktober 1534 den Stuhl Petri bestieg, sagte der drohenden Kirchenspaltung den Kampf an. Er war es, der im Dezember 1545 kirchliche Würdenträger nach Trient einberief, um auf die Forderungen und Vorwürfe der Reformatoren zu reagieren. Mit dem großen Ziel einer „Re-Sakralisierung der Kirche“, wie David Ganz schreibt, feilten Konzilsteilnehmer aus ganz Europa über lange Jahre an dem neuen Regelwerk, das „eine von allen Verzeichnungen bereinigte Tradition wieder zur vollen Geltung“<sup>2</sup> bringen sollte. Doch die Kirchenspaltung war auch durch das Konzil nicht mehr aufzuhalten. Jahrzehntelange Glaubenskämpfe, die im Dreißigjährigen Krieg ihren blutigen Höhepunkt fanden, waren die unheilvollen Folgen für ganz Europa. Die strenge Reformpolitik der drei nachtridentinischen Pontifikate Papst Pauls IV. (1555–1559), Pius’ IV. (1559–1565) und Pius’ V. (1566–1572) gingen an Rom und dem Klerus nicht spurlos vorbei.<sup>3</sup>

Besonders in der Stadt der Päpste, dem gleichzeitigen Zentrum der katholischen Reform, entstanden in den Jahrzehnten nach Abschluss des Trienter Konzils im Dezember 1563 zahlreiche nationale Kollegien. Das erste, das „Collegium Germanicum“, war sogar schon während des Konzils 1552 gegründet worden. Hier wurden Priester und Mönche auf die ihnen bevorstehende Mission vorbereitet, die darin bestand, die Glaubensgebiete wieder zurückzuerobern, die Rom an die protestantische Gegenseite verloren hatte,<sup>4</sup> oder die gefährliche, nicht selten tödliche Reise an das andere Ende der Welt bedeutete und nach Asien, Indien und Amerika führte, um dort das Evangelium zu verkünden.

Einhergehend mit dieser Mobilmachung der Orden ist besonders in Rom eine Rückbesinnung auf die Glaubenswurzeln des Christentums zu beobachten. Besonders die Verehrung der Heiligen und allen voran die der Märtyrer, jener Männer und Frauen, die in den ersten christlichen Jahrhunderten als Blutzugegenen im Namen Jesus zu Tode kamen, erfuhr in den

---

<sup>1</sup> Die Frage ob und wenn ja in welcher Form es diesen wirklich gegeben hat, kann von der Arbeit nicht näher geklärt werden.

<sup>2</sup> Ganz, David, Henkel, Georg: Kritik und Modernisierung. Der katholische Bildkult des konfessionellen Zeitalters, in: Bild-Konflikte, hrsg. v. Reinhard Hoeps, Paderborn, München u. a., 2007, S. 262–285, hier S. 269.

<sup>3</sup> MacCaskey, Laura: Triumph and Martyrdom. Counter-Reformation Politics in a Farnese Altarpiece, in: Konsthistorisk tidskrift, 75.2006, 3, S. 167–181, hier S. 177. Zur historischen Einbettung in die Zeit siehe Pastor, 1956, S. 5, 7, 12ff.

<sup>4</sup> Bäumer, Remigius: Rom und die Gegenreformation, in: Atti del XIV Convegno internazionale di studi italo-tedeschi, Meran, 1976, S. 57–70, hier S. 65.

letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts eine Steigerung und so nie dagewesene Welle der Begeisterung.<sup>5</sup> Denn die Rückwendung auf die ersten Blutzeugen Jesu hatte mit den Glaubenskämpfen einen ganz aktuellen Bezug bekommen. Waren doch die unzähligen Opfer, die während der Mission zu Tode kamen, nichts anderes als neue Märtyrer. Die Verehrung der alten Märtyrer und teilweise bereits die der neuen im ausgehenden 16. und im folgenden 17. Jahrhundert ist demnach auch ein Ergebnis der Wirren der Zeit. Ihre Wiederentdeckung und Erweckung ist vor allem auch unter dem Gesichtspunkt des Märtyrers als nützlichem Instrument und brauchbarer Waffe der kämpferischen „Ecclesia militans“ gegen die Glaubensfeinde zu betrachten. Zusätzlich unterstützt wurde diese Märtyrer-Propaganda mit Sicherheit auch durch die mehr oder minder zufällige Entdeckung der Katakomben in den 1570er-Jahren.<sup>6</sup> Der Erfahrungsbericht des Hofpredigers Johann Jakob Rabus, der im Heiligen Jahr 1575 die Sebastians-Katakombe besichtigt hatte und über diese urteilte, dass die Katakomben „fromme Christen zu großem Eifer gegen unsere allerheiligste Religion bringt“, macht den großen Eindruck dieser Entdeckung auf die damaligen Glaubensmänner und -frauen deutlich. Drei Jahre später folgte die nächste Sensation. Im Jahr 1578 hatten Arbeiter an der Via Salaria, nach dem Einbruch des Weinbergs Vigna del Sanchez, ganz zufällig den Eingang zu einer weiteren Katakombe entdeckt, die damals fälschlicherweise für die Katakombe der Priscilla gehalten wurde.<sup>7</sup>

Werke wie die 1632 in Rom veröffentlichte „Roma Sotteranea“ des Antonio Bosio, dem Begründer der christlichen Archäologie, und Kirchenführer – insbesondere sei hier auf die „Historie delle stationi di Roma“ von Pompeo Ugonio aus dem Jahr 1588 und das rund zehn Jahre früher erschienene „De praecipuis urbis Romae Sanctioribusque basilicis, quas septem ecclesias vulgo vocant liber“ des Onofrio Panvinio verwiesen – taten das ihre, um den Bekanntheitsgrad der Märtyrerstätten und so gleichzeitig auch den Märtyrer-Boom weiter zu steigern. Die Wiederentdeckung dieser ersten christlichen Friedhöfe hatte großen Anteil an dem neu erblühten Märtyrerkult, waren sie doch deren Begräbnisstätte und sichtbares Zeichen ihrer Existenz und des von ihnen erfahrenen Leids. Vor allem aber ein handfester Beweis, den man gegen die protestantische Seite auch in der Frage der Bilder und ihrer Verehrung in den Kirchen einsetzen konnte. Gegen Bilder, die das Leben real existierender Heiliger schildern, konnte doch nichts einzuwenden sein. Zudem lieferten die Freskenmalereien, die zahlreich in den unterirdischen Begräbnisstätten der Heiligen und Märtyrer zum Vorschein kamen, ein

---

<sup>5</sup> Richter, Katja: Der Triumph des Kreuzes. Kunst und Konfession im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. München, Berlin, 2009, S. 154.

<sup>6</sup> Oy-Marra, Elisabeth: Bildstrategien von Schrecken und Erlösung. Der geschundene Körper christlicher Märtyrer in der Malerei des 16. und 17. Jh., in: Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien, hrsg. v. Martin Zenck, Tom Becker u. a. Berlin, 2006, S. 249–273, hier S. 251.

<sup>7</sup> Gaston, Robert W.: British travellers and scholars in the Roman catacombs 1450–1900, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 46.1983, London, S. 144–165, hier S. 144.



wichtiges Argument im Streit um die Bilderfrage. Der Märtyrer-Gedanke war alles andere als neu, denn schon das frühe Christentum definierte sich durch sie und war in gewisser Weise mit ihrem Blut erbaut. Nicht ohne Grund hatte Tertullian bereits im späten zweiten Jahrhundert das Blut der Märtyrer zum fruchtbaren Samen des gesamten Christentums erklärt, dem Folter und Qual nur dazu dienen, um sich schneller und in noch größerer Zahl zu verbreiten.<sup>8</sup> In Rom schlug sich die Begeisterung für die ersten christlichen Blutzeugen im späten 16. Jahrhundert zunächst an der Wand in Form großer Freskenzyklen in den Kirchen der unterschiedlichen Orden nieder – allen voran setzten die Jesuiten die Märtyrer in ihren Bildprogrammen für ihre Zwecke ein. Ebenso fanden sich in Seitenkapellen und Oratorien immer häufiger Bilder der sich für ihren Glauben opfernden Heiligen. Um die Jahrhundertwende erschienen die heiligen Männer und Frauen in ihrer Todesstunde schließlich zuerst vereinzelt und dann immer häufiger auf großformatigen Bildwerken am Altar<sup>9</sup> im römischen Kirchenraum.

Eine solch intensive Verehrung ist immer mit einer entsprechenden Ikonographie verbunden, wie bereits Christian Hecht zutreffend bemerkte.<sup>10</sup> Die Martyriumsdarstellung nach dem Trienter Konzil schien vor allem darauf ausgerichtet zu sein, den Märtyrer zum Idealbild für ein christliches und sittsames Lebensmodell zu erheben, an dem sich der Gläubige orientieren sollte und so motiviert wurde, der Kirche Roms und damit dem einzig wahren Glauben bedingungslos zu folgen. Mit diesem Vorhaben griff die Kirche einen Kerngedanken der Lehre Jesu auf, denn Jesus selbst formulierte den Märtyrergedanken, als er die Apostel zum furchtlosen Bekenntnis aufforderte:

„Nehmt euch aber vor den Menschen in Acht! Denn sie werden euch vor die Gerichte bringen und in ihren Synagogen auspeitschen. Ihr werdet um meinetwillen vor Statthalter und Könige geführt, damit ihr vor ihnen und den Heiden Zeugnis ablegt. Wenn man euch vor Gericht stellt, macht euch keine Sorgen, wie und was ihr reden

---

<sup>8</sup> „Nec quicquam tamen proficit exquisitior quaeque crudelitas vestra, illecebra est magis sectae. Plures efficimur, quoties metimur a vobis: semen est sanguis Christianorum“. Tertullianus, Quintus Septimius Florens: *Apologeticvs adversvs Gentes*, Venedig, 1515, S. 48. Das eingesehene Exemplar befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek, München.

<sup>9</sup> Vor allem in Venedig lassen sich schon einige Jahrzehnte früher Martyriumsdarstellungen am Altar finden – man denke beispielsweise an Tizians *Laurentiusmarter*, die er um die Mitte des 16. Jahrhunderts für die Chiesa dei Gesuiti angefertigt hatte. Das Gemälde zielt dort allerdings nur einen Seiten- und nicht etwa den Hauptaltar. Auch in Rom sind die Jesuiten unter den Ersten in der Darstellung der Martyrien. Mögliche Gründe für das recht frühe Martyrium am Altar könnten vielleicht auf die künstlerische Führungsrolle zurückzuführen sein, die Venedig gegenüber dem erstarrten Rom innehatte – diese später aber doch an Rom abtreten musste. Siehe dazu: Martin Seidel: *Die Wirkkraft der Bilder. Impulse der Gegenreformation in der Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Zwei Gesichter der Eremitage, Bd. 2. Von Caravaggio bis Poussin. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg*, hrsg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1997, S. 27–36, hier S. 27. Ebenso schreiben Nikolaus Pevsner und Werner Weisbach der Stadt Venedig im 16. Jahrhundert eine Sonderrolle zu, die vor allem in der Kunst ihren Ausdruck findet. Siehe Nikolaus Pevsner: *Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko*, in: *Barockmalerei in den romanischen Ländern. Handbuch der Kunstwissenschaft, Teil 1*, Wildpark-Potsdam, 1928, S. 1–214, hier S. 39; Werner Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin 1921, S. 160.

<sup>10</sup> Hecht, Christian: *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*. Regensburg, 2003, S. 31.

sollt; denn es wird euch in jener Stunde eingegeben, was ihr sagen sollt... Und ihr werdet um meines Namens willen von allen gehasst werden; wer aber bis zum Ende standhaft bleibt, der wird gerettet“. (Mt 10,17–22)<sup>11</sup>

Konnte der Kirche Roms das Kunststück erneut gelingen, sich im Sinne Tertullians wie Phoenix aus der Asche zu erheben und sich mithilfe der Blutzeugen Jesu als Katalysator eine neue, an der ruhmreichen Vergangenheit orientierte Identität zu verleihen?

## 1. Die Martyriumsdarstellung – Fragestellung und thematische Eingrenzung

Die Martyriumsdarstellung im römischen Kirchenraum in ihrer Funktion als Motivationsstütze der katholischen Kirche in den Jahrzehnten nach Abschluss des Trienter Konzils (1545–1563) ist das Thema der vorliegenden Arbeit. Das auf einer der letzten Sitzungen des Konzils verabschiedete Bilderdekret „De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus“<sup>12</sup> über die Verehrung heiliger Bilder bildet hierbei den historischen Hintergrund und Ausgangspunkt der Untersuchung.

Vom altgriechischen „mártys“ („μάρτυς“) abgeleitet, betont der christliche Märtyrerbegriff vor allem die Rolle des Gläubigen als Zeuge. Der Märtyrer ist Zeuge der Passion Christi und deren Deutung als Sühneopfer. Mit seinem Opfer stellt er sich in die Nachfolge dieses Urbildes.<sup>13</sup> Auch im Angesicht höchster Gefahr hält er standhaft an seinem Bekenntnis fest und ist am Ende bereit, dafür zu sterben. Die Bibel kennt den Begriff des Märtyrers, der mit seinem Blut seinen Glauben „bezeugt“, bis auf eine Ausnahme in Apg 22,20 nicht. Hier wird das einzige Mal im Zusammenhang mit der Steinigung des heiligen Stephanus das Wort „Zeuge“ im Sinn des Blutzeugen benutzt: „Auch als das Blut deines Zeugen Stephanus vergossen wurde, stand ich dabei...“<sup>14</sup> Erst im zweiten Jahrhundert setzt sich der Begriff für diejenigen durch, die im Glauben an Gott den Tod erlitten hatten. Um von einem Martyrium im christlichen Sinn zu sprechen, müssen zwei Kriterien erfüllt sein. Dazu zählt die öffentliche Bekundung des Glaubens an Gott und seinen Sohn Jesus Christus und der in diesem Glauben erlittene Tod als Beweis.<sup>15</sup> Für die Arbeit ist besonders der von Peter Burschel betonte Aspekt des „Martyriums als Medium kollektiver Leidenserfahrung“<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Herder, Freiburg, Basel u. a., 2013, S. 1093.

<sup>12</sup> Der komplette Dekretstext ist im lateinischen Original sowie in der deutschen Übersetzung im Anhang beigelegt.

<sup>13</sup> Weigel, Sigrid: Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen, in: Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegerern, hrsg. v. Sigrid Weigel, München, 2007, S. 11–41, hier S. 12.

<sup>14</sup> Herder-Bibel, 2013, S. 1248.

<sup>15</sup> Mehling, Marianne (Hrsg.): Knaurs großer Bibelführer, München, 1990, S. 477.

<sup>16</sup> Burschel, Peter: Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit. Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, hrsg. v. Rolf Reichardt, Hans-Ulrich Thamer, Bd. 35, München, 2004, S. 5. Ein Aspekt, den auch Gregory aufgreift: „Use collectively in this study the term ‚martyrs‘ designates generally those recognized as such by some group“. Wenige Zeile später schreibt er: „...martyrs to be those who died while

entscheidend. Denn das durch die Masse der Gläubigen gebildete Kollektiv sollte durch die gemeinschaftlich erlebte Erfahrung der Märtyrer erzogen und motiviert werden.

Mit der Reformation erfuhr das Märtyrerbild eine ganz neue Dimensionierung<sup>17</sup>, da die katholische Kirche im Kampf gegen die drohende Gefahr des Protestantismus stand.

Bestimmten die Protestanten in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts politisch, kulturell und sozial in den reformierten Regionen das Geschehen, fand die katholische Kirche in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu aktivem Handeln zurück und gewann wieder an Einfluss.

Den entscheidenden Schritt zurück zu aktivem Handeln vollzog das Trienter Konzil. Keinem anderen Konzil ist eine ähnlich lange Wirkungsgeschichte beschieden, und es sollten mehr als dreihundert Jahre vergehen, bis sich die katholische Kirche wieder zu einem Weltkonzil, dem Ersten Vatikanischen Konzil (1869–1870), versammelte. Das Tridentinum und dessen Entscheidungen waren maßgeblich an der Neuformierung der katholischen Kirche beteiligt – Entscheidungen, die in den folgenden Jahrzehnten weiter ausformuliert wurden.<sup>18</sup>

Besonders während der Pontifikate Papst Gregors XIII. (1572–1585) und Sixtus' V. (1585–1590) wuchs im späten 16. Jahrhundert das Bestreben, Rom zum Zentrum des Glaubens<sup>19</sup> umzugestalten. Welche Rolle spielte die Darstellung von Martyrien innerhalb dieses ehrgeizigen Vorhabens? Präsentierte sich die Kirche Roms durch die Darstellung der ersten christlichen Märtyrer, die genau hier an Ort und Stelle für ihren Glauben gestorben waren? Diente die Martyriumsdarstellung der Kirche als Mittel zum Zweck in der Motivation der Gläubigen zum „einzig wahren“ Glauben? Kann man das Bild des sterbenden Märtyrers als Spiegelbild der Kirche Roms verstehen, der demzufolge im Bild qualvoll leidet, wenn auch die Kirche leidet und im Bild unversehrt dargestellt ist, wenn sich auch die Kirche, zumindest die in der Hauptstadt Rom, von den Schrecken der Reformation langsam wieder erholt hat? Lässt sich also an Hand unterschiedlicher Martyriumsdarstellungen im römischen Kirchenraum der Weg einer kämpfenden zu einer selbstbewussten katholischen Kirche nachzeichnen, die sich nicht mehr verteidigen musste, sondern in einem Demonstrationsstil ihre Überlegenheit feiern konnte?<sup>20</sup>

---

imprisoned for religion or who perished in collective violence“. Brad S. Gregory: *Salvation at stake. Christian martyrdom in early modern Europe*. 2. Aufl., Cambridge, 2001, S. 5.

<sup>17</sup> Münch, Birgit Ulrike: *Neue Märtyrer – alte Heilige. Das Martyrium im konfessionellen Diskurs. Zur theologischen Strategie einer bildkünstlerischen Leerstelle*, in: *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517-1563*, hrsg. v. Andreas Tacke, 1. Aufl., Regensburg, 2008, S. 116–143, hier S. 132.

<sup>18</sup> Baumgarten, Jens: *Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungsinstrument in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560–1740)*. Hamburg, 2004, S. 12f.

<sup>19</sup> Münch, 2008, S. 141.

<sup>20</sup> Baumgarten, 2004, S. 208.

## 2. Methode und Lösungsansatz

Neben der Stadt Rom als geographischem Zentrum der Studie bildet die Phase nach dem Konzil von Trient den zeitlichen Rahmen. Das Tridentinum ist sicherlich eines der bekanntesten Kirchenkonzile mit einer langen und komplexen Wirkungsgeschichte, die sich vor allem in einem nicht minder langen und komplizierten Prozess der praktischen Umsetzung der verabschiedeten Regeln widerspiegelt.<sup>21</sup> Erst drei Jahrhunderte nach Trient hat die Kirche mit dem Ersten Vatikanischen Konzil einen erneuten zarten Versuch gewagt, sich zu reformieren und zu ändern. Da die auf das Konzil von Trient folgenden Jahrzehnte im Zeichen der Interpretation und Ausformulierung der Dekrete und Edikte standen und dieser Prozess nicht plötzlich von einem auf den anderen Tag als abgeschlossen angesehen werden kann, sondern vielmehr schleichend aus den Köpfen der Theologen und kirchlichen Würdenträger verschwand, benutzt die Arbeit den Begriff „posttridentinisch“ auch noch über die Jahrhundertwende hinweg für die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts. Eng verbunden mit dem Begriff „posttridentinisch“ sind die Begriffe „Gegenreformation“ und „katholische Reform“, die immer wieder von der Arbeit gebraucht werden. Vor allem der Begriff „Gegenreformation“ zur Beschreibung der religiösen, gesellschaftlichen und künstlerischen Umbrüche des späten 16. Jahrhunderts ist seit langem umstritten. In der Verwendung der Begriffe bezieht sich die Arbeit auf Hubert Jedin. Er hat den Begriff „Gegenreformation“, da dieser ausschließlich den kämpferischen Aspekt der katholischen Kirche gegen die Glaubensfeinde hervorhebt, um den der „katholischen Reform“ erweitert hat, der „die innere, ins Spätmittelalter zurückreichende Regeneration der katholischen Kirche bezeichnet“<sup>22</sup>. Natürlich sind die Grenzen hierbei fließend, denn beide Entwicklungen hatten ihren Anteil an der Identitätssuche der katholischen Kirche und wirkten gemeinsam. Die einheitliche Zuschreibung einzelner Vorgänge auf eine Seite ist daher nicht immer möglich. Vor allem im vorliegenden Fall der Martyriumsdarstellung, die sowohl der innerkirchlichen katholischen Reform dienen sollte, aber natürlich auch als Mittel zum Zweck, um sich von den Glaubensfeinden abzugrenzen, von kirchlicher Seite nach außen eingesetzt wurde,

---

<sup>21</sup> Für den ein oder anderen Theologen gilt die Umsetzung des Konzils auch noch heute als nicht abgeschlossen, wie in dem ungelösten Konflikt um den Tridentinische Ritus in der Messe, der immer wieder für Zündstoff sorgt, deutlich wird. Dorsch-Jungsberger beispielsweise spricht das Problem im Zusammenhang mit dem Skandal um die Pius-Bruderschaft kurz an. Dorsch-Jungsberger, Petra E.: Papstkirche und Volkskirche im Konflikt. Johannes Paul II., Benedikt XVI. und Franziskus. Berlin, 2014, S. 280.

<sup>22</sup> Zit. nach Hubert Jedin: Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 4. Folge XII, 74 (1963), S. 321–339, hier S. 321; Insbesondere Erwin Iserloh, Josef Glazik, Hubert Jedin: *Reformation, Katholische Reform und Gegenreformation*, Bd. 4, *Handbuch der Kirchengeschichte*, Freiburg, 1967, S. 449f. Dass die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts noch sehr vom Geist des Konzils erfüllt ist, beweist beispielsweise das 1652 erschienene Traktat Pietro da Cortonas und Gian Domenico Ottonellis, das die Arbeit an späterer Stelle noch vorstellen wird. Immer wieder stützen die Autoren ihre Thesen auf die Konzilsväter und deren Entscheidungen, siehe Ottonelli / Cortona, 1652, S. 73f.

gestaltet sich dies als schwierig. So kann festgehalten werden, dass sie sowohl ein gegenreformatorisches wie auch ein Phänomen im Sinne der katholischen Reform ist. Die Verwendung beider Begriffe ist zwar nicht austauschbar, erlaubt der Arbeit aber einen gewissen Spielraum. Die in den ersten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts von Werner Weisbach<sup>23</sup>, der den Barock als die Kunst der Gegenreformation bezeichnet hat, und Nikolaus Pevsner<sup>24</sup>, der sich strikt gegen Weisbachs These stellte und im Gegenzug die Kunst des Manierismus im Zusammenhang mit der Gegenreformation favorisierte, losgetretene Diskussion hat die Forschung lange Jahre beschäftigt. Da das Denken in Epochenbegriffen wie Barock und Manierismus für Sinn und Zweck der Arbeit aber von geringer Bedeutung ist, kann auf diesen Zwist nicht näher eingegangen werden.

Da es in Italien nach dem Abschluss des Konzils zu einer so nie dagewesenen Flut an theologischen Traktaten kam, empfiehlt sich für die Arbeit die Aufteilung in einen theoretischen Teil und eine anschließende ikonographische Bildanalyse.

Da das Trienter Bilderdekret den Ausgangspunkt der Studie bildet, erscheint eine kurze thematische Einbettung in die Zeit des Konzils, vor allem aber ein kurzer Überblick zur Entwicklung der Bilderfrage vor und während des Konzils, nützlich. An die Analyse des Bilderdekrets „De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus“ schließt die Vorstellung nachtridentinischer Schriften an. In chronologischer Reihenfolge nach ihrem Erscheinen folgen auf die Gruppe einiger theologischer Traktate – neben Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ oder Gilios „Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de’ pittori circa l’historie“ wird vor allem auch das „Martyrologium Romanum“ von Cesare Baronio der näheren Betrachtung unterzogen – unterschiedliche kunsttheoretische Schriften, die im späten 16. Jahrhundert verfasst wurden. Eine Art Bindeglied zwischen beiden Gruppen bildet das Gemeinschaftswerk eines Künstlers und eines Jesuiten, der 1652 verfasste „Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro“ von Pietro Berrettini und Gian Domenico Ottonelli. Bei der Überprüfung der einzelnen posttridentinischen Schriften geht es der Arbeit vor allem auch darum herauszufinden, ob der jeweilige Autor überhaupt Angaben zur Darstellung von Martyrien macht, und wenn ja, welche Anforderungen er an das Bildthema und an den Maler eines Martyriums stellt. An mancher Stelle werden auch die Angaben, die einige Autoren über die Passion Jesu machen, bedingt durch die thematische Ähnlichkeit zum Bildthema Martyrium, in die Untersuchung einbezogen.

---

<sup>23</sup> Weisbach, 1921.

<sup>24</sup> „... die als Epoche der Gegenreformation im Geschichtlichen, als Epoche des Manierismus im Kunstgeschichtlichen zu bezeichnen ist...“ So stellte es Nikolaus Pevsner in seine Studie einleitend fest. Pevsner, 1028, S. 1.

Leider erbrachte die Durchsicht der kunsttheoretischen Schriften von Raffaello Borghini, Giovanni Paolo Lomazzo oder Giovanni Battista Armenini nicht den gewünschten Erfolg. Keiner der Autoren macht wirkliche Angaben über die malerische Umsetzung von Bildinhalten. Auch den speziellen Fall der Martyriumsdarstellung betrachtet keiner von ihnen genauer. Die meisten Künstler-Autoren waren schlicht viel zu religiös, um wirklich frei und unabhängig Ideen und Gedanken formulieren zu können. Ein Ergebnis, das im Zusammenhang mit der These der Martyriumsdarstellung als Motivationsstütze der katholischen Kirche nur konsequent erscheint und die Maler innerhalb der Propaganda-Maschinerie der Kirche als Mittel zum Zweck degradiert. In Anbetracht der ungeheuren Menge an Schriften, die im späten 16. und beginnenden 17. Jahrhundert verfasst wurden, wird klar, dass die Arbeit nur eine Auswahl der wichtigsten Traktate ansprechen kann. Immer wieder erwähnt die Arbeit im Zusammenhang mit der Bilder-Verehrung im Kirchenraum die Lehre vom Prototyp. Darunter ist, in Übereinstimmung mit den Traktat-Autoren und dem Trienter Bilderdekret, zu verstehen, dass die Ehrbekundungen der Gläubigen vor Bildern im Kirchenraum nicht dem Bild selbst, sondern dem eigentlichen Prototyp galt, also beispielsweise Jesus, Maria, den Heiligen und natürlich den Märtyrern. So hatte es bereits das ökumenische Konzil von Nicäa im achten Jahrhundert über die Verehrung der Bilder formuliert und an diesen Beschlüssen rüttelte auch das Trienter Konzil nicht, sondern übernahm diese Richtlinien, wenn auch mehr der Tradition gehorchend, als aus wirklich theologischer Überzeugung.<sup>25</sup>

Natürlich kann die Arbeit nur eine Auswahl an Martyriumsdarstellungen genauer vorstellen, die während des abgesteckten zeitlichen Rahmens in Roms Kirchen und Kapellen an Wänden und Altären angefertigt wurden. Einen Anspruch auf Vollständigkeit kann die Arbeit daher selbstredend nicht erheben. Allen Martyriumsdarstellungen hier einen Platz einzuräumen, wäre ein zu ehrgeiziges Projekt, das den vorgegeben Rahmen mehr als sprengen würde. Die zur ikonographischen Analyse herangezogenen Bildbeispiele sind bestimmten Kriterien unterworfen. So kommen nur Darstellungen in Betracht, die nach 1563 – Ende des Trienter Konzils – für eine römische Kirche entstanden sind. Dabei ist nicht entscheidend, wo sich die Bilder heute befinden – einige Bildbeispiele befinden sich heute in Museen –, was zählt, ist allein die ursprünglich geplante Aufstellung in einer römischen Kirche. Die Darstellungen müssen den Heiligen im Erleiden des Martyriums zeigen. Zumindest muss der Peiniger bereits anwesend sein und zur Tat schreiten. Wenn es dem Sinn und Zweck der Untersuchung

---

<sup>25</sup> „Il secondo concilio di Nicea decretò, tra i fondamentali della dottrina iconica, la peculiarità del rapporto che intercorre tra l'immagine e il suo archetipo... Il rimando conciliare dell'immagine al suo archetipo chiari definitivamente una problematica di antica memoria con echi provenienti dal mondo pagano“. Siehe Fogliadini, Emanuela: *L' invenzione dell'immagine sacra. La legittimazione ecclesiale dell'icona al secondo concilio di Nicea*, Mailand, 2015, insbesondere, Teil 3, Kapitel 2: „L'Identità ontologica dell'Immagine con il Prototipo Rappresentanto“, S. 171–182, hier S. 171.

dient, weicht die Arbeit an mancher Stelle aber von diesen Grundkriterien ab. So werden im Fall des Andreas-Martyriums auch Bildbeispiele in die Analyse einbezogen, die seine Hinführung zum Kreuz zeigen. Die Hinführung neben der Geißelung und späteren Kreuzigung kann nicht ausgeblendet werden, weil als drittes Erzählmoment seines gewaltsamen Todes immer wieder dargestellt wurde. Mit Stefano Madernos Marmorfigur der heiligen Cäcilia nimmt die Arbeit ein einziges Mal auch eine Skulptur mit in die Untersuchung auf. Die Betrachtung von Madernos Skulptur ist für das Gesamtverständnis des Bildkonzeptes, das Kardinal Paolo Emilio Sfondrati für Santa Cecilia ersonnen hatte, unerlässlich und untermauert weiter die These der Martyriumsdarstellung als Motivationsstütze der katholischen Kirche. Ludovico Carraccis „Der heilige Sebastian wird in die Kloaka Maxima geworfen“ stellt den bereits toten Märtyrer dar und käme so eigentlich für die Analyse nicht in Betracht. Doch erreichte Carracci in seinem Bild eine ganz besondere Wirkung auf den Betrachter, die eine weitere Facette der Martyriumsdarstellung zeigt und von der Arbeit unbedingt genauer untersucht werden muss.

Abgesehen von diesen Ausnahmen und Sonderfällen ist es das Ziel des analytischen Bilderteils, die Entwicklung der Martyriumsdarstellung im römischen Kirchenraum aufzuzeigen. Ein Weg, der zunächst mit zwei Bildbeispielen am Altar beginnt, die kurz nach Trient entstanden, und sich in den großen Freskenzyklen des späten 16. Jahrhunderts vorerst an der Wand fortsetzt. Neben den jesuitischen Bildprogrammen in Santo Stefano Rotondo und San Vitale befasst sich die Arbeit auch mit den heute leider nur noch anhand der Druckserien des Kupferstechers Giovanni Battista De' Cavalieri erhaltenen Ausstattungsprogrammen von Sant'Apollinare und San Tommaso di Canterbury. Im Anschluss daran folgt die Restaurierung der verwahrlosten Titelkirchen durch das römische Kardinalskolleg. Hierbei werden besonders die Apostel-Martyrien, mit denen Kardinal Cesare Baronio seine Titelkirche Santi Nereo e Achilleo schmücken ließ, einer genaueren Betrachtung unterzogen, wie auch die ebenfalls von Baronio begonnenen Arbeiten im Oratorium des heiligen Andreas auf dem Caelius. Domenichinos Fresko mit der „Geißelung des heiligen Andreas“ und Guido Renis „Hinführung des Heiligen zum Kreuz“ vollziehen einen wichtigen Schritt in der Entwicklung des Bildthemas Martyrium, der sich vor allem in einem neuen Bildverständnis und einem veränderten Umgang mit der „*veritas historica*“ äußert. Im Sinne der Bildertheologen und Kunsttheoretiker des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts, die unter dem Begriff „*historia*“ meist ausschließlich das sakrale Historienbild, also die bildliche Darstellung religiöser Inhalte<sup>26</sup> betrachten, versteht und gebraucht auch die Arbeit den Begriff. Die „*historia*“ hat hier rein gar nichts mit dem späteren Begriff des Historien-Bildes

---

<sup>26</sup> Windorf, Wiebke: Sakrale Historienmalerei in St. Peter in Rom. Faktizität und Fiktionalität in der Altarbildausstattung unter Papst Urban VIII. (1623–1644). 1. Aufl., Regensburg, 2006, S. 10.

zu tun, der erst Jahrhunderte später aufkommt, vor allem aber, und das ist wohl der grundlegende Unterschied, meist Profanes zum Bildinhalt hat.

Als Sondergruppe unter den zu restaurierenden Kirchen versteht und betrachtet die Arbeit die Kirchen, die Roms Märtyrer-Jungfrauen geweiht sind. Diesem römischen Phänomen wird die Arbeit mit den Bildprogrammen von Santa Cecilia in Trastevere und Santa Bibiana auf den Grund gehen. Daneben wird sich die Arbeit auf das im Auftrag von Kardinal Girolamo Rusticucci entstandene neue Bildprogramm von Santa Susanna konzentrieren und hierbei vor allem Tommaso Lauretis Altarblatt, das „Martyrium der heiligen Susanna“, genauer untersuchen.

Ein weiterer wichtiger Schritt in der Entwicklung der Martyriumsdarstellung vollzieht sich ohne jeden Zweifel in dem unter Papst Urban VIII. (1623–1644) für die Altäre von Neu-Sankt-Peter entstandenen Bildprogramm. Die Arbeit wird neben Nicolas Poussins Erasmus-Marter und Valentin de Boulognes „Martyrium der Heiligen Prozessus und Martinianus“ auch Domenichinos großes Altargemälde des gemarterten heiligen Sebastians zur näheren Betrachtung heranziehen.

In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts scheinen die ikonographischen Maßstäbe für die Darstellung eines Martyriums gesetzt zu sein und blieben im weiteren Verlauf des Jahrhunderts nahezu unverändert, wie die Arbeit an abschließenden Bildbeispielen belegen wird. In diesem letzten Teil wird die Arbeit unter anderem auf Mattia Pretis Fresken in der Apsis von Sant’Andrea della Valle und Guglielmo Corteses Altarblatt, das „Martyrium des heiligen Andreas“, in Sant’Andrea al Quirinale näher eingehen. Neben vielem anderen ist es aber vor allem die Mischung aus bekannten Darstellungen, wie dem Paradebeispiel unter den Märtyrer-Fresken Santo Stefano Rotondo, mit den ziemlich unbekanntem Bildprogrammen in San Vitale oder Santi Nereo e Achilleo und Gemälden wie das „Martyrium der Heiligen Cosmas und Damian“ von Salvator Rosa, die den besonderen Reiz der vorliegenden Arbeit ausmachen.

Um die Entwicklung der Martyriumsdarstellung nach Abschluss des Trienter Konzils sinnvoll darstellen zu können, hat die Arbeit dem theoretischen Teil ein frühes Beispiel der Martyriumsdarstellung vorangestellt. Anhand von Masolino da Panicale Katharina-Kapelle in San Clemente soll so kurz dargelegt werden, wie der gewaltsame Tod eines Märtyrers rund hundert Jahre vor Konzilsbeginn im römischen Kirchenraum dargestellt wurde.

### **3. Quellen und Stand der Forschung**

Die Stadt Rom, die erste Diözese und mit dem ausgehenden 16. Jahrhundert die unumstrittene Hauptstadt des Katholizismus, hat „im wissenschaftlichen Diskurs um die



Konfessionalisierung bislang eine erstaunlich untergeordnete Rolle gespielt“, so David Ganz. Nur unzureichend ist die „frömmigkeits- und kirchengeschichtliche Entwicklung innerhalb der römischen Diözese“ untersucht worden, wie Ganz weiter feststellt. In seiner 2007 erschienenen Publikation zeigt er den Prozess einer visuellen, auf Bilder gestützten Konfessionalisierung im römischen Kirchenraum, „der exemplarischen Charakter für die Bebilderungsstrategien katholischer Kirchen in ganz Europa hatte.“<sup>27</sup> David Ganz‘ Studien<sup>28</sup> haben sich auch für die vorliegende Arbeit als sehr wertvoll herausgestellt. Einen guten Überblick zur Geschichte und Kultur des christlichen Martyriums gewinnt man außer in Peter Burschels 2004 veröffentlichtem Titel „Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit“ insbesondere bei Brad Gregory: „Salvation at stake. Christian Martyrdom in Early Modern Europe“, von 2001.

Für den theoretischen Rahmen, der mit der Beobachtung der Konzilszeit in Trient und der Entwicklung der konziliaren Bilderfrage beginnt, haben sich Hubert Jedins etliche Jahrzehnte zurückliegende Studien nach wie vor als für die Arbeit grundlegend wichtig erwiesen. Stellvertretend sind hier die 1949 erstmals erschienene mehrbändige „Geschichte des Konzils von Trient“<sup>29</sup> und die etwa zehn Jahre früher entstandene Publikation „Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung“ zu nennen. Als ebenso wichtig haben sich Jens Baumgartens 2004 veröffentlichter Titel „Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungsinstrument in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560–1740)“ und das 2008 von Andreas Tacke herausgegebene Buch „Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563“ erwiesen.

In dem an die Analyse des Bilderdekrets anschließenden Kapitel, das sich mit der Vorstellung, Durchsicht und Überprüfung einzelner posttridentinischer theologischer und kunsttheoretischer Traktate befasst, bilden die Primärtexte selbst die wichtigste Bezugsquelle. Autoren wie Gilio da Fabriano oder Gabriele Paleotti waren in der Vergangenheit Gegenstand unzähliger Publikationen, dennoch hatte bislang niemand die Schriften auch im Hinblick auf ihre Äußerungen über die Darstellungen von Martyrien untersucht, wie dies von der Arbeit angestrebt wird. In Paola Barocchis zwischen 1960 und 1962 erschienenem dreibändigem

---

<sup>27</sup> Ganz, David: Rückeroberung des Zentrums, Anschluss an die Vergangenheit und institutionelle Selbstdarstellung. Konfessionalisierung im römischen Kirchenraum 1580–1600, in: Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit, hrsg v. Susanne Wegmann, Gabriele Wimböck, 1. Aufl., Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bd. 3, Korb, 2007, S. 263–283, hier S. 263.

<sup>28</sup> Insbesondere: Ganz / Henkel, wie Anm. 2; Ganz, David: Rückblick im Zwiespalt. Frühchristliche Kunst im nachtridentinischen Rom, in: Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 47,1.2001, S. 507–532.

<sup>29</sup> Insbesondere hat sich der erste Band, „Der Kampf um das Konzil“, als hilfreich herausgestellt. Daneben konnten wichtige Erkenntnisse auch aus dem vierten Band, „Dritte Tagungsperiode und Abschluß“, der 1975 im Herder Verlag erschienen Version von Jedis „Geschichte des Konzils von Trient“ gewonnen werden.

Werk „Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma“ ließen sich einige der zu untersuchenden Traktate in gut aufgearbeiteter Version finden. Daneben hat sich vor allem Christian Hechts 2012 in zweiter, überarbeiteter Auflage erschienenen Buch „Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren“ und Holger Steinemanns „Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582)“ von 2006 als unverzichtbar erwiesen. Beide Autoren zeigen in ihren Werken neben dem speziellen Forschungsaspekt auch allgemein bedeutsame Denkstrukturen für das Thema Traktatliteratur auf.

Sowohl für den theoretischen Teil, vor allem aber für das Herzstück der Arbeit, die ikonographische Bildanalyse, liefert Emile Mâles 1932 erstmals veröffentlichtes Werk „*L'Art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*“<sup>30</sup> grundlegende Informationen.

Im ikonographischen Teil der Bildanalyse spiegelt sich die Mischung aus sehr bekannten und eher unbekanntem Bildbeispielen auch in der literarischen Quellenlage wider. Punktuell konnte also auf eine breitgefächerte Forschungsliteratur zurückgegriffen werden. Die Bildprogramme der Jesuiten in Rom und hierbei natürlich vor allen anderen Santo Stefano Rotondo sind in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder Gegenstand zahlreicher Publikationen gewesen und so recht gut erforscht. Nach wie vor gelten insbesondere Leif Holm Monssens Studien zu den Märtyrer-Fresken von Santo Stefano Rotondo von 1982 und 1983 als grundlegend und haben sich auch für die Arbeit als nützliche Quelle erwiesen.<sup>31</sup> Minuziös listet Monssen im zweiten Teil seiner Forschungen zu Santo Stefano Rotondo die Märtyrerprogramme auf, die ab der Mitte des 16. bis Anfang 17. Jahrhundert in römischen Kirchen angefertigt wurden.<sup>32</sup> Monssens Liste gibt einen hervorragenden Überblick und kehrt einmal mehr die große Beliebtheit hervor, der sich die Darstellung des Martyriums der Heiligen in diesen Jahrzehnten erfreute, und welchen hohen Stellenwert das Thema in der Kunstlandschaft der Kirchen Roms einnahm. Auch das von Elisabeth Oy-Marra und Volker

---

<sup>30</sup> Da es sich als überaus schwierig gestaltete, an das französische Exemplar von 1932 heranzukommen, war ich gezwungen, auf die italienische Version von 1984 zurückzugreifen. Mâle, Emile: *L'Arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra. I. ital. Aufl.*, aus dem Französischen von Marisa Donvito nach Emile Mâles: *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres, 2. franz. Aufl.*, 1951. Paris, Mailand, 1984.

<sup>31</sup> Monssen, Leif Holm: *The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo. Part one*, in: *Acta ad Archaeologiam et Artivm Historiam Pertinentia*, series altera, Bd. 2, 1982, S. 175–319; Monssen, Leif Holm: *The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo. Part two*, in: *Acta ad Archaeologiam et Artivm Historiam Pertinentia*, series altera, Bd. 3, 1983, S. 11–106.

<sup>32</sup> „An approximate list of Martyrdoms represented in roman Churches and private Chapels from the Papacy of Julius III to that of pope Clement VIII (1550-1605) (Except of those in Santo Stefano Rotondo and San Tommaso di Canterbury)“. Siehe Monssen, 1983, 2. Teil, S. 101-104.

R. Remmert 2011 herausgegebene Buch „Le monde est une peinture“, in dem die jesuitische Identität und die Rolle der Bilder näher erforscht werden, war durchaus brauchbar. Für die heute zerstörten Fresken der englischen Kollegskirche San Tommaso di Canterbury haben sich die Studien von Anne Dillon, „The construction of martyrdom in the English Catholic community. 1535–1603“, das erstmals 2002 erschien, und „Michelangelo and the English Martyrs“ von 2012, als grundlegend erwiesen. Für die Arbeit besonders bedeutsam waren die Kapitel drei, vier und fünf des 2002 veröffentlichten Buches, in denen Dillon die englischen Märtyrer-Fresken in Rom mit Richard Verstegans „Theatrum Crudelitatum“ in Bezug setzt. Generell hat sich für das Kapitel über die unter jesuitischer Leitung entstandenen Bildprogramme Alexander Gauvin Baileys 2003 publizierter Titel „Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565–1610“ als sehr nützlich erwiesen, da bei ihm auch die ansonsten kaum von der Literatur beachteten Kirchengestaltungen von San Vitale oder Sant’Andrea al Quirinale Erwähnung finden. Teilweise war auch Carolin Behrmanns Studie „Tyran und Märtyrer. Bild und Ideengeschichte des Rechts um 1600“ von 2015 hilfreich. Entscheidende Erkenntnisse für das Verständnis des Bildprogramms von Santa Susanna konnte die Arbeit aus Elisabeth Priedls Publikation „The making of Santa Susanna. Medium, Diskurs und Ritual der posttridentinischen Erzeugung von Evidenz“<sup>33</sup> ziehen. Da den meisten zur Analyse herangezogenen Bildern immer eine hagiographische Textquelle zugrunde liegt, die über das Martyrium des jeweiligen Heiligen berichtet, ist es für die Arbeit unerlässlich, auch diese literarischen Quellen in die Untersuchung miteinzubeziehen. Zum besseren Verständnis und zur Klärung einzelner ikonographischer Bildinhalte wird eine Kombination verschiedener hagiographischer Quellen benutzt. Die in zwei Bänden von Pater Matthäus Dogel 1842 zusammengetragenen „Heiligen Legenden auf alle Tage und Festzeiten des ganzen Jahres, bearbeitet und vermehrt mit dem römischen Martyrologium von P. Franz Xaver Weninger, Priester der Gesellschaft Jesu“ sind aufgrund der Fülle der verarbeiteten Lebensgeschichten der Heiligen und Seligen und den erweiterten Angaben mit Bezug auf das „Martyrologium Romanum“ noch heute ein hagiographisches Standardwerk, das von der Arbeit immer wieder herangezogen wird. Natürlich kann die Arbeit aber auch auf hagiographische Klassiker wie Jacobus De Voragine „Legenda aurea. Vulgo Historia Lombarica dicta. Ad optimorum librorum fidem“ genauso wenig verzichten wie auf die „Probatis vitis sanctorum“ des Kartäusers Laurentius Surius, die ab 1570 zum ersten Mal

---

<sup>33</sup> Priedl, Elisabeth: The making of Santa Susanna. Medium, Diskurs und Ritual der posttridentinischen Erzeugung von Evidenz“, in: Autopsia: Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums, hrsg.v. Caroline Behrmann, Elisabeth Priedl, München, Paderborn, 2014, S. 145–166,

veröffentlicht wurden und von Gabriele Wimböck als das „maßgebliche hagiographische Werk der nachtridentinischen Zeit“<sup>34</sup> bezeichnet werden.

Aber auch die im ersten theoretischen Teil vorgestellten Traktate werden in der ikonographischen Bildanalyse immer wieder zu Rate gezogen. Allen voran sind hier Cesare Baronios ab 1588 veröffentlichte „Annales Ecclesiastici“ und das ab 1583 unter seiner Mitarbeit zusammengestellte „Martyrologium Romanum“ ebenso wie Antonio Gallonios Nachschlagewerk des Grauens, der „Trattato de gli instrumenti di martirio...“ (1591) und seine „Historia delle sante Vergini romane...“ (1591/1593) zu nennen.

Im Zusammenhang mit dem unter Papst Urban VIII. in Auftrag gegeben Bildprogramm für Neu-Sankt-Peter hat sich insbesondere Wiebke Windorfs 2006 herausgegebene Studie „Sakrale Historienmalerei in St. Peter in Rom. Faktizität und Fiktionalität in der Altarbildausstattung unter Papst Urban VIII. (1623–1644)“ als brauchbar erwiesen. Windorf wirft einen detaillierten Blick auf das gesamte Ausstattungsprogramm sowie auf die daran beteiligten Maler und ihre Werke.

Als insgesamt unbefriedigend gestaltete sich die Forschungslage im Schlussteil der Arbeit. Hier sind neben Gabriele Wimböcks 2002 veröffentlichter Dissertation über „Guido Reni 1575 – 1642. Funktion und Wirkung des Religiösen Bildes“, die sich insgesamt als recht aufschlussreich erwiesen hat, nur die eine oder andere Künstler-Monographie wie das Gemeinschaftswerk „Pietro da Cortona 1597–1669“ von Anna Lo Bianco und Liliana Barroero von 1997 oder Richard Cockes Buch über „Pier Francesco Mola“ von 1972 nennenswert.

Um im weiteren Verlauf die Entwicklung der Martyriumsdarstellung nach dem Trienter Konzil, das im Dezember des Jahres 1563 zu Ende ging, besser zeigen zu können, erscheint ein Blick auf die künstlerische Situation in Rom und natürlich auf die Umsetzung des Bildthemas Martyrium noch vor der Zeit der Glaubenskrisse und dem Konzil sinnvoll und angebracht.

## **II. Die Darstellung des Martyriums vor der großen Glaubenskrisse**

Nach den Werken Filippo Rusutis und Giottos war in der Papststadt seit mehr als einem Jahrhundert von Künstlerhand kaum etwas zu Stande gebracht worden.<sup>35</sup> Schuld an diesem

---

<sup>34</sup> Wimböck, Gabriele: Guido Reni. 1575 – 1642. Funktion und Wirkung des Religiösen Bildes. Regensburg, 2002, S. 188, Anm. 85. Das mehrbändige Werk der „De Probatis Sanctorvm Historiis“ erschien in den 1570er Jahren in Köln und wurde auch nach dem Tod des Laurentius Surius in weiteren Auflagen veröffentlicht. Die Arbeit wird im weiteren Verlauf auf verschiedene Bände zurückgreifen. Die eingesehenen Exemplare der „De Probatis Sanctorvm Historiis“ befinden sich allesamt in der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgaben der Reihe.

künstlerischen Dornröschenschlaf der Stadt war die Abwesenheit der Päpste, die für rund siebzig Jahre nicht in Rom, sondern in Avignon im Exil gewohnt hatten. Erst Oddo di Colonna, der 1417 als Martin V. (1417–1431) den päpstlichen Thron bestieg, setzte diesem Stillstand ein Ende. Mit ihm begann wortwörtlich eine Wiedergeburt, „Renaissance“, der Stadt. Glichen doch die meisten Kirchen, heiligen Stätten und Paläste Roms mehr Ruinen als glanzvollen Bauten.<sup>36</sup> Dieser künstlerische Aufschwung, der mit dem Colonna-Papst begann, wurde von seinen Nachfolgern – hierbei sind allen voran Nikolaus V. (1447–1455) und Paul II. (1464–1471) zu nennen – weiter vorangetrieben. Wegen einer ihn auszeichnenden humanistischen Denkweise gilt Nikolaus V. als erster Renaissance-Mensch auf dem Stuhl Petri.<sup>37</sup> So ist es kaum verwunderlich, dass er sich auch als Auftraggeber von Kunstwerken hervorgetan hat. Um 1447 hatte Nikolaus V. Giovanni da Fiesole, besser bekannt als Fra Angelico, mit der Ausmalung seiner Privatkapelle im Apostolischen Palast beauftragt. Ohne ausführlich auf das Fresken-Programm der „Cappella Nicolina“<sup>38</sup> eingehen zu wollen, soll hier nur festgehalten werden, was Leo Bruhn über die Malereien des Fra Angelico treffend formulierte: „... verkündet... dieses Fresko eines Florentiners zum ersten Male in Rom das neue große Programm des vollen Einsatzes der Antike zum Triumphe des Christentums“<sup>39</sup>. Natürlich hatte das Zeitalter der Renaissance die tapferen Blutzeugen Jesu nicht vergessen. Doch die Martyrien dieser heiligen Männer und Frauen, die für ihren Glauben bereit gewesen waren, einen gewaltsamen Tod zu erleiden, wurden dennoch so gut wie nicht dargestellt. Einen Heiligen genau in dem Augenblick des gewaltsamen Sterbens zu zeigen, „widersprach dem Begriff des ruhigen Seins, in welchem physische und geistige Kräfte in harmonischem Gleichgewicht stehen.“<sup>40</sup> Diese scheinbar vollendete und ungestörte Harmonie des Lebens der Renaissance beruhte noch ganz auf dem Fundament der kirchlichen und weltlichen Gesellschaft des Mittelalters. In den mittelalterlichen Sakralbauten bevölkerten die heiligen Märtyrer sämtliche Portale und Fenster. Doch wurden sie bereits als die glorreichen Sieger nach der gewonnenen Schlacht gefeiert und auch als solche präsentiert.<sup>41</sup> Von erlittenen Qualen und einem gewaltsamen Tod zeugen diese Darstellungen nicht. Die Erkenntnis und Fortführung des antiken Erbes im Zeitalter der Renaissance sowie die humanistische Lebensauffassung machten die Kunst dieser Zeit harmonisch und

---

<sup>35</sup> Bruhns, Leo: Die Kunst der Stadt Rom. Ihre Geschichte von den frühesten Anfängen bis in die Zeit der Romantik. Bd. I., Neuaufg., Wien, 1972, S. 274.

<sup>36</sup> Ebd., S. 271.

<sup>37</sup> Ebd., S. 282.

<sup>38</sup> Das Bildprogramm der „Cappella Nicolina“ zeigt Episoden aus dem Leben der Heiligen Stephanus und Laurentius und das von beiden erlittene Martyrium: Die „Steinigung des Erzmärtyrers Stephanus“ und die „Marter des Laurentius“ auf dem Rost.

<sup>39</sup> Bruhns, 1972, S. 284.

<sup>40</sup> Dvorák, Max: Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, Bd. 2, Das 16. Jahrhundert, 1. Aufl. der Originalausgabe von 1929, Paderborn, 2012, S. 126.

<sup>41</sup> Mäle, 1984, S. 139.

ausgeglichen. Die Renaissance entdeckte die Schönheit des Menschen und der Welt als Eigenwert. Schönheit wurde zum allumfassenden Ideal erhoben, in dem Göttliches und Menschliches, Religion und Wissenschaft, Ethos und praktisches Leben zu einem Ganzen werden. Kunst ist demnach nicht nur schöne Darstellung, sondern wird zur Darstellung des Schönen.<sup>42</sup> Emile Mâle fasste das Bestreben der sakralen Kunst der Renaissance am schönsten zusammen:

„Die italienische Renaissance gab der Kunst ihre Unbeschwertheit wieder, und ließ das Qualvolle und Schmerzhaftes des Christentums im Dunkeln. Die Kunst dieser Zeit kleidete das Evangelium in die schönen Formen des antiken Griechenlands und vermochte für einen Augenblick glauben zu lassen, dass nicht die ‚Caritas‘ des Pascal, sondern die ‚Schönheit‘ Platons das höchste Wort sei.“<sup>43</sup>

Deshalb gestaltet sich die Suche nach Martyriumsdarstellungen aus jener Zeit im römischen Kirchenraum als schwierig. Doch es gibt sie. Bereits einige Jahrzehnte, bevor Nikolaus V. Fra Angelico mit der Ausmalung seiner Kapelle im Apostolischen Palast beauftragte, war während des Pontifikats Martins V. mit der Gestaltung einer Seitenkapelle in der römischen Kirche San Clemente künstlerisches Neuland betreten worden. Das dortige Bildprogramm umfasst neben Szenen aus dem Leben zweier Heiliger auch die Darstellung eines Martyriums.

### **1. Masolino da Panicale in San Clemente – die klassische Darstellung der Heiligen-Vita**

Die „Cappella Branda Castiglione“ befindet sich unweit des Kircheneingangs im südlichen Seitenschiff von San Clemente. Sie wurde, wie ihr Name sagt, von Kardinal Branda Castiglione um das Jahr 1428 in Auftrag geben. Der aus der Lombardei stammende Castiglione war einer der großen Unterstützer Oddo Colonnas auf dem Konzil zu Konstanz und Befürworter der Rückkehr des Papstes in die Ewige Stadt. Äußerst aktiv war Castiglione an der Verschönerung der Stadt Rom beteiligt. Für die der heiligen Katharina und dem heiligen Ambrosius geweihte Seitenkapelle wählte der Kardinal mit San Clemente keinen geringeren Ort als seine Titelkirche. Eine Antwort auf die in der Vergangenheit viel diskutierte Frage, ob nun Masolino oder doch Masaccio<sup>44</sup> die malerische Leitung übernommen hatte, kann und soll hier nicht gegeben werden. Seit den letzten Jahrzehnten gilt nahezu ausnahmslos Masolino, gemeinsam mit seiner Werkstatt, als kreativer Kopf und

---

<sup>42</sup> Frey, Dagobert, Frey, Gerhard (Hrsg.): Manierismus als europäische Stilerscheinung. Studien zur Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart, 1964, S. 30f.

<sup>43</sup> „Il Rinascimento italiano le restituisce la serenità, mentre adombra i lati dolorosi del cristianesimo; l'arte, allora, riveste il Vangelo con le belle forme della Grecia e lascia credere, per un istante, che non la 'carità' di Pascal, ma la 'bellezza' di Platone sia la parola suprema.“ Nach Mâle, 1984, S. 436. Übersetzung N. N.

<sup>44</sup> Siehe zum Ganzen: Bruhns, 1972, S. 273.

Hauptmaler der einzelnen Heiligenszenen.<sup>45</sup> Dieser vorherrschenden Forschungsmeinung<sup>46</sup> schließt sich auch die Arbeit im weiteren Verlauf an.

Die Kapelle besitzt einen nahezu quadratischen Grundriss und ist von einem Kreuzgewölbe überspannt. Die Außenwand der Kapelle zeigt Szenen aus dem Leben des heiligen Ambrosius. Als Stadtpatron Mailands und zudem einer der berühmtesten Kirchenlehrer lag der heilige Ambrosius dem Lombarden Castiglione ganz besonders am Herzen. Die Stirnseite der Kapelle hat die „Kreuzigung Jesu“ zum Thema. Das Deckengewölbe nimmt neben den vier Evangelisten vier lateinische Kirchenväter auf. Zu sehen sind Gregor, Augustinus, Hieronymus und Ambrosius. Auf der Außenseite des in die Kapelle hineinführenden Triumphbogens sind unterhalb eines Medaillons mit dem Bildnis Gott Vaters die Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel sowie am linken unteren Ende des Bogens Christophorus mit dem kleinen Jesuskind auf seiner Schulter sitzend dargestellt. Die für die Arbeit interessanten Darstellungen befinden sich auf der linken Seitenwand. Hier sind Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina von Alexandrien dargestellt (Bild 1). Die parallel zur Entstehungszeit der Kapelle neu aufgekommene Mutmaßung, dass die Heilige eine enge Verwandte Kaiser Konstantins sei – es wurde behauptet, dass Katharina die Nichte des Kaisers war –, hatte die Entscheidung Castigliones sicherlich beeinflusst. Zudem trug die Großmutter des Kardinals denselben Namen, was die heilige Katharina zu einer Art Schutzheiligen der Familie machte. Dem berühmten Mailänder Stadtpatron Ambrosius Katharina zur Seite zu stellen, war ein genialer Schachzug Castigliones, mit dem er sich erhoffte, die Heilige auch in der Ewigen Stadt bekannter zu machen.<sup>47</sup>

Die Wand mit Szenen aus dem Leben der Heiligen ist mittels einfacher Farblinien in fünf Bildfelder und zwei Bildreihen unterteilt. Jede Darstellung ist einzeln abgetrennt und in einen durch Fluchtlinien perspektivisch angelegten Raum platziert. Der obere Wandbereich, von einer Lünette bogenförmig abgerundet, ist zweigeteilt. Die Erzählung beginnt oben links. Katharina steht gemeinsam mit dem Kaiser vor einer heidnischen Götterstatue. Die Szene rechts oben, die den leblosen Körper der Heiligen mit abgeschlagenem Haupt zeigt, bildet das Ende der bildlichen Erzählung. Die untere Wandhälfte nimmt drei weitere Szenen aus dem

---

<sup>45</sup> Seland, Eli Heldaas: Pictorial Narrative in St. Catherine's Chapel. Reading Masolino da Panicale's narrative fresco cycle in S. Clemente, Rome, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 5-19.2005 (2007), S. 141–163, hier S. 141.

<sup>46</sup> *Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, Florenz (Hrsg.): Masaccio e Masolino. Pittori e frescanti. Dalla tecnica allo stile. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 24 maggio 2002, San Giovanni Valdarno, 25 maggio 2002. Mailand, 2004; Bradshaw-Nishi, Marilyn Jane: Masolino's Saint Catherine Chapel, San Clemente Rome. Indiana, 1984; Procacci, Ugo: Sulla cronologia delle opere di Masaccio e di Masolino tra il 1425 e il 1428, in: Rivista d'arte, 28. 1953, S. 3–55. Diese Angabe versteht sich als kleine Auswahl der umfangreichen Massaccio- und Masolino-Literatur.*

<sup>47</sup> Genauer untersucht Cynthia Stollhans die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen der Heiligen und dem Kaiser sowie die Beweggründe Castigliones. Siehe weiter dazu: Cynthia Stollhans: *St. Catherine of Alexandria in Renaissance Roman Art. Case Studies in Patronage*. Surrey, 2014, S. 54ff.

Heiligenleben auf. Zu sehen sind von links nach rechts: „Die Disputa der Heiligen“, „die Tortur mit dem Rad“ sowie „die Enthauptung Katharinas“. Auf den ersten Blick zu erkennen ist die je nach Szene wechselnde Farbe des Gewands<sup>48</sup>, das Katharina trägt. Blau in der Anfangsszene vor der heidnischen Gottheit. Ganz in schwarz gekleidet steht die Heilige hingegen vor den rund fünfzig Philosophen und Gelehrten, die Kaiser Maximinus Daia hatte herbeirufen lassen, um Katharina von der Unsinnigkeit ihres Glaubens zu überzeugen. Doch nicht Katharina, sondern die Gelehrten ließen sich von den Argumenten der jungen Frau überzeugen und bekehrten sich zu ihrem Gott. Ihr Ende hat Masolino mit in die Szene hineingebracht. Die rechte Wand des gemalten Raums zeigt als Bild im Bild das Martyrium der fünfzig Gelehrten, die auf Befehl des Kaisers auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurden. Katharina wohnt der Szene bei. Sie steht, wieder im schwarzen Gewand, vor der Figurengruppe und segnet die Männer, die bereit waren, für ihren neuen Glauben in den Tod zu gehen. Nach wie vor im schwarzen Kleid steht die Heilige im nächsten Bildfeld zwischen zwei großen Rädern. Ihr Blick ist nach oben gerichtet. Ihre Hände sind zum Gebet gefaltet. Das Rad zu ihrer Rechten ist bereits zerstört, während der vom Himmel herabstürzende Engel gerade dabei ist, auch das andere Rad mit seinem Schwert zu zerschlagen. Oben links ist auf einer Empore der Kaiser zu sehen, der als Zuschauer wie von einer Theaterloge aus der Szene unter ihm auf dem Platz beiwohnt.<sup>49</sup> Grün gewandet erscheint Katharina in der letzten Szene. Nachdem der Versuch misslungen war, die Heilige durch das Rad auf grauenhafte Weise zu quälen, befahl der Kaiser ihre Enthauptung. Das Bildfeld rechts unten zeigt die junge Frau dieses Mal im grünen Kleid kniend und mit gefalteten Händen im Gebet. Der Scherge über ihr hat bereits das Schwert zum totbringenden Schlag erhoben. Links hinter ihr bilden weitere Soldaten mit ihren Schilden eine Mauer, die dazu dienen soll, die Menge dahinter von der Hinrichtung abzuschotten. Von oben fliegt ein Engel herbei. Zwei weitere Engel sind auf der Bergspitze in der rechten oberen Ecke zu sehen. Die verschiedenen Gewandfarben dienen dem Betrachter als Hilfsmittel, indem sie auf geschickte Weise den Erzählrhythmus der einzelnen Szenen bestimmen.

Dass Jacobus de Voragine's „Legenda aurea“<sup>50</sup> Masolino hier als schriftliche Textvorlage gedient haben muss, lässt sich bereits an der Wahl der Anfangsszene leicht erkennen. Denn im Gegensatz zu anderen Erzählungen des Lebens der heiligen Katharina, die meist mit ihrer

---

<sup>48</sup> Provinciali, Beatrice: La tecnica di Masolino a San Clemente, in: Masaccio e Masolino. Pittori e frescanti, dalla tecnica allo stile. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 24 maggio 2002, San Giovanni Valdarno, 25 maggio 2002, hrsg. v. Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, Florenz, Mailand, 2004, S. 109–122, hier S. 115.

<sup>49</sup> Farinella, Vincenzo: Oltre Masolino. Masaccio a San Clemente, in: Masaccio e Masolino. Il gioco delle pareti, hrsg. v. Andrea Baldinotti, Mailand, 2002, S. 137–186, hier S. 177.

<sup>50</sup> Eingesehenes Exemplar, Jacobus De Voragine: Legenda aurea. Vulgo Historia Lombarica dicta. Ad optimorum librorum fidem, hrsg. v. Johann Georg Theodor Grässe, Dresden, Leipzig, 1846, aus der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.



Taufe oder der mystischen Vermählung mit Jesus beginnen, stellt die „Legenda aurea“ die hier abgebildete Szene im heidnischen Tempel an den Anfang.<sup>51</sup> Auf die Darstellung der von der mittelalterlichen Bildtradition favorisierten Szenen der Taufe und mystischen Vermählung Katharinas verzichtet Masolino in San Clemente. Ebenso fehlen jene Darstellungen ihrer Heiligen-Vita, die sie allein mit dem Kaiser zeigen. Alle Szenen, in denen die beiden gezeigt werden, finden vor den Augen der Öffentlichkeit statt. Auch das Wundersame und Mystische im Leben der Heiligen ist auf ein Minimum reduziert. Allein in der Szene der Tortur mit dem Rad – eine Art Schlüsselszene im Leben Katharinas und so auch an zentraler Stelle von Masolino platziert – erhält das Wunder kurzzeitig Einzug in das Bildprogramm. Die ausgewählten Szenen konzentrieren sich vor allem darauf, ein Bild zu entwerfen, das besonders Katharinas Gabe in den Mittelpunkt stellt, andere allein durch Worte und Taten zu überzeugen.<sup>52</sup> Dies im Zusammenspiel mit den an der Wand gegenüber gezeigten Szenen aus dem Leben des heiligen Ambrosius. Katharina wird mit ihm, dem großen Kirchenlehrer, auf eine Stufe gestellt. Katharina und Ambrosius werden auf diese Weise zu einem Sinnbild christlicher Weisheit hochstilisiert.<sup>53</sup>

Die Szenen der Tortur mit dem Rad und die darauffolgende Enthauptung Katharinas schaffen zudem eine Verbindung zur Stirnwand der Kapelle, auf der die „Kreuzigung Jesu“ zu sehen ist. Durch die Darstellung des „Martyriums der heiligen Katharina“ wird in Verbindung mit der Kreuzigungsszene die Funktion der „Imitatio Christi“<sup>54</sup> hervorgekehrt und untermauert. Katharina wird so zum idealisierten Vorbild christlicher Tapferkeit und Tugendhaftigkeit erhoben.

## **2. Das Martyrium als Teil der Heiligen-Vita**

Wie bereits kurz erläutert wurde, stellte die Kunst der Renaissance die Martyrien der Heiligen nur sehr selten dar. Das „Martyrium der heiligen Katharina“ in San Clemente ist so eines der wenigen Beispiele im Rom des 15. Jahrhunderts, das den gewaltsamen Tod einer Heiligen überhaupt zum Thema hat. Ganz dem Geist der Zeit entsprechend stehen bei Masolino nicht Qual, Gewalt und Marter im Fokus der Darstellung, sondern vielmehr Harmonie und Schönheit. Anmutig und edel steht die Heilige zwischen den beiden Rädern, von Angst oder gar Schmerz – immerhin soll sie vor der Marter durch das Rad schon einige Tage lang gehungert haben – zeugen ihre weichen Gesichtszüge nicht. Gleiches gilt auch für die Szene

---

<sup>51</sup> „Stansque ante januam templi per varias conclusiones syllogismorum allegorice et metaphoricè, diserte et mystice multa cum Caesare disputavit.“ *Legenda aurea*, 1846, Cap. CLXXII. De sancta Catherina, S. 790.

<sup>52</sup> Seland, 2005, S. 146ff.

<sup>53</sup> Stollhans, 2014, S. 63.

<sup>54</sup> Seland, 2005, S. 162.

ihrer Enthauptung, in der Katharina bereitwillig niederkniet, um ihr Schicksal zu empfangen. Kein Tropfen Blut oder Milch, die der Legende zufolge aus der Wunde geflossen sein sollen, bevor Engel den leblosen Körper auf den Berg Sinai trugen<sup>55</sup>, ist zu erkennen. Dafür ist aber der Berg Sinai und damit der Ort, an dem die Heilige noch heute verehrt wird, in der oberen rechten Ecke dargestellt. Das Martyrium wird hier als Teil der Heiligen-Vita gezeigt, weil ihr gewaltsamer Tod zu ihrem Leben dazu gehört und sie nur durch ihn überhaupt in den Kreis der Heiligen aufgenommen werden konnte.

Den Wandel, der sich innerhalb der Kirche mit der Reformation vollzog, wie ihn Werner Weisbach bereits vor knapp hundert Jahren beschrieb, der eine bis dahin ästhetisch-humanistisch denkende Kirche – eine Denkweise, von der natürlich auch die Kunstschöpfungen jener Zeit ganz und gar durchdrungen waren – in eine Verteidigungsstellung drängte, bevor sie erneut zum Angriff ansetzte, hat es sicherlich gegeben und Weisbach ist in diesem Punkt zuzustimmen.<sup>56</sup>

Wie sehr sich der Umgang mit dem Bildthema, das den gewaltsamen Tod eines Heiligen zeigt, im Laufe des 16. Jahrhunderts und vor allem mit dem Ende des Tridentiner Konzils verändert, wird im weiteren Verlauf der Arbeit herausgestellt.

Bevor jedoch auf die Martyriumsdarstellung im Rom des ausgehenden 16. Jahrhunderts und beginnenden 17. Jahrhunderts ausführlicher eingegangen werden kann, ist ein genauere Blick auf die kirchenpolitische Situation und das von Paul III. einberufene Konzil von Trient<sup>57</sup> und dessen Verlauf hilfreich und notwendig.

Das Hauptaugenmerk liegt hierbei auf dem in der Schlussphase des Konzils verabschiedeten Dekret über die Verehrung der Heiligen, ihrer Reliquien und ihrer Bilder. Hatte sich bisher im Europa des 15. Jahrhunderts die Lebendigkeit der Religiosität in einer Allgegenwärtigkeit sakraler Kunst gezeigt, änderte sich dies mit der Reformation in den ersten Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts schlagartig. Waren Bildwerke in Kirchen und ihre Verehrung eben noch das Normalste der Welt gewesen, wurde diese nun der reformatorischen Bewegung ein Dorn im Auge.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> „... dass bei der Katharina wie einst bei dem heil. Paulus anstatt des Blutes schneeweiße Milch herausgeflossen ist. Ihr heiliger Leib ist von den Engeln auf den Berg Sinai in Arabien übertragen worden...“ Zum Leben und Tod der heiligen Katharina von Alexandrien siehe: Heiligen Legenden von P. Matthäus Dogel, auf alle Tage und Festzeiten des ganzen Jahres, bearbeitet und vermehrt mit dem römischen Martyrologium von P. Franz Xaver Weninger, Priester der Gesellschaft Jesu. Zweiter Theil, enthaltend die Monate Juli bis December. 2. Aufl., Graz, 1842, S. 746.

<sup>56</sup> Weisbach, 1921, S. 7f.

<sup>57</sup> Den Durchbruch der katholischen Reform sieht beispielsweise Bäumer erst während des Pontifikats Papst Pauls III., denn sein Programm lautete: Konzil und Reform. Siehe zum Ganzen: Remigius Bäumer: Rom und die Gegenreformation, in: Atti del XIV Convegno internazionale di studi italo-tedeschi, Meran, 1976, S. 57–70, hier S. 58.

<sup>58</sup> Hecht, Christian: Gegen die Reformation. Katholische Kunststiftungen in den ersten Jahrzehnten nach 1517, in: Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563, hrsg. v. Andreas Tacke, 1. Aufl., Regensburg, 2008, S. 71–96, hier S. 71.

Der nun gezogene theoretische Rahmen liefert die nötigen Hintergrundinformationen, die im späteren Verlauf – vor allem im analytischen Teil der ikonographischen Bildanalyse – zum Tragen kommen.

### **III. Kirchenpolitische Situation und Trienter Konzil**

Mit seinem Thesenanschlag am 31. Oktober 1517 hatte Luther einen Sturm losgetreten, der für mehr als hundert Jahre über ganz Europa fegen und vor allem das Papsttum und die Kirche in ihre schwerste Krise stürzen würde. Das Verlangen nach einem ökumenischen Konzil wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts immer größer. Doch erst Paul III. konnte, nachdem einige Hindernisse aus dem Weg geräumt waren, die Einberufung zum Konzil wirklich in die Tat umsetzen und verkündete dies mit der Bulle „Laetare Ierusalem“ vom 19. November 1544 offiziell. Seine Entscheidung, kirchliche Würdenträger zu einem Konzil in Trient zu versammeln, war der Versuch, der drohenden Gefahr einer Kirchenspaltung entgegenzuwirken und sich erstmals mit den Vorwürfen, aber auch den Forderungen von protestantischer Seite gezielt auseinanderzusetzen.<sup>59</sup> Die Lösung dreier Krisenherde hatte sich das Konzil ursprünglich zur Aufgabe gemacht. Die „Zwietracht im Glauben zu beseitigen, das christliche Volk zu reformieren und unter den Völkern des christlichen Abendlandes den Frieden herzustellen...“<sup>60</sup> Absolute Priorität hatte für Paul III. und seine Nachfolger zweifellos die erste der drei Aufgaben: die Lösung der Glaubenskrisis und die Wiederherstellung einer Einheit in der Kirche. Hubert Jedin schlussfolgert über das Konzil wie folgt:

„... nur ein Mittel, der Abfallbewegung Einhalt zu gebieten... Ein Konzil, das den Schwankenden mit unbezweifelbarer Autorität die Norm des Glaubens darbot, die Abgewichenen verurteilte, die Treugebliebenen bestärkte; ein Konzil, das die Reform der Kirche nicht nur anordnete, sondern auch Mittel und Wege fand, sie zu verwirklichen“<sup>61</sup>.

Der unumstritten als konservativ anzusehenden Grundeinstellung der Konzilsteilnehmer zum Trotz gelang es der Kirche mit den gefassten Beschlüssen und verabschiedeten Dekreten, einen historischen Wandel zu vollziehen und auf die brodelnden Krisenherde der Zeit zu reagieren. In den Konzilsjahren zwischen 1545 und 1563 wurde so die Grundlage geschaffen, die der katholischen Kirche bei der Findung einer neuen Konfession diente, die praktisch nichts anderem gleichkam als einer neuen Identität. Es dauerte lange, bis sich die Kirche nach

---

<sup>59</sup> Wohlmuth, Josef (Hrsg.): Dekrete der Ökumenischen Konzilien. Konzilien der Neuzeit. Bd. III., Paderborn, Wien u. a., 2002, S. 657.

<sup>60</sup> Jedin, Hubert: Geschichte des Konzils von Trient. Dritte Tagungsperiode und Abschluß. Bd. IV., Zweiter Halbband, Freiburg, Basel u. a., 1975, S. 242.

<sup>61</sup> Jedin, Hubert: Geschichte des Konzils von Trient. Der Kampf um das Konzil. Bd. I., Freiburg, Basel u. a., 1949, S. 155.

Trient erneut versammelte, daher hat kein anderes Konzil ähnlich lange Einfluss auf den Lauf der Geschichte genommen wie das Tridentinum.<sup>62</sup> Zum Ende gelang es gar, das ursprünglich aus einer Bedrohung heraus einberufene Konzil in ein Instrument zur Steigerung der eigenen Macht umzukehren.<sup>63</sup>

Mit einer der größten Unterschiede zur protestantisch-reformatorischen Seite, um nicht zu sagen eines der größten Probleme, war von Anbeginn die Frage über den richtigen Umgang mit Bildwerken in den Gotteshäusern und die damit untrennbar verbundene Heiligenverehrung. Martin Luther vertrat diesbezüglich immer dieselbe Ansicht, die er während einer seiner Predigten in Wittenberg im März 1522 kundtat: „Das mann bilder haben und machen mag, aber anbeten sol wir sie nit, und wenn man sie anbettet, so solt man sie zerryssen und antuhn.“<sup>64</sup> Luther erachtete die Verehrung der Heiligen zwar als unnötig, ließ sie aber unter der Bedingung gelten, dass Gläubige sich dadurch an Christus annähern. Doch ihre Anrufung sei „auch der endchristlichen Missbräuche einer“.<sup>65</sup> Diesem von ihm schon in den Anfangsjahren der Glaubenskrise formulierten Grundsatz, Bilder im Kirchenraum zwar zu erlauben, doch auf keinen Fall sollen diese von den Gläubigen angebetet werden, blieb er immer treu. Obwohl die im Januar 1522 von Andreas Rudolf Bodenstein, genannt Karlstadt, herausgegebene Schrift „Von abtuhung der Bylder“ die „geschnitzten und gemalten Ölgötzen auf den Altären“<sup>66</sup> aufs heftigste kritisierte und verurteilte, scheint die Lösung der Bilderfrage für den Wittenberger Reformator und seinen Kreis grundsätzlich nie das Hauptproblem gewesen zu sein. Luthers Haltung gegenüber der Bilderfrage steht, wie es der Titel von Holger Reimers Studie von 1993 eindeutig verrät, „zwischen protestantischer Askese und gegenreformatorischer Sinnlichkeit“<sup>67</sup>.

Ganz anders verhielt es sich dagegen bei den Schweizer Reformatoren. Im Gegensatz zu Luther duldete Zwingli keinerlei Bildwerk im Kirchenraum und forderte die unverzügliche Verbannung jedweder Malerei aus dem sakralen Raum. Nur so könne der Verehrung der Bilder, die dem heidnischen Götzendienst in nichts nachstehe, erfolgreich entgegengewirkt werden. Noch radikaler als sein Landsmann nahm Johannes Calvin den Kampf gegen die Bilder im Kirchenraum auf. Für Calvin stellten die Bilder die schlimmste Art der Idolatrie dar und so verlangte er die vollkommene und unverzügliche Absage an jedwede Art ihrer Verehrung. Es waren besonders die Anhänger dieser radikalsten Form der reformatorischen

---

<sup>62</sup> Baumgarten, 2004, S. 32.

<sup>63</sup> Reinhard, Wolfgang: Das Konzil von Trient und die Modernisierung der Kirche, in: Das Konzil von Trient und die Moderne, hrsg. v. Paolo Prodi, Wolfgang Reinhard, Berlin, 2001, S. 23–42, hier S. 23ff.

<sup>64</sup> Zit. nach Hubert Jedin: Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung. Theologische Quartalschrift, 1/2, Tübingen, 1935, S. 145.

<sup>65</sup> Münch, 2008, S. 124.

<sup>66</sup> Zit. nach Jedin, 1935, S. 144.

<sup>67</sup> Siehe dazu: Thomas Kaufmann: Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum, in: Macht und Ohnmacht der Bilder, hrsg. v. Peter Blickle, André Holenstein u. a., München, 2002, S. 407–454, hier S. 407.

Linie, die alle ihre Kräfte in den Kampf gegen die Bilder steckten, was in einem zuvor so noch nie dagewesenen Bildersturm endete. Besonders Frankreich und die Niederlande wurden in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts wiederholt zum Opfer dieser calvinistischen Zerstörungswut. Unzählige Kunstwerke wurden während dieser Jahre unwiederbringlich vernichtet.<sup>68</sup>

Von katholischer Seite war stets nur sehr unzureichend auf die Vorwürfe der Idolatrie reagiert worden. Man hielt Zwingli und Calvin zwar entgegen, dass die Verehrung der Bilder von katholischer Seite rein gar nichts mit dem heidnischen Götzenkult gemeinsam habe „weil sie sich nicht auf die Materie der Bilder, sondern auf die dargestellten Personen beziehe; [und] großen praktisch-religiösen Wert [besitze] ,weil durch die Bilder der einfache Mann unterrichtet und zur Frömmigkeit angehalten werde‘,“<sup>69</sup> doch weitere Schritte oder Maßnahmen wurden nicht eingeleitet. Erst nachdem sich einige französische Konzilsteilnehmer heftig über die Lage in ihren Heimatdiözesen<sup>70</sup> beschwert hatten, wurde die Bilderfrage in der dritten und letzten Sitzungsperiode des Trienter Konzils, die durch die Bulle Papst Pius' IV. „Ad Ecclesiae regimen“ am 29. Dezember 1560<sup>71</sup> einberufen wurde, wieder zu einem zentralen Punkt auf der Tagesordnung.

### **1. Das Bilderdekret „De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus“**

Immer lauter wurden zum Ende des Jahres die Stimmen der Konzilsteilnehmer. Alle drängten auf ein schnelles Ende. Schon in der November-Session machte der Erzbischof von Prag, Giovanni Girolamo Morone – von Pius IV. zum neuen Präsidenten des Konzils benannt –, darauf aufmerksam, dass bedeutsame Kontroverslehren, wie die über den Ablass oder die über die Heiligen- und Bilderverehrung, bisher noch nicht in ausreichender Form behandelt worden waren und verlangte, dass man doch wenigstens alte Lehrmeinungen zu jenen Themen neu bestätige.<sup>72</sup> Auch Charles de Lorraine-Guise, Kardinal von Lothringen und kirchlicher Hauptvertreter der französischen Krone auf dem Tridentinum, drängte ganz besonders darauf, die Bilderfrage wieder in den Mittelpunkt zu rücken, indem er zum wiederholten Male die katastrophale Lage in seiner Heimat als Begründung anführte. Mehrfach wurde das Konzil in französischen Reformpetitionen ersucht, „das Volk darüber hin [zu] unterrichte[n], was von der Verehrung der Bilder zu halten ist, und die bei der Verehrung

---

<sup>68</sup> Jedin, 1935, S. 144ff.

<sup>69</sup> Zit. nach ebd., S. 146.

<sup>70</sup> Claude de Sainctes verfasste diesbezüglich eine Kardinal Guise gewidmete Schrift, in der er die schlimme Lage wie folgt schilderte: „Beim Sturm auf St-Médard in Paris hatten die Hugenotten ‚kein Bild zurückgelassen, ohne ihm den Kopf abzuschlagen wie einem lebendigen Heiligen‘“. Zit. nach Jedin, 1975, Bd. IV., S. 165.

<sup>71</sup> Wohlmuth, 2002, S. 657.

<sup>72</sup> Jedin, 1975, Bd. IV., S. 164f.

entstandenen abergläubischen Bräuche ab<sub>[zu]</sub>stellen.“<sup>73</sup> Doch immer größere Eile war geboten, das Konzil endlich zu Ende zu bringen. Der Erzbischof von Zadar, Muzio Calini, schrieb hierzu in seinem Bericht:

„Hier strebt man mit solcher Eile dem Ende des Konzils zu, daß man schon eher von Überstürzung als von Beschleunigung sprechen kann, und dieser Eifer ist nicht nur bei den Legaten zu bemerken, sondern bei allen Konzilsvätern, teils weil sie übermüdet, teils weil sie davon überzeugt sind, man könne der Christenheit keinen größeren Dienst erweisen, als bald Schluß zu machen; sie denken an nichts anderes mehr, als bald in ihre Diözesen heimzukehren.“<sup>74</sup>

Und auch Rom erhöhte mehr denn je den Druck auf die Teilnehmer, das Konzil möglichst schnell zu schließen. Die einzige Möglichkeit, die noch unzureichend zur Sprache gebrachten Kontroverslehren doch noch zu behandeln und trotzdem zu einem schnellen Ende zu kommen, bestand darin, sie als reine Reformdekrete zu verabschieden – so zwar ohne dogmatischen Inhalt, aber immerhin in einer Form vorhanden. Gegenstimmen wurden laut, denn, wenn das Konzil über die noch ausstehenden Kontroverslehren lehramtlich entscheiden wolle, dürfe dies nicht überstürzt geschehen, sondern verlange eine ordnungsgemäße Vorbereitung der entsprechenden Texte. Der spanische Gesandte Graf Luna hatte Ende November die dogmatische Behandlung der Bilderfrage verlangt und die Chance auf ein rasches Konzilsende kommen nahezu unmöglich gemacht.<sup>75</sup> Die Nachricht aus Rom am Abend des 30. November, dass der Papst schwer krank sei, erstickte jedwede Diskussion, denn starb der Papst, war das Konzil, seines Kopfes beraubt, handlungsunfähig. Die Meldung, die Anfang Dezember Trient erreichte, dass sich der Gesundheitszustand des Papstes deutlich verbessert habe, konnte aber am Entschluss, das Konzil lieber gestern als heute zum Abschluss zu bringen, nichts mehr ändern. Am 2. Dezember wurden so im Eilverfahren zum ersten Mal die Dekret-Entwürfe zu den Themen Läuterungsort und Bilder vorgestellt.<sup>76</sup> In höchster Eile wurden auf der 25. Session am 3. und 4. Dezember noch die letzten Dekrete im Schnellverfahren beschlossen.

In allerletzter Minute schaffte es so die Bilderverehrung mit dem Dekret „De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus“ doch noch in die Beschlüsse des Konzils und wurde nahezu einstimmig verabschiedet.<sup>77</sup>

Der Inhalt des Dekrets lässt sich in einige Leitgedanken unterteilen. Im Anfangsteil wird zunächst die Anrufung der Heiligen und die Verehrung der Reliquien von den Konzilsvätern

---

<sup>73</sup> Ebd., S. 165f.

<sup>74</sup> Zit. nach Jedin, 1975, Bd. IV., S. 166.

<sup>75</sup> Baumgarten, 2004, S. 34.

<sup>76</sup> Jedin, 1975, Bd. IV., S. 175ff.

<sup>77</sup> Wohlmuth, Josef: Bild und Sakrament im Konzil von Trient, in: Wozu Bilder im Christentum, hrsg. v. Alex Stock, St. Ottilien, 1990, SS. 87–103, hier S. 89. Dazu ebenso: Jedin, 1935, S. 165.

„als gut und nützlich“ eingestuft: „... in primis de sanctorum intercessione, invocatione, reliquiarum honore... bonum atque utile esse...“

Im zweiten Absatz schlussfolgert das Dekret, dass nicht nur die Anbringung von Bildern im Kirchenraum, die Christus, die Jungfrau Maria oder andere Heilige zeigen, erlaubt sei, sondern auch deren Verehrung und Ehrbezeugung. Denn diese beziehe sich nicht auf das Bildwerk selbst, sondern auf die dargestellten Prototypen: „sed quoniam honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae repraesentant.“ Im Gegensatz zu den Götzenbildern der Heiden wohne den christlichen Heiligenbildern selbst keine göttliche Kraft inne. Die Verehrung durch die Gläubigen beziehe sich so nicht wie bei den Heiden auf die *materia* und *forma* der Darstellung als solche, sondern allein auf den dargestellten Prototyp.<sup>78</sup> Der Text forderte die geistige Obrigkeit dazu auf, die Gläubigen durch die bildhafte Darstellung der christlichen Heilsgeschichte zu bilden und in ihrem Glauben zu stärken: „...doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis...“

Mit dem zentralen Gedanken, den Bildern selbst wohne keine göttliche Kraft inne und dem Bezug auf den Prototyp wiederholte das Bilderdekret den schon durch das Zweite Konzil von Nicäa (787) festgeschriebenen Grundsatz gegen die Ikonoklasten: „... praesertim vero secundae Nicaenae synodi, decretis contra imaginum oppugnatores est sancitum.“ Doch handelte es sich hierbei laut Jedin<sup>79</sup> nicht um die reine Übernahme der Bildtheorie von Nicäa. Dies wird in der anschließenden Reformverfügung mehr als deutlich. Betont sie einmal mehr den für das Abendland stets höchste Priorität genießenden didaktischen und religionspädagogischen Nutzen der Bilder: „... tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi... et salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur.“ Bilder erinnern an die Taten und Wunder Gottes und ermuntern die Gläubigen durch die dargestellten Inhalte zur Nachahmung der Heiligen. Bildwerke mit falschem oder die Gläubigen in die Irre führendem Inhalt sollen jedoch nicht aufgestellt werden. Und aller Aberglaube, jedwede Unzucht oder allzu Profanes ist in den Bildwerken unerwünscht: „... ita ita nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes statuuntur.“ Zudem muss das ungebildete Volk über die richtige Deutung der Bilder belehrt werden: „... doceatur populus... vel coloribus aut figuris exprimi possit.“

Weder Beispiele für einen solchen Irrtum noch die Darstellung eines falschen Dogmas im Bild werden im Dekretstext direkt genannt. Auch werden Fragen bezüglich des Stils, in dem Bildwerke fortan gestaltet werden sollten, von den Konzilsvätern icht einmal im Ansatz

---

<sup>78</sup> Kaufmann, 2002, S. 419.

<sup>79</sup> Jedin, 1975, Bd. IV., S. 183f.

beantwortet. Den richtigen Umgang und die richtige Interpretation von Bildinhalten legte das Dekret voll und ganz in die Hände der Bischöfe und anderer kirchlicher Autoritäten. Ihnen oblag von nun an offiziell die Kontrolle der religiösen Bilder im Kirchenraum. Die mit mehr Macht ausgestattete Geistlichkeit ist vielleicht die größte Neuerung, die das Trienter Dekret über die Verehrung der Heiligen und Reliquien wirklich mit sich brachte.

In seinem Grundton fügt sich das Bilderdekret nahtlos in den von den bisherigen Konzilsbeschlüssen vorgeschriebenen Kanon ein. Die Rechtfertigung von Altbewährtem ging mit der dringend nötigen Abgrenzung zum Protestantismus einher.<sup>80</sup> „Es brachte weder eine Innovation noch eine Entscheidung in Fragen innerkatholischer Bildertheologie“, so Jens Baumgarten, „scheint dennoch aber in einer abschließenden Bewertung durch die Sekundärliteratur nicht allzu viel verdorben zu haben.“<sup>81</sup>

Wie bereits erwähnt, drängten besonders die Franzosen das Konzil dazu, die Bilderfrage erneut zu behandeln. Dies in der Hoffnung, mit einem Dekrets-Beschluss ein wirksames Mittel gegen die calvinistischen Glaubensfeinde in der Hand zu haben. So ist es nur eine logische Konsequenz, dass die Textvorlage, auf deren Grundlage das Bilderdekret letztlich formuliert wurde, seinen Weg aus Frankreich nach Trient fand.

### **1.1. Die Sorbonner Sentenz zur Bilderfrage**

Nachdem die Bemühungen Katharina de Medicis – sie hatte nach dem Tod ihres Sohns Franz II. 1560 die Regierungsgeschäfte übernommen – durch ein vermittelndes Gespräch mit den Calvinisten 1561 in Poissy nicht den gewünschten Erfolg erzielt hatten, startete sie im darauffolgenden Jahr einen weiteren Versuch der Einigung. Vom 28. Januar bis zum 11. Februar 1562 trafen sich Calvinisten und Katholiken in St. Germain-en-Laye zu einem erneuten Religionsgespräch. In mehreren Versammlungen hatten die Teilnehmer die Möglichkeit, ihre Argumente für und gegen die Bilderverehrung vorzubringen. Eine Gruppe katholischer Theologen der Sorbonne hatte bereits für die Versammlung in Poissy einen Text<sup>82</sup> vorgelegt, der inhaltlich dem Klerus als Leitfaden hätte dienen können, wie und mit welchem Zweck Bildwerke im Kirchenraum aufgestellt werden sollten. In nahezu identischer Form bildete der Sorbonner Text auch in St. Germain die Argumentationsgrundlage der katholischen Vertreter.

---

<sup>80</sup> Hersche, Peter: Die Allmacht der Bilder. Zum Fortleben ihres Kults im nachtridentinischen Katholizismus, in: Macht und Ohnmacht der Bilder, hrsg. v. Peter Blickle, André Holenstein u. a., München, 2002, S. 391–405, hier S. 391ff.; Ebenso: Baumgarten, 2004, S. 33ff.; Kummer, Stefan: *Doceant Episcopi*. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 56.1993, München, Berlin u. a., S. 508–533, hier S. 509; Jedin, 1975, Bd. IV., S. 183f.

<sup>81</sup> Baumgarten, 2004, S. 38ff.

<sup>82</sup> Siehe Anhang, kompletter Text der Sorbonner Sentenz, nach Jedin, 1935, S. 171.



Wie im späteren tridentinischen Bilderdekret wird auch hier ganz besonders der religionspädagogische Nutzen ebenso wie die belehrende und zur Nachahmung auffordernde Funktion der Bilder betont. Auch in der Anweisung an den Klerus, das Volk aufzuklären und durch richtiges Belehren jedweder Art von Missständen entgegenzuwirken, taucht in nahezu identischer Form im späteren Dekret auf. Zu guter Letzt ist im Grunde auch die Aufgabe, die das Konzil den Bischöfen auferlegt hatte, als alleinige Entscheidungsinstanz, neue Bildwerke zu genehmigen und deren Inhalte zu kontrollieren, von den Sorbonner Theologen übernommen worden, wird aber erst im zweiten Teil des Dekrets, dem Reformteil, festgeschrieben. Wie später das Dekret verzichtete auch schon die Sentenz von 1562 darauf, allzu sehr auf innerkatholische Kontroversen einzugehen. Nur das Notwendigste wurde erklärt, um den eigenen Standpunkt gegenüber den Glaubensfeinden klar zu machen. Alles in der Sentenz allgemein Übertragbare wurde vom Dekret übernommen. Um das Ganze auf traditionsreichen Boden zu stellen, wurde dem Dekretstext die Rückbeziehung auf das Zweite Konzil von Nicäa hinzugefügt, die so explizit im Sorbonner Vorläufer nicht auftauchte.<sup>83</sup> Da das Konzil die letzten Beschlüsse unter großem Zeitdruck verabschiedet hatte, liegt auf der Hand, warum die Sorbonner Sentenz mit einigen wenigen Änderungen zum letztlichen Dekretstext ausgearbeitet wurde. Hubert Jedin sieht darin zudem bestätigt, dass man mit dem tridentinischen Bilderdekret hauptsächlich versucht hatte, der besonders von französischer Seite geschilderten Notlage Herr zu werden.<sup>84</sup>

## **2. Das Bilderdekret, eine wenig innovative Notlösung im Eilverfahren**

Es lässt sich kaum von der Hand weisen, dass die große Eile, mit der das Bilderdekret von den Konzilsvätern verhandelt und verabschiedet wurde, zu Lasten seiner Qualität ging. So konnte der Text, selbst wenn er es denn gewollt hätte, keine wirkliche Neuerung bringen. Das Dekret übernahm zwar die Grundidee des Zweiten Konzils von Nicäa, doch während das Zweite Nicaenum nur von Erinnerung im Zusammenhang mit der Bilderverehrung spricht, ging das Dekret einen Schritt weiter, indem es ganz besonders den didaktischen und erzieherischen Charakter im Bild hervorkehrte. Dies bildet laut Jedin das Kernstück. Jedin versteht den Abschnitt ab „doceant episcopi“ als eine Art Lehranweisung, in der das kirchliche Lehramt aufgefordert ist, „in Predigt und Unterricht den didaktischen und erzieherischen Zweck der Bilder zu betonen und darauf hinzuarbeiten, daß sie eine erbauliche Wirkung auf das Volk ausüben... und letzten Endes zur Vertiefung der Gottesliebe und der Frömmigkeit führen.“<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Jedin, 1935, S. 168ff.

<sup>84</sup> Ebd., S. 187.

<sup>85</sup> Zit. nach Jedin, 1935, S. 424.

Das ist die große Neuerung, die Trient gegenüber Nicäa mit sich brachte.<sup>86</sup> Als zweites Novum kann hier zudem die durch das Dekret mit mehr Entscheidungsmacht ausgestattete kirchliche Autorität genannt werden, der künftig die Kontrolle über die Inhalte von Bildwerken im Kirchenraum oblag. Die kirchliche Kunst wird der Kirche „als Gehilfin bei der Ausübung ihres Lehramts“<sup>87</sup> an die Seite gestellt. Das Bilderdekret bildete aber, wie Jens Baumgarten schreibt, nur die „Matrix und steckte die Grenzen für diejenigen Theologen der folgenden Generation ab“. Das Bilderdekret und das Konzil sind so weniger der inhaltliche Beginn der Reformation von katholischer Seite, als vielmehr deren erstes wirkliches Symbol.<sup>88</sup>

Von seinen Verfassern ursprünglich als Mittel im Glaubenskampf erdacht, hatte das Dekret die Kunst zunächst nicht in eine bestimmte Richtung drängen wollen. Auch wendet es sich mit keinem Wort direkt an die Künstler. Den Konzilsteilnehmern ging es vorrangig nicht um die Beantwortung künstlerischer Fragen, sondern vielmehr um die Formulierung einer neu fundierten kunstpolitischen Aussage.<sup>89</sup> So sucht man auch nach ikonographischen Anweisungen im Bilderdekret vergebens.<sup>90</sup> Und doch brachte der Text mit einigen Formulierungen gewisse Einschränkungen für die Kunst mit sich, indem er zum einen „falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris“, zum anderen „ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem“ verbietet.<sup>91</sup>

In Italien teilte das Bilderdekret das gleiche Schicksal wie andere Konzilsbeschlüsse. Es wurde bis auf wenige Ausnahmen in den ersten Jahrzehnten nach Trient so gut wie gar nicht umgesetzt.<sup>92</sup> Erst in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts trat es wieder in den Fokus der kirchlichen Obrigkeit. Dies schlug sich in einer so nie dagewesenen Flut an bildtheologischen Traktaten nieder, die das posttridentinische Italien zum Ende des Jahrhunderts überschwemmten. Diese Texte und Schriften bilden den Kern des folgenden Untersuchungsteils.

---

<sup>86</sup> Wohlmuth, 1990, S.91.

<sup>87</sup> Jedin, 1935, S. 425.

<sup>88</sup> Baumgarten, 2004, S. 205.

<sup>89</sup> Castelli, Patrizia: Das Bild Satans in der Traktatliteratur der Gegenreformation, in: Zeitsprünge, Aspekte der Gegenreformation, hrsg. v. Klaus Reinhard in Zusa. mit Gisela Engel, Victoria von Flemming u. a., 1.1997, 3/4, Frankfurt a. M., S. 895–937, hier S. 896.

<sup>90</sup> Insolera, Lydia Salviucci: L'immagine primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro. Rom, 2004, S. 14.

<sup>91</sup> Jedin, 1935, S. 427f.

<sup>92</sup> Baumgarten, 2004, S. 41.

#### **IV. Die posttridentinische Traktatliteratur – wie interpretierten Theologen und Künstler die Konzilsbeschlüsse in ihren Schriften?**

Die hier angeführten theoretischen Schriften wurden alle in den Jahrzehnten nach Abschluss des Konzils verfasst und beziehen sich unmittelbar auf die in Trient verabschiedeten Beschlüsse. In den Traktaten versucht sich eine Reihe gegenreformatorischer Theologen an einer Konkretisierung der vom Konzil entschiedenen generellen Richtlinien.<sup>93</sup>

So mannigfaltig wie die Textquellen, sind es auch die Natur ihrer Verfasser. Zwar waren die meisten Autoren Universitätstheologen, doch mischen sich unter diese durchaus auch Kardinäle und Bischöfe wie Kardinal Gabriele Paleotti, Laien und Künstler wie Pietro da Cortona. In Zusammenarbeit mit dem Jesuiten Giovan Domenico Ottonelli verfasste der Bologneser Maler im Jahr 1652 das „Trattato della pittura, uso et abuso loro“ – eine Schrift, auf die die Arbeit an späterer Stelle noch eingehen wird. Interessant ist die Tatsache, dass bereits ein Jahr nach Ende des Trienter Konzils mit „Benedictus Deus“ eine päpstliche Bulle in Kraft trat, die festschrieb, dass allein dem Papst das Recht vorbehalten sei, die Konzilsbeschlüsse zu interpretieren.

Als richtungsweisend dafür, welche Traktate von kirchlicher Seite größte Beachtung fanden, gilt noch heute das von Papst Benedikt XIV. (1740–1758) im Jahr 1745 niedergeschriebene Dokument „Sollicitudini Nostrae“<sup>94</sup>. Bei seiner Auflistung lesenswerter Schriften beschränkte sich der Papst allerdings ausschließlich auf von Theologen verfasste Texte. Autoren anderer Disziplinen hatten zu den Benedikt XIV. interessierenden Themen keine hilfreichen Erkenntnisse geliefert.<sup>95</sup>

Recht unterschiedlich wird in den einzelnen Schriften die Bilderfrage diskutiert. Einzelne Autoren wie Carlo Borromeo widmeten dem richtigen Umgang mit Bildern gerade einmal ein Kapitel. Wieder andere nahmen sich des Themas ausführlicher an. Das etwa vierhundert Seiten umfassende Werk Gabriele Paleottis stellt hierbei die mit Abstand ausführlichste Abhandlung über die Frage nach den Bildern im Kirchenraum dar.

Doch bereits in vorkonziliarer Zeit beschäftigte die Frage der Bilder die Gemüter. Da sie teilweise als eine Art Grundlage der nachtridentinischen Schriften zu verstehen sind und mit Sicherheit den später verfassten Texten bereits die Richtung vorgaben – wie es zum Beispiel für die Schrift Konrad Brauns zutrifft –, wird sich die Arbeit nun kurz mit jenen Texten befassen, die vor und auch während des Trienter Konzils verfasst wurden.

---

<sup>93</sup> Hersche, 2002, S. 391.

<sup>94</sup> Hecht, Christian: Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren. 2. Aufl., Berlin, 2012, S. 31.

<sup>95</sup> Interessant ist, dass es der Bologneser Bischof und Kardinal Gabriele Paleotti mit seinem Traktat nicht auf die Liste des Papstes geschafft hat. Siehe dazu: Hecht, 2012, S. 31.

## 1. Die Entwicklung der vorkonziliaren Bilderfrage

Schon kurz nach Beginn der Reformation, noch bevor sich einzelne Vertreter des Klerus in Trient zum 19. ökumenischen Konzil versammelten, hatten einzelne Autoren auf katholischer Seite begonnen, die von reformatorischer Seite angegriffene Lehre der Bilder und deren Verehrung in ihren Schriften zu verteidigen. 1522 hatte Andreas Bodenstein von Karlstadt die Schrift „Von abtuhung der Bylder / Vnd das keyn Betdler vnther den Christen seyn soll“ verfasst. In dieser kurzen Abhandlung blies er ins gleiche reformatorische Horn wie seine Mitstreiter und forderte die Abschaffung aller Bilder aus dem Kirchenraum, da diese Götzenverehrung die Gläubigen in die Irre führe. Reaktionen der Gegenseite auf diese Kampfansage Karlstadts ließen nicht lange auf sich warten.<sup>96</sup> In seiner kurz nach Karlstadts „Abtuhung der Bilder“ verfassten Schrift verteidigte der Theologe und Rechtswissenschaftler Hieronymus Emser die Bilderverehrung und ging aufs Schärfste gegen die von Karlstadt gemachten Äußerungen vor. Bereits mit Luther hatte Emser sich in den vorangegangenen Jahren heftige Wort- und Schriftgefechte geliefert. Mit Karlstadt nahm er es nun mit einem neuen Gegenspieler auf. Am 2. April 1522 erschien Emsers „Das man der heyligen bilder yn den kirchen nit abthon noch vnehren soll. Vnnd das sie yn der schrift nyndert verboten seyn“. Emser führt in einem Teil seiner Schrift Gründe für die Berechtigung von Bildern in Kirchen an und setzt sich in dem darauffolgenden Teil mit Karlstadts Thesen auseinander, die er widerlegt. Da sich die Bilder und damit die darauf dargestellten Heiligen der Kirche nicht selbst verteidigen können, sieht sich Emser in der Rolle ihres Advokats. Nach und nach und stets exakt den von Karlstadt gemachten Vorwürfen gegenübergestellt folgt Emsers Verteidigung der Bilder und Skulpturen im Kirchenraum. „Das geschnitzte vnd gemalte bilder auff den altaren stehen, ist nützlich vnd Christlich. Drum ists ketzerisch vnd vnchristlich, das wir sie abthun...“,<sup>97</sup> führt Emser an und wendet sich damit strikt gegen Karlstadts Vorwurf, die Verehrung der Bilder widerspreche dem ersten Gebot. Emser argumentiert, dass jede Religion, auch das Judentum, einen Bilderkult entwickelt habe, und verweist im Falle der Bilderverehrung vor allem auf die ungeschriebene Tradition.<sup>98</sup>

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts – und somit in den Anfangsjahren des Konzils – sind diese Schriften aus einem streng katholischen Lager Zeugnis dafür, dass der Bilderfrage bereits

---

<sup>96</sup> Neben Hieronymus Emser ist vor allem die Schrift Johann Ecks „De non tollendis Christi et sanctorum imaginibus contra haeresim Faelicianam sub Carolo magno damnatam, et iam sub Carolo V renascentem decisio“ zu nennen, die 1522 erstmalig in Ingolstadt verlegt wurde. Ecks kannte jedoch Karlstadts „Von Abtuhung der Bilder“ wohl nicht.

<sup>97</sup> Zit. nach Heribert Smoliksky: Reformation und Bildersturm. Hieronymus Emsers Schrift gegen Karlstadt über die Bilderverehrung, in: *Reformatio ecclesiae. Beiträge zu kirchlichen Reformbemühungen von der Alten Kirche bis zur Neuzeit*. Festgabe für Erwin Iserloh, hrsg. v. Remigius Bäumer, Paderborn, 1980, S. 427–440, hier S. 430.

<sup>98</sup> Smoliksky, 1980, S. 431f.

große Beachtung geschenkt wurde. Ambrosius Catharinus, eigentlich Lancelotto Politi, kündigt in seinen Schriften bereits deutlich „den Geist der katholischen Reform“<sup>99</sup> an. Besonders zeigt sich dies in seiner konsequenten Ablehnung des paganen Schönheitskultes der Renaissance. Allen voran lieferte aber Konrad Brauns „De Imaginibus“<sup>100</sup>, „über Bilder“, die schriftliche Grundlage für die nachfolgende Diskussion in der Bilderfrage. Laut Braun ist die Verehrung der Heiligenbilder wegen ihres Zusammenhangs mit dem Prototyp, wie es Basilius der Große schon im vierten Jahrhundert herausgestellt hatte, die gleiche wie die der Heiligen selbst. Das Bild wird demnach in seiner Eigenschaft als *typus* und *figura* verehrt. Zusammenfassend stellt Braun fest:

„Die Bilderverehrung ist theozentrisch: als ein Bekenntnis und ein Lobpreis Gottes, der die Heiligen zur Glorie führte, steigt sie empor, um als erhöhte Gottesliebe und sittlicher Heldenmut wieder zum Menschen herabzusteigen; nicht von den Heiligenbildern und Reliquien als solchen, sondern von der Fürsprache der Heiligen selbst bei Gott erwarten der stille Beter und die katholische Liturgie Erhörung ihrer Gebete und dass sie nicht vergebens erwarten, beweisen zahlreiche Wunder...“<sup>101</sup>

Für profane Darstellungen sei dagegen in Kirchen kein Platz, so Braun weiter. Gleiches gilt natürlich für Darstellungen mit laszivem und unanständigem Inhalt. Denn sie stehen im Gegensatz zur eigentlichen Aufgabe der Bilder im Kirchenraum, die Gläubigen zu erbauen und zu unterrichten. Als im Kirchenraum darstellungswürdige Motive kehrt Braun besonders das Kreuz, Erzählungen aus der Bibel und die Kämpfe der Märtyrer und Heiligen hervor, die mit ihren Inhalten der Unterrichtung der Gläubigen von großem Nutzen sind.<sup>102</sup> Aus diesen Schriften geht eine Grundhaltung hervor, die Hubert Jedin als „katholisches Traditionsgut“ versteht. Die Bilderverehrung ist erlaubt, weil sie sich letztlich immer auf Gott selbst bezieht. Sie hat nichts mit dem heidnischen Götzenkult zu tun und besitzt vielmehr

<sup>99</sup> Jedin, 1935, S. 167.

<sup>100</sup> Brauns Schrift erschien erstmals im Jahr 1548. Eingesesehenes Exemplar, Konrad Braun: De Imaginibus. Liber D. Conradi Brvni Ireconsvlti, Cancellarii, Landeshvtensis, in Bavaria Catholica, Germaniae Prouincia, aduersus Iconoslastas, Mainz, 1548, aus der Bayrischen Staatsbibliothek, München. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>101</sup> „Porro sanctorum imagines et reliquias invocamus, in archetypum relato honore, id est, in imaginibus vel reliquiis ipsos sanctos tanquam amicos Dei invocamus, ut pro nobis apud Deum intercedant, non quod ab illis vel eorum reliquiis et imaginibus spem aliquam salutis, sive in hoc mundo sive in futuro saeculo expectemus; neque enim aliud nomen, per quod saluari possimus, hominibus datum est quam unigenitus Dei filius Iesus Christus; Sed ut per eorum merita et intercessionem apud Deum, quod petimus impetremus. Quin et Deum sancotrum imagines inspicientes, glorificamus...“ Braun, De Imaginibus, 1548, Kap. XX., S. 134. Dt. Übersetzung nach Jedin, 1935, S. 154.

<sup>102</sup> Im Original nach Braun: „... solam effigiem Sanctae crucis statuebant: quia per solam crucem genus humanum liberatus est. Deinde veteris et novi testamenti historias, hinc inde in parietibus templi pingere coeperunt. Et historias etiam certaminum gloriosissimorum martyrium et sanctorum... contemplatione picturae in memoriam reducerent eos, qui fidem suam in verum Deum, egregiis facinoribus testati essent.“ Braun, De Imaginibus, 1548, Kap. XXII., S. 145.

religionspädagogischen Wert, „weil die Bilder die Bücher der Ungelehrten sind“, so Jedin weiter.<sup>103</sup>

Doch diese ersten zarten Blüten der Traktatliteratur waren nichts im Vergleich zu dem großen Aufschwung, den diese Schriften nach dem Ausklang des Tridentinums erlebten. Aus einer kaum zu überblickenden Flut an Schriften und Traktaten hat die Arbeit einige der wichtigsten ausgewählt. In chronologischer Reihenfolge nach ihrem Erscheinungsjahr werden einige der Hauptwerke der posttridentinischen Traktatliteratur vorgestellt. Im Fokus steht immer die Behandlung der Frage der Bilder im Kirchenraum sowie – wenn vorhanden – die Forderungen, die der Verfasser an den Künstler und Maler eines Martyriums stellt. Die Traktate bilden für das Verständnis der gegenreformatorischen Bildertheologie sowie für die Beantwortung der Frage, welche Anforderungen die Autoren an die Martyriumsdarstellung in diesen Jahren stellten, eine wichtige Grundlage.

Den Einstieg in die Welt der posttridentinischen Traktate macht die Arbeit mit Giovanni Andrea Gilio da Fabriano 1564 in Camerino publiziertem Werk „Due Dialoghi“.<sup>104</sup>

## **2. Über die Fehler und Irrtümer der Maler in der dargestellten „historia“**

Kaum etwas ist über die Ausbildung und das Leben Giovanni Andrea Gilio da Fabriano bekannt. In dem Städtchen Fabriano in der Provinz Ancona wurde er in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren. Als Kanoniker von San Venazio widmete er sein Leben hauptsächlich dem Studium und dem unermüdlichen Kampf für einen richtig gelebten Glauben, den er in vielen Schriften führte, bei dem ein korrekter Umgang mit Kunstwerken im Kirchenraum eine tragende Rolle spielte – all dies natürlich im Einklang mit dem tridentinischen Geist seiner Zeit.<sup>105</sup> Im ersten Teil der Abhandlung steht das Dekor im Mittelpunkt und Gilio ordnet sich mit seinen Ansichten ganz den von der Kirche veranlassten Vorschriften unter. Im zweiten Teil diskutiert Gilio die vielen Fehler und Irrtümer, die von künstlerischer Seite im Kirchenraum gemacht werden.<sup>106</sup> Künstler, vor allem die malende Zunft, hatten es sehr schwer, den Anforderungen Gilios auch nur annähernd gerecht zu werden.<sup>107</sup> Das wird bereits auf den ersten Seiten seiner 1562

---

<sup>103</sup> Jedin, 1935, S. 162f.

<sup>104</sup> Eingesesehenes Exemplar Giovanni Andrea Gilio Da Fabriano: Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire, Camerino 1564, in: Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma, hrsg. v. Paola Barocchi, Bd. II., Bari, 1961, S. 1–115. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>105</sup> Di Monte, Michele, in: Dizionario Biografico degli Italiani, hrsg. v. Mario Caravale, Bd. 54, Catanazaro, 2000, S. 751.

<sup>106</sup> Castelli, 1997, S. 901.

<sup>107</sup> Eine Ausnahme bilden hierbei die Werke des Florentiner Malers Santi di Tito sowie die Werke Federico Baroccis. Scavizzi sieht in deren Malerei eine Art Reaktion auf Gilios Forderungen nach mehr Klarheit im Bild

veröffentlichen „Due Dialoghi“ sehr deutlich, wenn er beispielsweise die *pittori* als ignorant betitelt.<sup>108</sup>

Gilio unterscheidet zwischen drei Malertypen: dem *pittore poeta*, dem *pittore storico* sowie jenem dazwischen, dem *pittore misto*. Der erste malt Fabelwesen, die Gilio als untragbar empfindet. Im Grunde genießt nur die zweite Kategorie der Maler wirkliche Daseinsberechtigung bei Gilio. Denn die Aufgabe des *pittore storico* bestehe darin, ausschließlich wahre Bildinhalte darzustellen. Dazwischen setzt er den *pittore misto*, der sowohl Wahrheit als auch Mythos darstellen kann und diese miteinander zu verbinden vermag, worunter beispielsweise die Symbole und Attribute in der christlichen Kunst zu zählen sind.<sup>109</sup> In dieser Einteilung begründet sich bereits das Hauptanliegen, das Gilio in seinen „Due Dialoghi“ an die Maler richtet. Die Leistung und Aufgabe der Künstler bestehe in der exakten und richtigen Übersetzung der „historia“ von einer schriftlichen Quelle in die gemalte Sprache im Bild. Als „Demonstrator des Wahren“<sup>110</sup> ist der Maler an die exakte Wiedergabe historischer Fakten gebunden. Denn „la cosa tanto è bella, quanto è chiara et aperta“,<sup>111</sup> „eine Sache ist schön, wenn sie klar und offen ist“. Und so ist für Gilio der ideale Malstil einfach und rein, klar und offen. Dieses Ziel kann der Maler aber nur durch das genaue Studium der darzustellenden Inhalte erreichen.<sup>112</sup> Bilder Sebastiano del Piombos waren ihm ebenso ein Dorn im Auge wie Michelangelos Jüngstes Gericht in der Sixtinischen Kapelle, auf dem viel zu viel nackte Haut zu sehen war. Doch nicht nur an der Nacktheit störte sich Gilio, sondern vor allem an der Verletzung des Dekorums<sup>113</sup>.

Logisch erscheint in diesem Zusammenhang auch, dass Gilio die manieristische Malerei mehr als nur missfiel und er sie aufs schärfste kritisierte. Den Manieristen warf er vor, dass sie in erster Linie damit beschäftigt seien, ihre Figuren in affektierten verkünstelten Posen zu zeigen, was sich zu Lasten des darzustellenden Bildinhalts auswirke.

Die für den Manierismus typischen Körperverdrehungen strikt ablehnend, fordern die Gesprächspartner in den „Dialoghi“ bei Bildern der Geißelung und der Kreuzigung eine besonders grausame Darstellungsweise, in der der erlittene Schmerz und das erfahrene Leid

---

als bestätigt. Ausführlicher zum Ganzen: Giuseppe Scavizzi: *Pittura e Controriforma nel secolo XVI. Verso una nuova definizione del problema*, in: *Annali Accademici Canadesi*, 2.1986, S. 43–59, S. 48ff.

<sup>108</sup> „... tutto questo procede da l'ignoranza de' pittori, che, se fussero letterati, non errarebbono in cose così chiare e manifeste.“ Gilio, *Dialogo*, 1961, S. 41.

<sup>109</sup> Kasimatē, Marilena Z.: *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni Paolo Lomazzo*. Frankfurt a.M., 1985, S. 52f.

<sup>110</sup> Steinemann, Holger: *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung*. Kardinal Gabriele Paleottis *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582). Hildesheim, 2006, S. 61.

<sup>111</sup> Gilio, *Dialogo*, 1961, S. 99.

<sup>112</sup> „... ma prima d'ogni altra cosa si deve informare del soggetto de l'istoria che egli dipingere disegna...“ Gilio, *Dialogo*, 1961, S. 26; An späterer Stelle heißt es: „... perché, leggendo i buoni libri, potrà, informandosi de la verità del soggetto, sapere quai sieno gli abusi e quai no.“ Gilio, *Dialogo*, 1961, S. 43.

<sup>113</sup> So wird vor allem bemängelt: „Così anco fanno a le volte certi veli e capelli, il che pre par che tiri vento per alzarli e farli ventilare, il che in certi luoghi ha fatto nel suo Giudizio Michelangelo, non avvertendo che in quel giorno saranno cessati i venti e le tempeste, et i cieli arranno perduta insieme con la terra la virtù loro.“ Gilio, *Dialogo*, 1961, S. 52.

auch wirklich zum Ausdruck gebracht werden und vom Beschauer nachempfunden werden können:

„M. Troilo fügte hinzu: ‚Einen anderen Missbrauch finde ich auch bei der Darstellung der Person unseres Heilands, ein Missbrauch, der sich nicht zu bessern scheint. Das was sie nicht ausdrücken können oder wollen, sind die Entstellungen des Körpers Christi, die er während der Passion erfahren musste, als er geißelt, als er von Pilatus dem Volk gezeigt wurde... Als er ans Kreuz genagelt wurde... Es würde viel mehr Leid auslösen, ihn blutüberströmt und entstellt als schön und zart zu sehen’.

M. Pulidoro sagte: ‚Ich denke, dass sie das machen, um die Kraft der Kunst zu zeigen, dies ist immer die Intention der Künstler gewesen; die Fähigkeit, vorbildlich alle Muskeln und alle Teile dieses gut zusammengesetzten Körpers auszudrücken... Aus diesem Grunde ist die Geißelung Christi des Bruders Bastiano<sup>114</sup> in San Pietro Montorio sehr gepriesen worden’.

M. Triolo antwortete: ‚Der Maler würde die Kraft der Kunst viel stärker zeigen, wenn er ihn gequält, blutig, bespuckt, mit geschundener Haut und Wunden bedeckt, entstellt, fahl und unansehnlich in einer Weise darstellen würde, die nicht die Gestalt eines Menschen hätte. Dies wäre das Ingenium, dies die Kraft und Stärke der Kunst, dies das Dekor, dies die Vollkommenheit des Künstlers. Denn die Geißelung Christi des Bruders Bastiano zeigt, dass die Geißelung und die Schläge mit Peitschen aus Watte zum Scherz ausgeführt wurden und nicht mit dicken und verknoteten Seilen oder mit einem anderen schlimmeren Gegenstand. Durch diese anmutigen Darstellungen wird niemand jemals lernen, was die Härte des Schmerzes, der Verspottung, der Qualen, des Leids und der anderen großen Nöte ist... Bei der Geißelung, der Vorführung vor das Volk, der Kreuzigung, der Kreuzabnahme und der Grablegung ist er blutig, hässlich, entstellt, gequält, ausgezehrt und tot darzustellen“<sup>115</sup>.

Gerade auch in der Darstellung der zu Tode gequälten Märtyrer fordert Gilio die Auslösung von starken Affekten, die die Maler durch besonders grausame Details in ihren Bildern beim Betrachter hervorrufen sollen. Denn:

---

<sup>114</sup> Gemeint ist die „Geißelung Jesu“ (1516–1524) von Sebastiano del Piombo in San Pietro in Montorio.

<sup>115</sup> „Soggionse M. Troilo: ‚Un altro abuso io trovo circa la persona del nostro Salvatore, il quale non par che ammendare si sappia: et è questo, che non sanno o non vogliono sapere isprimere le defformità che in lui erano al tempo de la passione, quando fu flagellato, quando fu da Pilato mostrato al popolo..., quando con tanta angustia stava fitto in croce... Molto più a compunzione moverebbe il vederlo sanguinolento e difformato, che non fa il vedere lo bello e delicato.’

Disse M. Pulidoro: ‚Penso che ciò faccino per mostrare la forza de l’arte, il che sempre è stato l’intento de l’artefice; per poter bene isprimere tutti i muscoli e tutte le membra di quel ben composto corpo, del quale penso che non fusse mai trovato il più bello. Per questo è tanto lodato il Battuto di frate Bastiano in San Pietro Montorio.’

Replicò M. Troilo: ‚Molto più mostrerebbe il pittore la forza de l’arte in farlo afflitto, sanguinoso, pieno di sputi, depelato, piagato, difformato, livido e brutto, di maniera che non avesse forma d’uomo. Questo sarebbe l’ingegno, questa la forza e la virtù de l’arte, questo il decoro, questa la perfezion de l’artefice; conciossia che’ l Battuto di frate Bastiano mostra che i flagelli e le battiture fussero fatte con le sferze di bambagio e per ischerzo, e non con grosse et annodate funi, o con altra cosa peggiore. E con queste dimostrazioni leggieri nissuno imparerà mai a sapere qual fusse l’acerbità del dolore, i scherni, l’afflizioni, le pene e l’altre miserie grandi... Ne la Flagellazione, Dimostrazione al popolo, Crocifissione, Deposizione de la croce e Sepultura, da mostrarlo sanguinoso, brutto, difformato, afflitto, consumato e morto“.

Gilio, Dialogo, 1961, S. 39f. Dt. Übersetzung nach Windorf, 2006, S. 73f.



„... in diesen Darstellungen würde man nicht nur die Wahrheit sehen, sondern auch die Grausamkeit der Tyrannen, die Beharrlichkeit der Märtyrer und die Stärke der göttlichen Gnade betrachten, die ihnen die Torturen linderte und sie jede schwere Qual beharrlich ertragen ließ.“<sup>116</sup>

Und er geht sogar noch einen Schritt weiter. So wird in der Gesprächsrunde seiner „Dialoghi“ verlangt,

„den heiligen Blasius von den Eisenstriegeln zerfetzt und gehäutet, den heiligen Sebastian dagegen bedeckt von Pfeilen, gleich einem Stachelschwein darzustellen. Oder den heiligen Laurentius, auf dem Rost liegend, verbrannt, gekocht, aufgeplatzt, zerrissen und entstellt zu zeigen.“<sup>117</sup>

Trotz aller Bemühungen fanden Gilios „Due Dialoghi“ insgesamt aber keine besonders weite Verbreitung. Paolo Prodi bezeichnet Gilios Werk gar als „tratatello molto modesto“<sup>118</sup>, als ein „eher mäßiges Traktätchen“. Für die Arbeit haben Gilios Äußerungen jedoch einen gewissen Stellenwert, denn es wird interessant sein zu beobachten, ob, und wenn ja, wie seine Vorgaben von den Malern, die das Martyrium eines Heiligen darzustellen hatten, befolgt wurden.

Direkt an die „Rectores Ecclesiae“, also an den Klerus, der mit dem Kirchenbau und der Ausstattung der Gotteshäuser betraut war, richtet sich das nächste zu behandelnde Werk. Sein Verfasser war kein geringerer als der Mailänder Erzbischof, der heilige Carlo Borromeo.

### **3. Borromeos Wunsch nach einer theologisch richtigen und moralisch unbedenklichen Darstellung**

Eigentlich hätte es sich Carlo Borromeo einfach machen können. Als Neffe Papst Pius' IV. war ihm, dem Kardinalnepoten, eine bevorzugte und bequeme Position an der römischen Kurie sicher. Doch er zog es vor, die damals als ziemlich heruntergekommen geltende Mailänder Diözese wieder auf Vordermann zu bringen. Kurz vor Ende des Tridentinums machte ihn sein Onkel Pius IV. im Jahr 1560 zum Erzbischof von Mailand. Doch es dauerte noch fünf Jahre, bis er seinen Mailänder Bischofstuhl auch wirklich bestieg. Erst 1565 siedelte er endgültig in die lombardische Hauptstadt im italienischen Norden über. In den mehr als zwanzig Jahren seiner Amtszeit – er verstarb am 3. November 1584 – machte er die

---

<sup>116</sup> „ne le quali, oltre che si vedrebbe la verità, si considererebbe la crudeltà dei tiranni, la pazienza de' martiri, e la forza de la divina grazia, che gli addolciva i tormenti e facevali costantemente sopportare ogni grave suplizio.“ Gilio, Dialogo, 1961, S. 42. Dt. Übersetzung nach Windorf, 2006, S. 74.

<sup>117</sup> „... San Biagio da i pettini lacero e scarnato; Sebastiano pieno di frezze rassomigliare un estrice; Lorenzo ne la graticola, arso, incotto, crepato, lacero, e difformato.“ Gilio, Dialogo, 1961, S. 42.

<sup>118</sup> Prodi, Paolo: Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica. Archivio italiano per la storia della pietà, Bd. 4, Rom, 1962, S. 130.

Diözese Mailand zu einer Art tridentinischem Paradebeispiel, in der die Beschlüsse des Konzils auch praktisch zur Umsetzung kamen.<sup>119</sup>

Die dritte Synode, zu der sich die Mailänder Kirchenversammlung 1573 unter der Leitung Carlo Borromeos versammelt hatte, erteilte ihrem Erzbischof den Auftrag, eine schriftliche Abhandlung zu verfassen. Dieser Aufgabe kam der strenge Verfechter der Konzilsbeschlüsse nur allzu gerne nach. Als einer der ersten befasste sich Borromeo mit den Auswirkungen, die die Beschlüsse des Konzils auch für die sakrale Architektur und die Gestaltung des sakralen Innenraums mit sich brachten, und veröffentlichte drei Jahre nach der Synode 1577 seine „Instructiones“<sup>120</sup>. Als synodales Schreiben wurden die „Instructiones“ in die so genannten „Acta Ecclesiae Mediolanensis“ aufgenommen – später folgte die Aufnahme in den „Codex Iuris Canonici“ – und erlangten dadurch große Verbreitung, auch weit über die Mailänder Heimatdiözese hinaus. Sie wurden in ganz Europa zu Rate gezogen.<sup>121</sup>

Die „Instructiones“ richten sich im Besonderen an die Bauherren, also in den meisten Fällen an die Geistlichkeit. Handle es sich beim zuständigen Bauherren jedoch um einen Laien, so ist hier vor allem der zuständige Bischof in seiner Funktion als Kontrollperson gefragt, erläutert Borromeo. Hierin besteht überhaupt eines seiner zentralen Anliegen: die Pflicht der Bischöfe als Kontroll- und Überwachungsorgan. Sie hätten zum einen die Bauarbeiten immer streng zu überwachen und sollten zum anderen die in ihren Zuständigkeitsgebieten lebenden Künstler über ihren christlichen Auftrag unterrichten. Sie hatten dafür Sorge zu tragen, „dass die Bilder in ihren Einzelheiten inspiziert werden, um festzustellen, ob alles der Würde und Heiligkeit des Prototyps entspricht, damit durch den Anblick die Frömmigkeit angeregt, auf keinen Fall aber Anlass zu schandbaren Gedanken gegeben wird.“<sup>122</sup> Die von Borromeo hier formulierten Anweisungen gehen mit dem, was bereits durch das Tridentinum festgeschrieben wurde, völlig einher.

So genau und minutiös Borromeo in seinen beiden Büchern der „Instructiones“ den Idealfall eines neuen Kirchbaus auch von allen Seiten durchleuchtet, die gestaltenden Künste im Kircheninneren nehmen bei ihm eine unbedeutende Nebenrolle ein. Gerade einmal in einem Kapitel, im 17. des ersten Buches „De Sacris Imaginibus Picturisve“, setzte sich Borromeo mit der Frage der Bilder auseinander. Wie sehr er mit den Konzilsbeschlüssen in der Bilderfrage übereinstimmt, wird allein dadurch klar, dass er sich in der einleitenden Zeile des 17. Kapitels zuallererst auf das Konzil beruft. Im Gegensatz zu den tridentinischen

---

<sup>119</sup> Kurzbiografie Carlo Borromeos bei Baumgarten, 2004, S. 43ff.

<sup>120</sup> Der vollständige Titel lautet: „Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II, Carolus S. R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum. Mediolani, apud Pacificum Pontium, Typographum Illustriss. Cardinalis S. Praxedis, Archiepiscopi, 1577,“ in: Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma, hrsg. v. Paola Barocchi, Bd. III, Bari, 1962, S. 1–123. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>121</sup> Hecht, 2012, S. 28.

<sup>122</sup> So der Wortlaut eines Auszugs aus den Akten des Mailänder Konzils. Zit. nach Baumgarten, 2004, S. 49.

Beschlüssen geht Borromeo aber dann doch einen Schritt weiter und droht den Künstlern mit schwerer Strafe, „gravis poena“<sup>123</sup>, sollten sie von den gemachten Anweisungen abweichen. Allein der Unterpunkt „De insignibus sanctorum“<sup>124</sup> des 17. Kapitels liefert ein wenig Information darüber, wie sich der Mailänder Erzbischof die Darstellung der Heiligen wünschte. Sie sollen stets mit den ihnen von der ikonographischen Tradition zugewiesenen Symbolen gezeigt werden. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Bilder im Kirchenraum sein können, doch nicht notwendigerweise da sein müssen. Sind sie aber da, dann müssen sie in ihrer Darstellung theologisch richtig und moralisch unbedenklich sein.<sup>125</sup> Von Carlo Borromeo erfährt man im Grunde nicht mehr als das, was das Konzil schon sehr allgemein über die richtige Darstellung von Bildinhalten formuliert hatte, und schon gar nichts über seine Vorstellungen, wie denn die heiligen Männer und Frauen, die mit ihrem Blut ihren Glauben an Jesus Christus bezeugten, von den Künstlern in den Kirchen richtig dargestellt werden sollten.

Was Borromeo in den „Instructiones“ versäumt hat, findet beim Erzbischof von Bologna weit mehr Beachtung. Mit seinem Traktat lieferte Gabriele Paleotti den in den letzten Jahrzehnten wohl meist diskutierten Beitrag in der posttridentinischen Schriftendebatte.

#### **4. Regeln zur praktischen Anwendung des Bilderdekrets – Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“**

Wie Carlo Borromeo war auch Gabriele Paleotti vor allem auf den letzten Sitzungen des Trienter Konzils einer der Hauptakteure. Als Auditor der Rota war er während der letzten Tagungsperiode 1562 bis 1563 zugegen. Er stand in engem Kontakt zu Kardinal Morone, dessen volles Vertrauen er genoss, und war maßgeblich an den Reformvorlagen beteiligt gewesen, die im Sommer 1563 entstanden waren. Der nach Konzilsende eingesetzten Kardinaldeputation, die für die Umsetzung der Dekrete und Beschlüsse Sorge zu tragen hatte, stand er in beratender Funktion zur Seite. 1565 ernannte ihn Pius IV. zum Kardinal. Im Jahr darauf machte ihn Pius V. zum Erzbischof von Bologna, seiner Heimatstadt, in der Gabriele Paleotti 1522 zur Welt gekommen war.<sup>126</sup>

Wie der Mailänder Borromeo sah sich auch Paleotti als Erzbischof von Bologna in der Pflicht, die durch das Konzil erlassenen Beschlüsse möglichst exakt und schnell in seiner

---

<sup>123</sup> „... cum maxime ex decreto Tridentino, constitutionibusque provincialibus Episcopus cavere debet, tum etiam pictoribus et sculptoribus gravis poena mulctave proposita est...“ Borromeo, *Instructiones*, 1962, S. 42.

<sup>124</sup> „... palmae in manibus martyrum; mitra et baculus pastoralis, quae Episcopis dantur, et alia id generis...“ Borromeo, *Instructiones*, 1962, S. 43.

<sup>125</sup> Hecht, 2012, S. 29.

<sup>126</sup> Jedin, Hubert: *Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 74 (1963), Stuttgart, S. 321–339, hier S. 331.

Heimatdiözese umzusetzen. Die logische Konsequenz dieses Bestrebens war die Anfertigung eines eigenen Traktats.<sup>127</sup> 1582 erschien in Bologna Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“<sup>128</sup>.

Borromeos Ansatz war ein architektonischer. Sein Fokus lag auf der sakralen Bauweise. Paleotti hingegen wendet sich in seinem Traktat der Malerei zu, wobei die von ihm niedergeschriebenen Regeln auch auf die Skulptur<sup>129</sup> Anwendung finden sollten. Allerdings findet bei ihm wiederum die Architektur keine Beachtung. Beide Kirchenmänner hatten also den gleichen Anspruch und verfolgten mit ihren Schriften ähnliche Ziele, aber anhand unterschiedlicher Ansätze. Richtete Borromeo seine Abhandlung in erster Linie an den Klerus, adressierte Paleotti seinen „Discorso“ an die Auftraggeber von Kunstwerken im sakralen wie im privaten Raum. Neben Kirchenmännern richtete er sich also auch an den Adel, der an der Ausschmückung von Kapellen und Kirchen maßgeblich beteiligt war.<sup>130</sup> Aber auch an die ausführende Hand der Bildwerke, die Künstler, richtete Paleotti sich direkt, denn nur allzu oft war ihre mangelnde Gelehrsamkeit und Frömmigkeit verantwortlich für die Missstände, denen es entgegenzuwirken galt.<sup>131</sup> Waren die „Instructiones“ vor dem Hintergrund der in den Mailänder Synoden getroffenen Entscheidungen entstanden, ist Paleottis Schrift das Resultat der Zusammenarbeit von Klerikern und Wissenschaftlern, die Paleotti nicht nur um Rat fragte, sondern sich auch bei ihnen rückversicherte. Allen voran bei Carlo Borromeo. Dass Paleotti ein großer Bewunderer der pastoralen Durchsetzungskraft des Mailänder Erzbischofs war, zeigt die schriftliche Anfrage an die Mailänder Diözese. Im Januar 1578 bat er den Bischof von Vercelli, Giovanni Francesco Bonomi, in einem Schreiben um Auskunft über die Anweisungen, die man in den norditalienischen Diözesen an die Künstler gegeben hatte, um so die Missbräuche auszumerzen. Zur Vorbereitung seines „Discorso“ konsultierte Paleotti Künstler wie Giorgio Vasari, Prospero Fontana oder Domenico Tibaldi. Neben den Malern war Paleotti auch die Meinung von Gelehrten und Historikern sehr wichtig. Einzelne Kapitel legte er zur Durchsicht darum dem befreundeten

---

<sup>127</sup> Scavizzi, 1986, S. 49.

<sup>128</sup> Paleotti, Gabriele: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Bologna, 1582, in: *Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, hrsg. v. Paola Barocchi, Bd. II., Bari, 1961, S. 117–509. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>129</sup> „Laonde diciamo che per imagine noi pigliamo ogni figura materiale prodotta dall'arte chiamata il disegno e dedotta da un'altra forma per assomigliarla. Abbiamo detto ‚ogni figura‘, per abbracciare tutte le forme delle cose, o razionali o irrazionali, delle quali si possono formare i ritratti...“ Paleotti, *Discorso*, 1961, S. 132. Daraus wird ersichtlich, dass Paleotti im „Discorso“ nicht zwischen Malerei und Skulptur unterscheidet.

<sup>130</sup> „... però si è avuta considerazione in questo trattato di ragionare non solo con li pittori e scoltori, ma principalmente con li curati e con li nobili e persone onorate, che sogliono abbellire le chiese e le loro abitazioni con simili ornamenti.“ Paleotti, *Discorso*, 1961, S. 122.

<sup>131</sup> „L'altra è che, ricercandosi nelle imagini, quanto alle sacre, che muovano i cuori de' riguardanti alla divozione e vero culto di Dio, i pittori, per non essere comunemente meglio disciplinanti degli altri nella cognizione di Dio, né essercitati nello spirito e pietade, non possono rappresentare, nelle figure che fanno, quella maniera di divozione ch'essi non hanno né sentono dentro di sé; onde si vede per isperienza che poche imagini oggi si dipingono, che produchino questo effetto.“ Paleotti, *Discorso*, 1961, S. 120.

Historiker Carlo Signonio vor. Im Frühjahr 1579 richtete der Bologneser Erzbischof ein erneutes Schreiben an Carlo Borromeo, in dem er darum bat, über die dortigen Fortschritte auf dem Laufenden gehalten zu werden. Nachdem er von Mailänder Seite um genauere Informationen gebeten wurde, schickte Paleotti im September das vorläufige Inhaltsverzeichnis seines Werkes nach Mailand, mit der Bitte um Verbesserungsvorschläge.<sup>132</sup> Ende 1581 waren die ersten beiden Bücher seines „Discorso“ fertig. Ein Exemplar schickte er an Carlo Borromeo, ein weiteres schickte er an den Kurienkardinal Guglielmo Sirleto nach Rom. Paleottis fast panische Rückversicherung bei wichtigen Kirchenmännern sieht Hubert Jedin aus der Angst heraus begründet, er könne mit seinem Werk in Rom auf Ablehnung stoßen oder schlimmer noch, sein „Discorso“ könne gar als Interpretation der Konzilsbeschlüsse aufgefasst werden, die, wie eingangs kurz erläutert wurde, allein dem Papst vorbehalten war. So stellt Paleotti einleitend klar heraus, dass er mit seinen Gedanken unmittelbar an das Trienter Bilderdekret anknüpfe und sein Werk als praktische Anwendung des Dekrets für die Diözese Bologna<sup>133</sup> zu verstehen sei. Nicht eine theoretische Abhandlung habe er mit seinem Buch im Sinne, vielmehr handle es sich um eine „impresa pastorale“<sup>134</sup>, ein „pastorales Anliegen“. Dennoch lieferte er aber mit dem ersten der beiden Bücher des „Discorso“ nichts anderes als eine Bildtheorie.<sup>135</sup>

1582 erschien der „Discorso“ in italienischer Sprache. Von dieser ersten Fassung erschienen nur wenige Exemplare. Ein Indiz dafür, dass sie nicht für ein breites Publikum bestimmt war, lieferte Paleotti sogar selbst, indem er in einer Notiz die Vorab-Veröffentlichung als rein provisorisch unterstrich.<sup>136</sup> Erst von der 1594 in Ingolstadt publizierte Ausgabe in lateinischer Sprache mit dem Titel „De Imaginibus Sacris, et Profanis“ wurde eine größere Auflage gedruckt, die somit auch für einen größeren Leserkreis bestimmt gewesen sein dürfte. Bezeichnend ist aber die Tatsache, dass es bei dieser einmaligen Druckauflage geblieben ist. Paleottis „Discorso“ wurde nie neu aufgelegt.<sup>137</sup>

---

<sup>132</sup> Prodi, 1962, S. 143ff.

<sup>133</sup> „Onde il sacro Concilio, avendo prima dannata la perfidia et impietà degli eretici, ha cercato poi di rimediare agli abusi de' catolici, caricando con molta veemenza et ardore le conscienze de' Vescovi, accioché ciascuno nella sua diocesi provvegga con ogni diligenza alla religione, onestà e convenevolezza di quelle“. Paleotti, Discorso, 1961, S. 119. Einige Seiten später heißt es: „Ricordiamo ancora che questo trattato... è stato composto per uso del popolo della città e diocesi sua; onde, sì come egli non può prescrivere legge agli altri luoghi...“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 122.

<sup>134</sup> „... giudicherà insieme essere stata a punto impresa patroale, di dare alcuna luce al suo popolo, per farli sapere il modo più ragionevole e cristiano che si dovia tenere in fare le imaghini nelle chiese...“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 123.

<sup>135</sup> Jedin, 1963, S. 331ff.

<sup>136</sup> „Sì è nondimeno dipoi tollerato che di questi primi dui libri se ne stampino ora alcuni pochi pezzi, non per publicarli, ma per maggior commodità, acciò servono ora per copia a quegli che avranno da rivederli.“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 504.

<sup>137</sup> Steinemann, 2006, S. 35.

Bei Erscheinungsdatum seiner lateinischen Version hatte Paleotti Bologna bereits verlassen. 1590 wurde er Kardinalbischof des Bistums Sabina vor den Toren Roms. Clemens VII. machte ihn fünf Jahre später zum Protektor der „Accademia di San Luca“ und übertrug ihm mit dieser neuen Aufgabe die Kontrolle und Aufsicht über die 1593 von Federico Zuccari ins Leben gerufene Künstlerakademie.<sup>138</sup>

Das größte Versäumnis von Paleottis „Discorso“ liegt jedoch in seiner Unvollständigkeit. Denn ursprünglich sollte er fünf Bücher umfassen, doch es blieb bei den ersten zwei. Ebenso setzte Paleotti die im Vorwort angekündigte Überlegung, seinem Traktat Illustrationen zum besseren Verständnis<sup>139</sup> beizufügen, nicht in die Tat um. Mutig und wahrscheinlich in der festen Annahme, die fehlenden Teile nachzuliefern, hatte Paleotti der Erstausgabe ein sehr detailliertes Inhaltsverzeichnis des Gesamtwerkes beigefügt. Daraus wird ersichtlich, dass der Autor vorgehabt hatte, in den ausstehenden Kapiteln ein genaues ikonographisches Regelwerk zur Anfertigung von Bildwerken zu liefern.

Im dritten Buch wollte Paleotti sich den lasziven und unehrenhaften Bildern zuwenden. Die Darstellung von nackten Körpern in der sakralen Kunst sei allgegenwärtig und der trügerischste aller Missbräuche überhaupt<sup>140</sup>, formuliert er in der überlieferten Kurzbeschreibung. Die genaue Analyse der ikonographisch richtigen Darstellung christlicher Bildinhalte, genauer die des irdischen und überirdischen göttlichen Gefolges, wollte Paleotti mit dem vierten Buch liefern. In 19 Kapitel unterteilt, hätte er die Darstellung der Heiligen und Märtyrer, der Apostel und Evangelisten genauso durchleuchtet wie die Darstellung der Engel, des Teufels, des Heiligen Geistes, der Jungfrau Maria und natürlich die Darstellung Gottvaters und des Sohnes.<sup>141</sup> Das vierte Buch wäre für die Arbeit mit Sicherheit das Interessanteste gewesen. Vor allem das zwölfte Kapitel des vierten Buchs, „Über die Malerei der Märtyrer, ihrer Insignien und unterschiedlichen Martyrien“<sup>142</sup>, wäre bestimmt mehr als aufschlussreich gewesen und hätte wichtige Erkenntnisse über die Vorstellungen des Autors im Hinblick auf eine mit den Konzilsbeschlüssen in Einklang stehende Darstellung der

---

<sup>138</sup> Ebd., S. 47.

<sup>139</sup> „Si era dipoi pensato di mettere in disegno l’istesse cose che nel discorso si sono approvate et inserirle stampate nel libro, acciò, accompagnandosi con le ragioni addotte in esse i lineamenti ancora e l’effigie delle cose, tanto più chiaro apparesse ai lettori et agli artefici quale sarebbe la intenzione e desiderio nostro...“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 126.

<sup>140</sup> „Nel terzo poi, perché tra tutte le sorti degli abusi uno ve n’è che, sì come è riputato il più ingannevole e fallace, così stende più largamente i suoi rami quasi in tutti i luoghi della cristianità, il quale è delle imagini lascive e dioneste...“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 124.

<sup>141</sup> „Nel quarto libro... si è in questo libro minutamente trattato capo per capo di ciascuna di quelle imagini che sogliono essere più frequente nella nostra città e diocesi, e, come si crede, ancora negli altri luoghi cattolici della cristianità, avendo noi cominciato dal modo del dipingersi Dio Padre, Dio Figliuolo, Dio Spirito Santo, con tutti i loro misteri principali, e così della gloriosa Vergine, degli angeli, de’ patriarchi, degli apostoli e degli altri, seguitando l’ordine commune delle Litanie della santa Chiesa...“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 124f.

<sup>142</sup> „Delle pitture dei Martiri, e loro insegne e varii martirii.“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 507.

Blutzeugen Jesu geliefert. Im fünften und letzten Buch<sup>143</sup> hätte Paleotti seinen Vorstellungen über die unterschiedlichen Aufstellungsorte der Bilder sowie der Unterrichtung des zuständigen Klerus wie auch der Maler Platz eingeräumt. Da Paleotti das Versprechen, die noch fehlenden drei Bücher zu gegebener Zeit nachzuliefern, „restano tre altri libri, che si daranno fuori al suo tempo“<sup>144</sup>, nicht eingehalten hat, ist er der Leserschaft nicht nur das Herzstück seines Werkes schuldig geblieben, sondern es erschwert den Umgang mit seinem Werk überhaupt.

Das erste Buch des „Discorso“ gliedert sich in drei Teile und liefert „allgemeine“ Feststellungen über die Bilder, die „als Fundament des restlichen Gebäudes zu verstehen seien“. Danach geht er auf „die Ursachen und Ursprünge der Bilder ein“, um sodann die „hohe Würde“, die den Bildern zukäme, zu betonen. Im zweiten Teil des ersten Buchs folgt die Aufteilung in sakrale und profane Bilder<sup>145</sup>. Das erste Buch schließt mit der großen Bedeutung, die Bilder in der Unterrichtung des christlichen Volks einnehmen. Die Unterteilung sakral-profane behält Paleotti auch im zweiten Buch bei. Auch wiederum in drei Schwerpunkte unterteilt, wendet sich Paleotti, nach den allgemeinen Informationen des ersten Buchs, nun den Missbräuchen zu. Zuerst werden die Missbräuche in der sakralen Malerei, dann jene in der profanen behandelt. Und zum Schluss jene Missbräuche, die beiden Kategorien gemeinsam sein können.<sup>146</sup>

Gegenüber Büchern sind Bilder effektiver, denn sie sind fähig, ihren Inhalt unmittelbarer zu vermitteln, ohne Rücksicht auf Herkunft oder Bildung des Betrachters zu nehmen. Bilder besitzen einen universellen Charakter<sup>147</sup>, denn die Menschheit spricht zwar mehrere Sprachen, Bilder aber seien allen Nationen und Schichten gleichsam verständlich. Paleotti erhebt die Malerei zum „libro popolare“ mit dem erklärten Ziel, die verschiedenen sozialen Schichten anzusprechen und emotional zu bewegen<sup>148</sup>. Daher schlussfolgert Paleotti:

---

<sup>143</sup> „Nel quinto et ultimo libro si abbracciano varie altre cose per ammaestramento die curati, die padri di famiglia e degli stessi pittori, acciò veggano come cristianamente possono esercitare l'arte sua; con la conclusione del modo da osservarsi per lo avvenire nella citta e diocese nostra intorno alle pitture.“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 125.

<sup>144</sup> Paleotti, Discorso, 1961, S. 504.

<sup>145</sup> „Il primo libro costa di tre parti principali, perché primamente si discorrono varie cose in generale delle imagini, come fondamento al resto dell'edificio..., si dichiarano le cause et origini loro, mostrando insieme la dignità et eccellenza di esse...; il che fatto, si viene alla seconda parte, nella quale si divide tutta la materia delle imagini in dui capi principali, cioè profane e sacre...; poi segue la terza parte, che è delle imagini sacre... mostrandosi quanto siano necessarie nel popolo cristiano...“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 123f.

<sup>146</sup> „Nel secondo libro, volendosi ragionare degli abusi principali che sogliono spesse volte trovarsi nelle imagini, si è continovata la divisone già cominciata nel primo libro fra le pitture sacre e le profane... il primo parla degli abusi intorno alle imagini sacre; il secondo degli abusi delle imagini profane; il terzo degli abusi che possono essere communi all'une e l'altre.“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 124.

<sup>147</sup> „Dunque, per sodisfare più universalmente a questo desiderio e necessità commune di significare a ciascuno i concetti altrui, fu ritrovata l'arte del formare le imagini, che, vedute, subito si riconoscono indifferentemente e servono per favella commune a tutte le nazioni.“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 140.

<sup>148</sup> „Che la pittura, la quale ha da servire ad uomini, donne, nobili, ignobili, ricchi, poveri, dotti, indotti, et ad ognuno in qualche parte, essendo ella il libro popolare, dovesse ancor essere formata in modo che proporzionalmente potesse saziare il gusto di tutti.“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 493f.

„Il sentire narrare il martirio d'un santo, il zelo e costanza d'una vergine, la passione dello stesso Cristo, sono cose che toccano dentro di vero; ma l'esserci con vivi colori qua posto sotto gli occhi il santo martirizzato, colà la vergine combattuta e nell'altro lato Cristo inchiodato, egli è pur vero che tanto accresce la divozione e compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno o di marmo.“<sup>149</sup>

Den „grausam gefolterten in lebendigen Farben gemalten Märtyrer vor den eigenen Augen zu sehen“, ist es, was das Gefühl des Betrachters steigere und seine Seele wirklich im tiefsten Innern anrühre, nicht die Schilderung desselben Leids durch das gehörte Wort. Und wer von solchem nicht gerührt sei, der müsse schon „aus Holz oder Marmor sein“.

Kunst soll Vergnügen bereiten (*dilettare*), belehren (*insegnare*) und den Betrachter emotional bewegen (*muovere*)<sup>150</sup>. Der Betrachter soll beim Anblick der Bilder büßen, dazu bereit sein, jedwedes Leid gerne zu ertragen und Barmherzigkeit zeigen. Durch die Darstellung exemplarisch tugendhafter Handlungen kann der Künstler den Betrachter belehren und ihn so zur Nachahmung des Dargestellten anregen. Hierin wird die große Verantwortung deutlich, die Paleotti den Künstlern beimisst, indem er nämlich an deren Vorbildrolle appelliert und sie zu „taciti predicatori del popolo“<sup>151</sup>, zu „stillschweigenden Predigern des Volkes“, erhebt. Daneben zieht er aber vor allem die Auftraggeber zur Verantwortung. Da der Künstler in seinem Willen handle, obliege es ihm, dem Auftraggeber, den Künstler mit den richtigen Informationen über die zu malenden Bildinhalte zu versorgen.<sup>152</sup>

Als für die Arbeit von Nutzen hat sich besonders das 35. Kapitel des zweiten Buches des „Discorso“ erwiesen, in dem Paleotti auf die „leidenschaftlichen und grausamen Malereien“, „delle pitture fiere et orrende“, eingeht. Er beginnt mit einer Auflistung moralisch unzumutbarer Darstellungen. Zunächst scheint es, als seien Bilder, die grauenhafte Taten zeigen und denen es darüber hinaus an der nötigen Tugendhaftigkeit fehlt, generell zu missbilligen. In die Kategorie der „pitture orrende“ fallen bei Paleotti eine Reihe schrecklicher, makabrer Taten. Wie der vom eigenen Sohn in Stücke geschlagene Vater oder eine Mutter, die ihre eigenen Kinder isst.<sup>153</sup> Wenn es auch derlei Darstellungen im Cinquecento wohl nicht gegeben zu haben scheint, so dienen ihm die angeführten Beispiele

---

<sup>149</sup> Paleotti, Discorso, 1961, S. 228.

<sup>150</sup> „... a' quali per ufficio dell'arte è imposto che debbano dilettare, insegnare e mouvere.“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 215.

<sup>151</sup> Paleotti, Discorso, 1961, S. 497.

<sup>152</sup> „... e considerandosi ciò essere non tanto errore degli artefici che le formano, quanto de' patroni che le commandano..., essendo essi come i principali agenti, e gli artefici essecutori della loro volontà...“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 122.

<sup>153</sup> „... sì come aviene in quello che chiamiamo orrende, perché esprimono senza alcun fine virtuoso certi atti che la natura degli uomini aborrisce: sì come il dipingere che il padre sia sbranato dal figliuolo, o che la madre mangi le proprie figlie...“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 416. Jedin sieht in diesem Kapitel bereits eine Ankündigung der barocken Höllen- und Marterszenen, dies obwohl Paleotti davor warnte, das Diesseits mit dem Jenseitigen zu verschmelzen. Vgl. zum Ganzen: Jedin, 1962, S. 334.



aber zur Rechtfertigung zweier Ausnahmen, bei denen eine möglichst grausame Ausführung erlaubt ist, ja sogar ausdrücklich gefordert sei, da sie der „Herausstellung der Tugend dienen“<sup>154</sup>. Hier denkt Paleotti ganz explizit an die Darstellung der gepeinigten Märtyrer, an „die äußerst entsetzlichen Qualen der Heiligen, die Räderungen, die Häutungen und die Folterbänke, die Scheiterhaufen, die Feuerroste, die spanischen Reiter, die Kreuze und die unzähligen anderen Arten grausamster Folterungen...“<sup>155</sup>, die in ihrer Grausamkeit auf die Barmherzigkeit und Tugendhaftigkeit des Betrachters positiven Einfluss nehmen, da er sie als „heroische Zeichen der Geduld, des Großmuts der heiligen Märtyrer“, als „Siegeszeichen ihres unbesiegtens Glaubens und Ruhms“<sup>156</sup> erkenne. Die Betrachter mögen sich „durch diese Beispiele ein Herz fassen und im Dienst an Gott das Leben verachten, sollte ihnen solcherlei widerfahren, und ihre Standhaftigkeit in allen Gefahren dieser Welt bewahren.“<sup>157</sup> Denn „wie unbegreiflich größer die Schmerzen und Bedürfnisse der Märtyrer gewesen sind, als diejenigen, die wir in den Unbeständigkeiten und Nöten dieses Lebens spüren, erlernen wir zu erdulden und zu verachten, was uns zu verwirren scheint, indem wir das Vertrauen in Gott und den Wunsch nach seinem Ruhm in uns wachsen lassen.“<sup>158</sup> Die andere Ausnahme sieht er in der durchaus lehrreichen Darstellung der Verdammten, die in der Verabscheuung von Last und Sühne<sup>159</sup> eine ebenso positive Wirkung auf den Betrachter haben könne. Wie Gilio in seinen „Dialoghi“ verlangt also auch Paleotti für das Bild eines Martyriums eine gewalttätige und brutale Darstellungsweise. Allein die positive Wirkung beim Betrachter, die durch die im Bild visualisierte Gewalt erreicht wird, genügt Paleotti als Rechtfertigung. Kein Autor vor Paleotti hatte der Wirkung des einzelnen Bildwerks auf den Betrachter, die in ihm Affekte auslösen können oder es vielmehr sollen, so viel Gewicht beigemessen. Völlig einleuchtend erscheint in diesem Zusammenhang Steinemanns These der „Rezipientensteuerung“<sup>160</sup> durch Bilder und deren Nutzen als „Medium der

---

<sup>154</sup> „L'uno è quando queste immagini si facessero in commendazione et amplificazione della virtù.“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 417.

<sup>155</sup> „... imperò che, quanto al primo, noi veggiamo giornalmente figurarsi i cruciati atrocissimi de' santi e minutamente esprimersi e le ruote e i rasoi e le catate ferrate e le capanne di fuoco e le graticole e gli eculei e le croci et infinite altre sorti de crudelissimi tormenti...“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 417.

<sup>156</sup> „... che si rappresentino agli occhi del popolo cristiano come insegne eroiche della pazienza, della magnanimità de' santi martiri e trofei della invitta fede e gloria loro...“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 417.

<sup>157</sup> „... volendo la zelante madre nostra che da questi esempii piglino cuore i suoi figli et imparino a sprezzare la vita, se così accada, per servizio divino, et a stabilirsi nella costanza in tutti gli accidenti di questo mondo...“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 417.

<sup>158</sup> „... considerandosi quanto incomparabilmente sono stati maggiori i dolori e l'afflizioni dei martiri, che quegli che noi sentiamo nelle infirmità e miserie di questa vita, impariamo di sopportare e sprezzare virilmente ciò che ci suole perturbare, crescendoci la fiducia in Dio e desiderio della gloria sua.“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 417.

<sup>159</sup> „L'altro capo appartiene al biasimo de' vizii et in ciò si potranno con orrore utilmente figurare quelle cose che più siano atte a commovere i sensi, per farci aborrire tanto maggiormente alcuna sorte di peccato...“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 418.

<sup>160</sup> Steinemann, 2006, S. 459.

Massenkommunikation“<sup>161</sup> bei Paleotti. Für ihn gibt es kein „stärkeres oder wirksameres Instrument“<sup>162</sup> als das Bild, um die Sinne des Betrachters steuern zu können. Die Beeinflussung des Betrachters stützt, gepaart mit der von Paleotti im Hinblick auf die Darstellung der Märtyrer geforderten Unvermittelbarkeit in der Darstellung von Gewalt, die von der Arbeit aufgestellte These der Martyriumsdarstellung als Motivationsstütze der katholischen Kirche, deren Sinn und Zweck darin bestand, den Betrachter in die richtige Richtung, also zu einem tugendhaften Leben im Einklang mit der Kirche zu dirigieren. Wie eingangs bereits kurz angeführt wurde, wachte Kardinal Gabriele Paleotti bis zu seinem Tod 1597 in Rom als Protektor über die Vorgänge an der Accademia di San Luca. Doch Paleotti war den römischen Kurialen in seinem Kampf gegen die Missbräuche in der sakralen Kunst wohl zu streng. So wird berichtet, dass sich Kardinal und Großinquisitor Giulio Santori ebenso wie der Literat und Kardinalsanwärter Silvio Antoniano – im Konsistorium von 1599 erhielt er den roten Kardinalshut – ausdrücklich dafür aussprachen, es mit der Beseitigung der von Paleotti angeführten Missbräuche nicht zu übertreiben, da es diese so oder so kaum gebe.<sup>163</sup> Auch wenn bisher der Beweis noch nicht erbracht wurde, so wäre zumindest denkbar, dass Paleotti mit seiner Präsenz in Rom und seinem Traktat auf die Akademie-Maler – und hierbei allen voran auf die Darstellung des Martyriums eines Heiligen – Einfluss genommen haben könnte. Dies, obwohl der Autor selbst in der 1596 verfassten Denkschrift „De Tollendis Imaginum Abusibus Novissima Consideratio“ an die Mitglieder des Kardinalkollegiums das eindeutigste Argument gegen eine Einflussnahme liefert, indem er sich über die nach wie vor bestehenden Missstände beklagt und vom Versagen der Bischöfe in der Umsetzung des Trienter Bilderdekrets spricht.<sup>164</sup>

Zwölf Jahre vor Paleottis „Discorso“ hatte Johannes Molanus bereits sein Buch „De picturis et imaginibus sacris liber unus“ veröffentlicht. Da Paleotti, und das teilt er mit vielen der zeitgenössischen Autoren, in seinem Traktat den wichtigsten Aussagen Molanus’ folgt<sup>165</sup>, wird nun kurz das 1570 in Löwen veröffentlichte Werk des flämischen Theologen in seinen Grundzügen umrissen.

---

<sup>161</sup> Ebd., S. 455.

<sup>162</sup> „... non è dubbio non ci essere istrumento più forte o più efficace a ciò delle imagini fatte al vivo...“ Paleotti, *Discorso*, 1961, S. 230.

<sup>163</sup> Marcora, Carlo: *Trattati d’arte sacra all’epoca del Baronio*, in: *Baronio e l’arte, atti del convegno internazionale di studi*, Sora 10–13 ottobre 1984, hrsg. v. Romeo De Maio, Agostino Borromeo u. a. Sora, 1985, S. 189–244, hier S. 218.

<sup>164</sup> Siehe zum Ganzen Prodi, 1962, S. 181, 194.

<sup>165</sup> Windorf, 2006, S. 82.

#### 4.1. Der Norden machte es vor – Grundzüge der Bildertheologie bei Johannes Molanus

Der 1533 in der Grenzstadt Lille geborene Johannes Molanus, der sich als junger Mann dazu entschieden hatte, katholischer Priester zu werden, dies in bewusster Abkehr zum sich rasend schnell ausbreitenden Calvinismus in seiner Heimat, hatte ab 1570 einen Lehrstuhl für Theologie an der katholischen Universität von Löwen inne, die er acht Jahre später sogar leiten sollte. Als Verfasser hagiographischer, historischer und theologischer Schriften war es nur eine logische Konsequenz, dass er sich im Anschluss an die Entscheidungen des Konzils von Trient in einer Abhandlung explizit der Frage der Bilder widmete.<sup>166</sup> Obwohl Gilio seine „Dialoghi“ sechs Jahre vor Molanus' Abhandlung veröffentlicht hatte, bildet das Werk des Flamen die erste Auseinandersetzung mit den Konzilsdekreten im Hinblick auf die Kunst im sakralen Raum. Gilio war zwar vom tridentinischen Geist seiner Zeit erfüllt, hatte es aber versäumt, direkt auf die Beschlüsse des Konzils einzugehen.

Mit seiner Abhandlung entwarf Molanus einen ikonographischen Katalog, den er auf der Grundlage des liturgischen Kalenders und der gefeierten Hochfeste der Heiligen erstellte. Trotz der ausführlicheren, 1594 publizierten zweiten Auflage der „De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum“<sup>167</sup> gelang es dennoch nicht, Molanus' Werk den Charakter eines universal-ikonographischen Handbuches zu verleihen.<sup>168</sup> Die Wahl der lateinischen Sprache und der am liturgischen Kirchenjahr orientierte Aufbau verdeutlichen, an wen Molanus seinen Traktat adressierte: den Klerus, die Priester und Bischöfe. Ihnen hatte das Konzil die Aufgabe der Kontrolle und Überwachung der Bilder im Kirchenraum auferlegt. Fragen, die sich ausschließlich auf die Ästhetik bezogen, interessierten Molanus wenig oder überhaupt nicht. Dass er keine einzige Illustration anführt, ist hierfür ein weiteres Indiz. Paleotti hatte immerhin in Erwägung gezogen, sein Traktat mit Abbildungen zu versehen.<sup>169</sup> Er wollte auf prinzipielle Fragen der Kunst Antworten geben und verband die Ikonographie daher, anders als Molanus, mit ästhetischen und moralischen Anliegen, was sein Traktat zu einem „catechismo per pittori“<sup>170</sup>, einem „Katechismus für Maler“ macht, wie Giuseppe Scavizzi treffend formulierte.

Recht großzügig äußert sich Molanus über den Umgang mit hagiographischen Texten und anderen Schriftquellen und hält fest, dass all das, was die Kirche in Büchern duldet, auch in Bildern Gültigkeit hat. Als literarische Quelle, auf die sich der Maler beim Anfertigen der

---

<sup>166</sup> Ebd., S. 76.

<sup>167</sup> Eingesesehenes Exemplar, Johannes Molanus: *De picturis et imaginibus sacris liber vnvs, tractans de vitandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus*. Löwen, 1570, aus der Bayrischen Staatsbibliothek, München. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>168</sup> Hecht, 2012, S. 405.

<sup>169</sup> Boespflug, François, Oliver, Christin: *Das Konzil von Trient und die katholischen Traktate De imaginibus (1522–1680)*, in: *Bild-Konflikte*, hrsg. v. Reinhard Hoeps, Paderborn, München, u. a., 2007, S. 245.

<sup>170</sup> Scavizzi, 1986, S. 49.

Bilder beziehen kann, führt Molanus neben anderen Texten Jacobus de Voragine's „Legenda aurea“ an.<sup>171</sup> Molanus' Interesse an der Bildertheologie lässt sich gerade aus der Beschäftigung mit hagiographischen Texten begründen, die seinen in „De picturis“ gemachten ikonographischen Rückschlüssen zu Grunde liegen. So ist an dieser Stelle Christian Hecht beizupflichten, der gerade „in den Martyrologien einen wichtigen Ansatzpunkt der nachmittelalterlichen Bildertheologie“<sup>172</sup> sieht. Molanus war kein Kunstkritiker, sondern Theologe, der sich mit ikonographischen Bildinhalten allein vor dem Hintergrund der Konzilsdekrete befasste. Zum einen waren auch für ihn Bilder, natürlich nur ikonographisch einwandfrei, eine brauchbare Waffe gegen die Glaubensfeinde, zum anderen waren die Bestimmungen des Konzils ein guter Grund, den Bilderbestand in den Kirchen einer genauen Kontrolle zu unterziehen und jene zu entfernen, die dort nicht am rechten Platz zu sein schienen.<sup>173</sup>

Bezeichnend für Molanus ist, dass er es auf die Autorenliste Papst Benedikts XIV. geschafft hat, Paleottis Name taucht auf dieser Liste nicht auf. Mehr noch, der Papst bezeichnete Molanus gar als „doctus autor“. 1643 führte ihn die römische Ritenkongregation als Autorität an. Weit über seinen Tod im Jahr 1585 hinaus blieb Molanus einer der meist zitierten Bildertheologen. Ähnlich erfolgreich war auch sein Buch, das das gesamte 16. Jahrhundert und weit darüber hinaus überregional und interessanterweise auch überkonfessionell das bekannteste Bildertraktat blieb.<sup>174</sup> So verwundert es kaum, dass auch der nun folgende Autor ein Exemplar der „De picturis et imaginibus sacris“ besaß.<sup>175</sup> Kardinal Cesare Baronio, der mit gleich zwei Werken seinen Beitrag zur nachtridentinischen Bildertheologie liefert.

## **5. Die Erinnerung an die Barmherzigkeit und Stärke der heiligen Märtyrer**

Cesare Baronio gilt als einer der ersten und wohl berühmtesten Schüler des heiligen Filippo Neri. 1557 trat er gegen den Willen des Vaters, dem für den Sohn eine erfolgreiche Karriere als Anwalt vorgeschwebt hatte, dem von Neri begründeten Oratorianerorden bei. Eine tiefe Freundschaft verband den jungen Baronio mit Filippo Neri. Innerhalb des Ordens übernahm Baronio unterschiedliche Aufgaben und Ämter. 1596 nahm ihn Papst Clemens VIII. (1592–

---

<sup>171</sup> „... toleremus et permittamus, sicut mater nostra Ecclesia quaedam tolerat et permittit. In libris editis quam multas opiniones tolerat Ecclesia... Tolerat legendam aurea Iacobi de Voragine... Quare quod Ecclesia tolerat in libris, hoc etiam cum ea toleremus in picturis, quae meritò à Patribus dictae sunt simplicium scripturae.“

Molanus, *De picturis et imaginibus sacris*, 1570, Kap. XXI., S. 49f.

<sup>172</sup> Hecht, 2012, S. 52.

<sup>173</sup> Marcora, 1985, S. 233.

<sup>174</sup> Hecht, 2012, S. 32ff.

<sup>175</sup> Windorf, 2006, S. 76.

1605) in das Kardinalskolleg auf.<sup>176</sup> Sein Name ist untrennbar mit zwei Werken verbunden: zum einen mit dem „Martyrologium Romanum“, das erstmalig 1584 erschien, zum anderen mit den „Annales Ecclesiastici“, die 1588 zum ersten Mal veröffentlicht wurden. Neben den Forschungsarbeiten über die Kirchengeschichte, aus denen später das mehrbändige Werk der „Annales Ecclesiastici“ hervorgegangen ist, war Baronio Mitglied einer Kommission unter Leitung Kardinal Guglielmo Sirletos, die im Zuge der Liturgiereform Papst Gregors XIII. die Aufgabe hatte, zum Teil nicht haltbare Martyriums-Erzählungen richtig zu stellen. Das aus den zusammengetragenen Ergebnissen entstandene „Martyrologium Romanum“<sup>177</sup> erkannte Gregor XIII. im Januar 1584 mit der apostolischen Konstitution „Emendato iam“ offiziell als Standardwerk an.<sup>178</sup> Wie sehr Cesare Baronio sich mit den ersten Blutzeugen Jesu, deren Leidensgeschichte er aufschrieb, identifizierte, zeigt die von Emile Mâle geschilderte Anekdote, Baronio habe im Alter von 21 Jahren in einem Brief an seine Mutter von seinem großen Wunsch gesprochen, selbst ein Märtyrer sein zu wollen, und Gott darum gebeten, ihm diese Gnade zuteil werden zu lassen.<sup>179</sup>

In Aufbau und Struktur gleicht das „Martyrologium Romanum“ seinen mittelalterlichen Vorläufern – ein Verzeichnis der Heiligen, das neben biografischen Angaben vor allem die Todesumstände der heiligen Blutzeugen auflistet. Eine Tatsache, die auch Gregor XIII. in seiner Konstitution betont, der aber gleichzeitig auch die Unzulänglichkeit einiger dieser Texte angemerkt hatte. In erster Linie sollte das neu zusammengestellte „Martyrologium“ an den nach der Reform berichtigten neuen Kalender Gregors XIII., der im Oktober 1582 in Kraft getreten war, angepasst sein. Zum anderen sollten die in dem Werk geschilderten Martyrien der Heiligen historisch verlässlich sein.<sup>180</sup> Obwohl bereits 1584 und 1586 Versionen des „Martyrologium Romanum“ erschienen waren, hatte Baronio selbst erst jener 1589 in Antwerpen publizierten Ausgabe seinen Segen gegeben. Ein Jahr zuvor hatte Sixtus V. die Heilige Ritenkongregation gegründet, deren Berater und späteres Mitglied Kardinal

<sup>176</sup> Turco, Maria Grazia: *Il titulus dei Santi Nereo e Achilleo. Embema della riforma cattolica*. Rom, 1997, Anm. 2. S. 89.

<sup>177</sup> Baronio, Cesare: *Martyrologium Romanum. Ad novam Kalendarii Rationem, & Ecclesiasticae Historiae veritatem restitutum*. Gregorij XIII. Pont. Max. issu editum, Accesserunt Notationes atque Tractatio de Martyrologio Romano. Auctoritate Recognitum, Accesserunt Notationes, Venedig, 1597. Da die verschiedenen Auflagen des „Martyrologium Romanum“ leicht voneinander abweichen, greift die Arbeit an mancher Stelle auf die 1630 ebenfalls in Venedig veröffentlichte Version zurück, siehe Cesare Baronio: *Martyrologium Romanum*. Gregorij XIII. Pont. Max. iussu editum, Et Urbani VIII. Avtoritate Recognitvm, Accesserunt Notationes, Atque Tractatio de Martyrologio Romano, Venedig, 1630. Die eingesehenen Exemplare des „Martyrologium Romanum“ befinden sich in der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgaben.

<sup>178</sup> Guazzelli, Giuseppe Antonio: *Baronio attraverso il Martyrologium Romanum*, in: Cesare Baronio. *Tra Santità e scrittura storica*, hrsg. v. Giuseppe Antonio Guazzelli, Raimondo Michetti u. a., Rom, 2012, S. 67–111, hier S. 67f.

<sup>179</sup> „... aveva voluto essere anche lui martire: a ventun anni scriveva alla madre che chiedeva questa grazia a Dio...“ Mâle, 1984, S. 121.

<sup>180</sup> Guazzelli, 2012, S. 68f.

Baronio war, und das weitere Schicksal des Werks in ihre Hände gelegt.<sup>181</sup> Im Vorwort des „Martyrologiums“ erklärt Baronio den Nutzen des Buches wie folgt:

„Die Erinnerung an die Unschuld, die Barmherzigkeit, Stärke und anderen ehrbaren Eigenschaften der heiligen Märtyrer, verleiht uns in eindringlichster Weise Ansporn. Sie erwecken uns nicht nur mit ihrem Beispiel, sondern lassen uns unseren eigenen Müßiggang erkennen“<sup>182</sup>.

Was Baronio eingangs formuliert, wird zudem von der Darstellung des Deckblatts der Erstausgabe von 1586 untermauert. Soweit das Auge reicht, stehen dicht gedrängt mit einem Heiligenschein bekrönte Männer und Frauen nebeneinander. Aus der Masse stechen hier und da Palmwedel hervor, und über den zahllosen Häuptern schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Allen in seinem Werk aufgeführten Märtyrern „soll auf diese Weise Präsenz gegeben werden“.<sup>183</sup> Es ist anzunehmen, dass Baronios „Martyrologium“ indirekt auch auf die Kunst Auswirkung hatte. Denn es lieferte minuziös aufgelistet die Grundinformation für eine konzilskonforme Darstellung der Martyrien und diente so in erster Linie den Auftraggebern und vielleicht sogar in zweiter Instanz den Künstlern als wichtige Bezugsquelle.

Beschreibungen einiger Foltermaschinen und -methoden sind der Auflistung der Todesumstände der heiligen Männer und Frauen zur Seite gestellt. Wie die detaillierte Beschreibung des *equuleo*, lateinisch für Fohlen, ein hölzernes Folterinstrument, dessen Form an ein Pferd erinnert.<sup>184</sup> Vor allem aber galt das „Martyrologium“ im Hinblick auf andere hagiographische Quellen und Heiligen-Viten als richtungsweisend. Denn was Baronio als brauchbare und verlässliche Quelle anführte, besaß Gültigkeit.<sup>185</sup> 1630 erschien unter Papst Urban VIII. eine erweiterte und überarbeitete Fassung des „Martyrologium Romanum“.<sup>186</sup> Durch die besondere Betonung der Autorenschaft Baronios erhoffte man sich für die

---

<sup>181</sup> Ebd., S. 92ff.

<sup>182</sup> „... habet enim Sanctorum innocentiae, caritatis, fortitudinis, ceterarumque virtutum commemoratio stimulos quosdam acerrimos, quibus tum maxime incitatur, cum illorum propositis exemplis, nostram desidiam agnoscamus...“ Baronio, *Martyrologium Romanum*, 1597, aus der einführenden Widmung an Papst Gregor XIII. „Ad perpetuam rei memoriam“, ohne Seitenangaben.

<sup>183</sup> Behrmann, Carolin: *Testimonium und autópsia. Märtyrerbild und epistemischer Wert*, in: *Autopsia. Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums*, hrsg. v. Carolin Behrmann, Elisabeth Priedl, München, 2014, S. 89–108, hier S. 93f.

<sup>184</sup> „Fuiste equuleum tortorium lignum, omnes consentiunt: illudque fuiste cochleatum ad extendendum et remittendum compositum... Quenam esset equulei forma, haud facile describi posse videntur: et cum multi in his laboraverint, neminem adhuc eam assecutum fuisse cognovi, at nec ego id mihi arrogo.“ Baronio, *Martyrologium Romanum*, 1597, Ianuarii 22., S. 42f.

<sup>185</sup> Immer wieder zitiert und beruft sich Baronio im „Martyrologium“ auf andere Textsammlungen, wie beispielsweise die bereits erwähnte „*De Probatis Sanctorvm Historiis*“ des Laurentius Surius, die Baronio für das Martyrium des Apostels Andreas als richtige und wichtige Quelle erachtet. Baronio, *Martyrologium Romanum*, 1597, Novembris 30., S. 538.

<sup>186</sup> Guazzelli, 2012, S. 100ff. Dass Baronio an der Zusammenstellung und Überarbeitung der Texte als Mitglied der Kommission und späterer Mitarbeiter der Ritenkongregation immer an allen Arbeitsschritten beteiligt war, ist sicher. Unklar ist dagegen, wie groß sein Anteil an den einzelnen Textpassagen tatsächlich war. Eine Frage, auf die die Arbeit jedoch nicht näher eingehen kann. Wichtig ist, dass Baronio bereits der Version von 1586 Randnotizen, „*Notationes*“, zum besseren Verständnis beigefügt hatte. Ausführlicher geht Guazzelli den verschiedenen Versionen und der Autorenschaft Baronios im „Martyrologium“ auf den Grund.

Neuaufgabe des „Martyrologiums“ einen ebenso großen Erfolg, wie ihn Baronio noch über seinen Tod hinaus mit den „Annales Ecclesiastici“ feierte. Die „Annales“ waren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts längst zum offiziellen Geschichtsbuch der Kirche geworden.<sup>187</sup> Zeitgleich zu seinen Aufgaben innerhalb der Kommission und der Erstellung des „Martyrologium Romanum“ widmete sich Baronio dem Studium der Kirchengeschichte. Das Ergebnis dieser Studien sind die „Annales Ecclesiastici“<sup>188</sup>, deren erster Band 1588, der letzte 1607 veröffentlicht wurde. Das Werk besteht aus zwölf Büchern und umfasst den zeitlichen Rahmen von der Geburt Jesu bis in das Jahr 1198 und erzählt somit die ersten zwölf Jahrhunderte der Kirchengeschichte.<sup>189</sup> Viele Autoren widmeten sich in ihren Werken vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den Anfängen des Christentums, doch Baronio stellte mit den „Annales“ alles Vorherige in den Schatten, indem er seinem Buch, das zwar nicht frei von Legenden war, wie Mâle feststellt, eine „intonazione storica“, eine „historische Klangfarbe“, verlieh. „... man bewunderte den Mut der Märtyrer in den Gefängnissen, ihre Torturen und Qualen in den Amphitheatern, und endlich verstanden auch die Künstler diese Größe und gaben ihnen ein Gesicht“, schreibt Mâle weiter.<sup>190</sup> Auch Baronio selbst macht in den „Annales“ mit Bezug auf die Kirchenlehrer Basilius von Caesarea und dessen Bruder Gregor von Nyssa Angaben über die Darstellung von Martyrien, die, neben Bildern von Christus inmitten der Apostel Petrus und Paulus oder der Opferung Isaaks, zum unbedingten Bestandteil der Dekoration des Kirchenraums gehört.<sup>191</sup> Zwar rückt das Bild in den „Annales“ in den Fokus, dies jedoch fast ausschließlich aus einer theologisch-moralischen Betrachtung heraus. Dem künstlerischen Aspekt im Bild fällt, wenn überhaupt, eine untergeordnete Rolle zu. Vielmehr erkennt auch Baronio das Bild als mächtiges Werkzeug der Kirche zur didaktischen Belehrung des Betrachters.<sup>192</sup> Immer wieder finden Bilder in den „Annales“ Erwähnung, so dass das Werk großen Anteil an der ikonographischen Entwicklung der historisch richtigen Darstellung sakraler Bildthemen gehabt hat und so zur

---

<sup>187</sup> Guazzelli, 2012, S. 105.

<sup>188</sup> Eingesesehenes Exemplar, Cesare Baronio: *Annales Ecclesiastici*, Tomus Primus, Rom, 1591, aus der Bayrischen Staatsbibliothek, München. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe. Dieser ersten römischen Auflage folgen den in den nachfolgenden Jahrzehnten weitere wie beispielsweise eine weitere Auflage in Rom 1607, in Köln 1609, Antwerpen 1610 oder in Venedig 1738. Vor allem der „Tomus Secundus“ der venezianischen Ausgabe wird im weiteren Verlauf immer wieder benutzt.

<sup>189</sup> Windorf, 2006, S. 34f.

<sup>190</sup> „... si ammirò il coraggio dei martiri nelle prigioni, sotto le torture, negli anfiteatri, e finalmente anche gli artisti compresero questa grandezza e le dettero un volto“. Mâle, 1984, S. 123.

<sup>191</sup> „... in parietibus passim depingi consuevisse Christum hinc inde Petrum et Paulum laterales habentem, atque etiam Abrahamum filium suum immolantem. Sed et martyrium fortissimos agones in ecclesiis etiam effigiari solitos, testantur Basilius, Gregorius Nyssenus, et alij complures...“ Baronio, *Annales Ecclesiastici*, Tomus Primus, 1591, Christi 57., Petri 13., Neronis Imp. I., S. 553.

<sup>192</sup> Toscano, Gennaro: Baronio e le immagini, in: Baronio e l'arte, hrsg. v. Romeo De Maio, Agostino Borromeo u. a., Sora, 1985, S. 409–423, hier S. 411.

Informationsquelle der Bildertheologen schlechthin geworden ist.<sup>193</sup> Baronio setzte sich an die Spitze einer Bewegung, die gerade in der bildlichen Gestaltung des römischen Kirchenraums eine Rückkehr zu den Wurzeln des Christentums forderte.<sup>194</sup> Im „Martyrologium“ schuf Baronio durch Querverweise auf die „Annales“ bereits selbst die Verbindung der beiden Werke<sup>195</sup>. Mit seinem literarischen Hauptwerk trug er nicht nur zur Rechtfertigung des Märtyrerkults bei, sondern hatte gerade an dessen Aufblühen im späten 16. Jahrhundert großen Anteil.

In den späten sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts hatte ein weiterer Geistlicher bereits damit begonnen, seine Gedanken über die Frage nach den Bildern niederzuschreiben.

## 6. „Vera ecclesia sit visibilis“

Sehr gründlich erörterte Roberto Bellarmino in seinen zwischen 1586 und 1593 veröffentlichten „Disputationes de controversiis Christianae fidei adversus hujus temporis haereticos“ die wichtigsten theologischen Probleme seiner Zeit und widmete sich in einer seiner Kontroversen auch der Bilderfrage. Zunächst hatte der Kontroverstheologe Bellarmino, den Papst Gregor XIII. auf den entsprechenden römischen Lehrstuhl gesetzt hatte, keine Veröffentlichung seiner Schrift im Sinn. Auf Drängen seines Ordens – als 18-Jähriger war Bellarmino dem Jesuitenorden beigetreten – wurde der erste Band der Kontroversen dann doch 1586 in Ingolstadt publiziert. Bellarminos Schriften werden als Höhepunkt der katholischen Kontroverstheologie bezeichnet.<sup>196</sup>

In der siebten Kontroverse, „De Ecclesia triumphante“<sup>197</sup>, die drei Bücher umfasst, behandelt er im ersten Buch die Selig- und Heiligsprechung, „De beatitudine et canonizatione Sanctorum“, sowie im dritten Buch, „De iis rebus, quibus superna Hierusalem ab Ecclesia in terris peregrinante colitur“, den Sakralbau, die Riten und Feiertage.

Das Herzstück – und für die Arbeit am einschlägigsten – ist jedoch das zweite Buch der siebten Kontroverse, in dem die Frage des Reliquienkults und jene der Bilder diskutiert

---

<sup>193</sup> Gerard Powell, Veronique: Les Annales de Baronius et l'iconographie religieuse du XVIIe siècle, in: Baronio e l'arte, hrsg. v. Romeo De Maio, Agostino Borromeo u. a., Sora, 1985, S. 473–487, hier S. 475.

<sup>194</sup> Pepper, Stephen D.: Guido Reni. L'Opera Completa. Novara, 1988, S. 13.

<sup>195</sup> Guazzelli, 2012, S. 90.

<sup>196</sup> Baumgarten, 2004, S. 63.

<sup>197</sup> Eingesehenes Exemplar, Roberto Bellarmino: Secundi Tomi, Quarta Controversia Generalis, De Ecclesia Triumphante, Tribus Libris Explicata, aus: De Controversiis Christianae Fidei, Adversus Huius temporis Haereticos Opus“. Disputationum Roberti Bellarmini Politiani, Ex Societate Jesu, S.R.E. Presbyteri Cardinalis, Tit. S. Mariae in via, Archiepiscopi Capuani. Bd. 2, Editio ultima, ab ipso Auctore aucta et recognita. Accessit accuratior de exemptione Clericorum disputatio, et de cultu sacrarum imaginum libelli cuiusdam refutatio. Ingolstadt, 1605, S. 1081–1484, aus der Bayrischen Staatsbibliothek, München. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.



werden.<sup>198</sup> In den einleitenden Kapiteln behandelt er zuerst die Argumente der protestantischen Gegenseite. Insbesondere argumentiert Bellarmino hier gegen Calvins Ansichten und nennt eine Reihe von Zitaten aus der Bibel, die den Reliquienkult stützen. Im fünften Kapitel „De nomine Imaginis ed Idoli“<sup>199</sup> behandelt er die Begriffe „imago“ und „idolum“. Während ersteres das wahre Abbild zeige, sei „idolum“ das falsche Abbild, denn es stelle etwas dar, das es in Wirklichkeit nicht gebe.<sup>200</sup> Nach einem anschließenden historischen Überblick des Ikonoklasmus gelangt Bellarmino schließlich zur Rechtfertigung der Bilderverehrung. Zur Verteidigung der Bilder bezieht sich Bellarmino im achten Kapitel, „Licere imagines et facere, et habere“, auch auf die zehn Gebote, die eben gerade kein spezifisches Verbot von Bildern nennen. Das zweite Gebot, stellt Bellarmino fest, sage lediglich, dass ein Bild nicht fälschlicherweise als Gott verehrt werden dürfte, darunter ist jedoch nicht ein allgemeines Verbot für jedes gemalte oder geschnitzte Werk zu verstehen.<sup>201</sup> Sein gesamtes Werk spricht eine typisch jesuitisch-ignatianische Sprache, deren auffälligstes Kennzeichen die immer wiederkehrende Aufzählung von Argumenten ist. Gleich sechs Punkte führt Bellarmino daher für den Nutzen der Bilder im zehnten Kapitel des zweiten Buches „Imagines utiles esse etiam extra historiam“ an. Sie dienen erstens, und damit schlägt Bellarmino die gleiche Richtung ein wie Paleotti, der Information und Bildung, zweitens der Vermehrung der Liebe zu Gott, drittens der Anregung zur Nachahmung, viertens dem Andenken an Christus und die Heiligen, fünftens beziehen sich Bilder auf das Glaubenszeugnis und schließlich sechstens auf die Ehre für Gott und die Heiligen.<sup>202</sup>

<sup>198</sup> Bellarmino, De Ecclesia Triumphante, 1605, 2. Buch „De Reliquiis et Imaginibus Sanctorum“, S. 1221–1371.

<sup>199</sup> Vgl. Bellarmino, De Ecclesia Triumphante, 1605, 2. Buch „De Reliquiis et Imaginibus Sanctorum“, S. 1248.

<sup>200</sup> „Dicunt inter imaginem et idolum hoc interesse, quod imago est vera rei similitudo; ut cum pignimus homininem, equum... Imago enim ab imitando dicta est. Idolum autem est falsa similitudo, id est, repraesentat id, quod reuera non est.“ Bellarmino, De Ecclesia Triumphante, 1605, 2. Buch „De Reliquiis et Imaginibus Sanctorum“, S. 1249.

<sup>201</sup> „Et tunc non prohibetur sculptile quodcumque, sed solum sculptile, quod habetur pro Deo alieno... sed facere imagines absolute, et adorare easdem, sunt res distinctae, ut patet; quia potest unus adorare sculptile, quod non fecit, et alius non adorare, quod fecit. Ergo unum tantum horum est prohibitum, alioqui essent undescim praecepta: sed certum est prohiberi cultum, ergo non prohibetur fabricatio per se, sed solum in ordine ad cultum. Proinde peccat, qui facit, ut adoret, non qui facit ad alium usum.“ Bellarmino, De Ecclesia Triumphante, 1605, 2. Buch „De Reliquiis et Imaginibus Sanctorum“, S. 1257.

<sup>202</sup> „... probatur ab utilitatibus. Prima est instrumentio et eruditio. Melius enim interdum docet pictura, quam scriptura, cuius utilitatis meminit S. Gregoris Nyssenus... etiam solitarius imagines, ut a Christianis pinguntur, semper continere quasi per compedium aliqua historiam... Sic etiam Sancti semper percum insigni virtutis, vel passionis vel potestatis pinguntur, Petrus cum clavibus, Laurentius cum craticula, Andreas cum cruce, etc. martyres omnes cum palma, Sancti omnes cum diamdemate. Ex quibus signis seu instrumentis docemur quasi per compendium, quid illi quos veneramur egerint, quidue passi sint. Secundo, utiles sunt imagines, quamvis solitariae, ad caritatem erga Deum, et Sanctos souendam, et augendam... Tertia utilitas est excitatio ad imitandum... de eadem loquitur Basilius oratione in quadraginta Martyres... Quarto, utiles sunt imagines, quia conseruant in nobis memoriam Christi et Sanctorum, et simul in angustiis docent, nos habere patronos, quos inuocemus... Quinta utilitas est confessio fidei, dum enim diligimus et honoramus imagines Sanctorum, testamur nobis placere eorum, eorum fidem, et doctrinam, et sanctos mores... Sexta est honor Die et Sanctorum; meno enim unqua dubitauit, quin erigere statuas, vel imagines magnis viris, adhonorem eorum pertineat...“ Bellarmino, De Ecclesia Triumphante, 1605, 2. Buch „De Reliquiis et Imaginibus Sanctorum“, S. 1280–1282.

Besonders betont er an dieser Stelle die Vorbildfunktion der Heiligen für die Gläubigen und sieht in den Bildern und Reliquien die nötigen Instrumente für deren Verehrung.

„Vera ecclesia sit visibilis“, die wahre Kirche soll sichtbar sein, lautet eine der Kernaussagen des Jesuiten Bellarmino. Diese Theorie der „visibilitas“ verweist auf seine jesuitischen Wurzeln und den Ordensgründer Ignatius von Loyola<sup>203</sup> und impliziert das Prinzip einer „chiarezza visibile... als Modell einer gegenreformatorischen Ideologie“<sup>204</sup>, wie Jens Baumgarten zutreffend formuliert. Was wiederum auch auf die Bilder bezogen werden muss, deren Darstellungsweise demnach eine klare und historisch richtige zu sein hat.

In strenger dogmatischer Herangehensweise rechtfertigt Bellarmino die Verehrung der Bilder hauptsächlich anhand passender Bibelstellen und Zitate von Kirchenlehrern und berühmten Geistlichen. Ästhetische oder ikonographische Gesichtspunkte interessieren Bellarmino nur wenig, vielmehr ist sein Werk als ein wissenschaftlich-theologisches anzusehen, das sich vornehmlich an die Bischöfe richtet, die in ihrer Funktion als Auftraggeber von Kunstwerken sowie als Lehrende, welche die künftigen Theologen-Generationen unterweisen, in die Pflicht genommen sind. Vom „sola scriptura“-Prinzip Luthers grenzt sich Bellarmino entschieden ab. Vielmehr spricht er sich für eine eigene visuelle römisch-katholische Tradition aus.<sup>205</sup>

An die Darstellung von Märtyrern stellt Bellarmino keine besondere Anforderung und macht ikonographisch diesbezüglich nur am Rande einige wenige Angaben, wenn er beispielsweise fordert, den heiligen Laurentius mit dem Rost oder den heiligen Andreas ans Kreuz geschlagen darzustellen sowie alle heiligen Märtyrer stets mit der Palme zu zeigen.<sup>206</sup>

An gleich mehreren Stellen zitierte Gregorio Comanini in seinem 1591 veröffentlichten Traktat „Il Figino overo del fine della Pittura“<sup>207</sup> den großen Bellarmino, mit dessen Ansichten er weithin übereinkam.

## 7. „Il Figino“: Über den Sinn und Nutzen von Bildern aus christlicher Sicht

Comanini gehörte dem Orden der Regularkanoniker an, war aber auch leidenschaftlicher Poet. Zu seinem Bekanntenkreis zählte der Maler und Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo ebenso wie der Dichter der berühmten „Gerusalemme liberata“, Torquato Tasso<sup>208</sup>, in dessen

---

<sup>203</sup> In spiritueller Sicht und zum Zwecke meditativer Übungen kommt den Bildern bei den Jesuiten eine zentrale Rolle zu. Dieses Argument kann hier jedoch nicht weiter erläutert werden.

<sup>204</sup> Baumgarten, 2004, S. 67.

<sup>205</sup> Ebd., S. 67.

<sup>206</sup> „... Laurentius cum craticula, Andreas cum cruce, etc. martyres omnes cum palma...“ Bellarmino, *De Ecclesia Triumphante*, 1605, 2. Buch „De Reliquiis et Imaginibus Sanctorum“, S. 1281.

<sup>207</sup> Comanini, Gregorio: *Il Figino overo del Fine della Pittura*, in: *Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, hrsg. v. Paola Barocchi, Bd. III., Bari, 1962, S. 237–379. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>208</sup> Coccia, Marina, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, hrsg. v. Vincenzo Cappelletti, Alberto M. Ghisalberti, Bd. 27, Rom, 1982, S. 526f.

poetische Fußstapfen Comanini allzu gern getreten wäre. Wie die anderen Traktat-Autoren vor ihm übernahm auch Prälat Comanini die auf dem Konzil von Trient vertretenen Positionen in seinem Werk. Immer wieder beruft er sich auf die Beschlüsse. „Il Figino“ ist in Dialogform geschrieben. Diskutiert wird von den Gesprächsteilnehmern, dem Kanoniker Padre Don Ascanio Martinengo, dem Maler Ambrogio Figino und dem Poeten Stefano Guazzo, über den Sinn und Nutzen von Bildern aus christlicher Sicht, wie Comanini den Leser auf dem Deckblatt seines Werkes wissen lässt.<sup>209</sup> Bekannt wurde sein Traktat aber vor allem aufgrund der Gegenüberstellung der Malerei mit der Dichtkunst. Auch dieses Anliegen teilt Comanini der Leserschaft gleich auf dem Titel mit. Jeder der drei Dialogteilnehmer vertritt die Ansichten seiner Disziplin. Martinengo setzt sich als Geistlicher für die Interessen der Kirche ein. Guazzo steht für die Meinung des Dichters und Figino vertritt schließlich als Maler die Interessen der Künstler. Das Hauptaugenmerk des „Figino“ liegt auf der Diskussion der richtigen Inhalte. Nicht dem ‚wie‘ eine Sache dargestellt wird, sondern dem ‚was‘ dargestellt ist, gilt das Interesse. In einem längeren Redeabschnitt, Don Ascanio Martinengo hat das Wort<sup>210</sup>, gibt der Kanoniker einen Abriss über die Behandlung heiliger Bilder auf dem Konzil von Nicäa, dem achten Konzil von Konstantinopel, um schließlich auch auf das Konzil von Trient zu sprechen zu kommen. Immer wieder führt er in diesem Zusammenhang Beispiele berühmter Kirchenmänner wie den heiligen Johannes Chrysostomos beim Betrachten von Bildern an. Auf dem Konzil von Nicäa habe Asterius, der Bischof zu Amaseia, eine Malerei entdeckt, die das „Martyrium der heiligen Eufemia“ zeigte. Es folgt die detaillierte Beschreibung der Martyriumsdarstellung, wie sie der Bischof selbst aufgeschrieben hatte, die dem Betrachter kein grausames Detail erspart:

„... preso il capo della vergine e ripiegatolo al dorso, porgeva la faccia di detta vergine ad un altro, perché fieramente la tormentasse. E costui co’ martelli e con le tanaglie traevale i denti di bocca. Erano le gocce del sangue, che giù scorrevano, dipinte in maniera che altri avrebbe giurato che vive distillassero dalle labbra.“<sup>211</sup>

Martinengo schließt mit der Schilderung der Betrachterwirkung auf die Konzilsteilnehmer, die „compunsero nell’udir leggere il solo racconto di questa dipinta istoria e piansero i loro peccati“.<sup>212</sup> Allein die mündlich vorgetragene Erzählung dieses grausamen Martyriums der Heiligen reichte aus, um die Synoden-Teilnehmer anzurühren und den Poeten Guazzo, der auf Martinengos Rede Antwort gibt, beinahe Tränen der Rührung in die Augen zu treiben.<sup>213</sup>

<sup>209</sup> „... si tratta dell’Uso di quella nel Cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più diletto, il Pittore oder il Poeta.“ Comanini, *Il Figino*, 1962, S. 237.

<sup>210</sup> Comanini, *Il Figino*, 1962, S. 304ff.

<sup>211</sup> Ebd., S. 311.

<sup>212</sup> Ebd., S. 311.

<sup>213</sup> „... né molto è mancato che lagrime di divozione non mi sieno cadute dagli occhi.“ Ebd., S. 312.

Leider ist dies die einzige Stelle im gesamten Werk, an der Comanini explizit die Darstellung eines Martyriums erwähnt. Wenn auch die mündliche Beschreibung der Martyriumsdarstellung und nicht das Bildwerk selbst im Vordergrund steht, so deckt sich die Betrachter-Reaktion und auch die von grausamen Details geprägte Darstellung, die scheinbar auch so erwünscht war und gerade aus diesem Grund als Beispiel herangezogen wurde, mit den bisher vertretenen Ansichten der Traktat-Verfasser.

Der geschriebene Inhalt eines literarischen Werks und der Inhalt eines Bilds oder Freskos werden von Comanini parallel behandelt und gegeneinander abgewogen. Vor allem ging es im „Il Figino“ aber darum, Leitlinien und Regeln für eine korrekte, in nichts zu beanstandende bildliche und textliche Ausarbeitung der Inhalte aufzustellen.<sup>214</sup> Das Werk ist als moralisches Regelwerk mit Praxisbezug im Hinblick auf die Malerei zu verstehen, in das Gedanken über den grundlegenden Sinn und Zweck von Bildern verwoben sind. Zwar räumt Comanini dem Maler, der in Bildwerken Nützliches hinzufügen und Unnötiges weglassen kann<sup>215</sup>, durchaus Freiheiten ein, doch letztlich scheint auch bei ihm die Abbildung der Wahrheit in Bezug auf die Malerei ebenso wie in der mündlichen Wiedergabe des Poeten<sup>216</sup> oberste Priorität zu besitzen. Mit dieser Einstellung steht er voll und ganz im Geist des Tridentinums. Mit seinem Werk auch auf stilistische Fragen in der Malerei einzugehen und für diese nach Lösungen zu suchen, gelang aber auch Comanini nicht.

Als letzter Autor komplettiert Federico Borromeo die Gruppe der posttridentinischen Bildertheologen. Gerade einmal 23 Jahre alt war Federico, als Sixtus V. ihn im Dezember 1587 zum Kardinal erhob. Sein Cousin, kein geringerer als der heilige Carlo Borromeo, hatte ihm ein Studium beim Bologneser Erzbischof Gabriele Paleotti ermöglicht. 1595 trat er auf Wunsch Papst Clemens VIII. als Erzbischof von Mailand auch amtlich in die Fußstapfen seines berühmten Veters. Mit einer derartigen Vita wundert es kaum, dass auch der zweite Kardinal mit Namen Borromeo einen eigenen Beitrag zur Klärung der Bilderfrage beisteuerte.<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> Ferrari-Bravo, Anna Maria: *Il Figino ovvero del Fine della pittura di Gregorio Comanini*, in: *Storia dell'arte*, 13.1972, Rom, S. 57–66, hier S. 65.

<sup>215</sup> „Oltra che, pur che non si falseggi un'istoria approvata nelle essenziali sue parti (ché questo credo io che neanche si debba concedere al poeta, se vuol trattenersi ne' termini del verisimile...), l'alterarla nelle parti non essenziali non è vietato all'arte imitante; anzi, il fingere alcune cose e toglierne ovvero aggiungerne alcune altre e frammetterne alcune di propria invenzione, è degno di lode...“ Comanini, *Il Figino*, 1962, S. 277.

<sup>216</sup> „... ma ho voluto significare che 'l buon pittore, dipingendo istoria, non la mischia con altra istoria, ovvero, dipingendo un suo capriccio, non lascia alcuna figura disordinata, ma l'ordina tutte ad un fine e da loro l'unità formale...“ Comanini, *Il Figino*, 1962, S. 346.

<sup>217</sup> Prodi, Paolo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, hrsg. v. Vincenzo Cappelletti, Bd. 13, Rom, 1971, S. 33ff.

## 8. Die unverfälschte Darstellung der Heiligen

Mit dem aus zwei Büchern bestehenden Werk „De pictura sacra“, das Federico Borromeo 1624 veröffentlichte, wollte er, der Mailänder Erzbischof, aber keine Ansammlung von Verhaltensregeln und Normen für Maler oder Auftraggeber erstellen, wie es sein berühmter Cousin Carlo oder sein großes Vorbild Paleotti vor ihm getan hatten. Vielmehr ist „De pictura sacra“ als ein privates Werk zu betrachten, das Borromeo in seinem engsten Freundeskreis als Geschenk verteilen ließ. Die kleine Auflage des Buchs sowie sein geringer Umlauf zeigen zudem, dass Borromeo sein Werk nicht für eine große Öffentlichkeit geschrieben hatte. Es ist Federico Borromeo, der hier schreibt, nicht der Bischof von Mailand. Dem Werk den Charakter eines offiziellen bischöflichen Schriftstücks mit Auswirkungen auf die Diözese Mailand zu verleihen, lag Federico also fern. Die „De pictura sacra“ ist schlichtweg sein ganz persönlicher pastoraler Wunsch, in seiner Diözese alles in die Norm zu bringen.<sup>218</sup>

Natürlich ordnete auch Borromeo sein Traktat den Vorgaben und Entscheidungen des Trienter Konzils unter, indem er besonders die 25. Session des Konzils erwähnt, auf der das Bilderdekret verabschiedet wurde, wie er einleitend schreibt.<sup>219</sup>

Borromeo folgt in seinem Werk zwei Leitlinien.<sup>220</sup> Zum einen sieht er eine enge Verbindung der sakralen Kunst seiner eigenen Zeit mit den Anfängen des Christentums – besonders in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts stand die Erforschung der Katakomben im Fokus. Borromeos Rückbezug auf das frühe Christentum ist auch dieser Tatsache geschuldet. Der zweite Schwerpunkt liegt bei ihm in einer genauen und richtigen historischen Darstellung von biblischen und hagiographischen Inhalten in den Bildern. Ein ganzes Kapitel widmet er im ersten Buch daher der Verfälschung historischer Inhalte, „De falsitate historiae“, durch die Hand der Maler, die unbedingt unterbunden werden muss, wie es nach Borromeos Ansicht auch das vom „heiligen tridentinischen Konzil“ erlassene Dekret fordert.<sup>221</sup> In Bezug auf die Darstellung von Heiligen und Märtyrern stört sich Borromeo besonders an der Tatsache, dass viele Maler die heiligen Männer und Frauen viel zu jung darstellen. Borromeo führt als Beispiel den heiligen Sebastian an, der in der Blüte seiner Jugend von Pfeilen beschossen und meist halb nackt das Martyrium erleidet. Eine Darstellungsweise, die, laut Borromeo, von den

---

<sup>218</sup> Marcora, 1985, S. 238ff.

<sup>219</sup> Eingesesehenes Exemplar, Federico Borromeo: De Pictura Sacra. Libri Due. Testo e Versione, hrsg. v. Carlo Castiglioni, Sora, 1932, aus der Biblioteca Hertziana, Rom. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>220</sup> Marcora, 1985, S. 240.

<sup>221</sup> „Ac ne qua in historia labes admittatur, sciendum est, licere quidem pictori, sive sculptori ordinare, et illustrare quantum velint, minime autem licere suscipere aliquam cum ipsarum veritate pugnam, et inveteratam de unaquaque re famam obscurare, sive inficari. Huc nempe etiam respiciens Sacri Concilii Tridentini decretum, tolli jussit ex pictura sacra corruptelas, erroresque omnes, ne imagines piaie aliquid haberent, quod simplicium offendere animos posset, atque in eo decreto verba de ea re sunt hujusmodi.“ Federico Borromeo, De Pictura Sacra, 1932, liber primus, Cap. IV., S. 6f.

Künstlern nur aus dem Grund bevorzugt wurde, um ihr malerisches Talent besser zeigen zu können. Mit der Wirklichkeit hätten solche Darstellungen allerdings nichts zu tun, denn Sebastian war beim Erlangen der Märtyrerkrone bereits ziemlich alt, schreibt Borromeo weiter. Sodann nimmt er aber die Maler wiederum in Schutz, indem er schreibt, dass wohl die Geistlichkeit selbst die Darstellung eines alten heiligen Sebastian nicht gewünscht habe.<sup>222</sup> Im zehnten Kapitel des zweiten Buchs, „Solvuntur nodi quidam circa Sanctorum imagines“, sucht Borromeo nach Lösungsansätzen für die teilweise problematische Darstellung der Heiligen-Viten. Am Beispiel der heiligen Lucia erklärt Borromeo, dass derjenige, der sie mit ihren Augen als Symbol in der Hand zeige, wie den heiligen Laurentius mit seinem Rost oder Sebastian mit Pfeilen in der Brust, falsch liege.<sup>223</sup> Denn während Laurentius auf dem Rost wirklich sein Martyrium erlitt, ebenso wie Sebastian durch die Pfeile, hatte Lucia sich ihre Augen selbst herausgerissen. Sie sind so nicht Teil ihrer Martyriums-Ikonographie. Für Johannes den Täufer fordert Borromeo die Maler auf, den Heiligen anstatt mit seinem Kopf im Arm besser als Gefangenen im Kerker zu zeigen oder aber seine Enthauptung<sup>224</sup> als Bildthema zu wählen. Bis auf die spätere Erwähnung, Märtyrer stets mit einer Palme darzustellen<sup>225</sup>, macht Borromeo keine weiteren ikonographischen Angaben zum Martyrium. Er spricht sich so auch nicht für eine besonders grausame Darstellung des gewaltsamen Todes der Heiligen aus, wie es Gilio und auch Paleotti in ihren Traktaten gefordert hatten. Eine Ausnahme bilden Darstellungen des Fegefeuers, für die Borromeo vorschlägt, den Schmerz gleichsam wie die Freude der Seelen zu betonen, da diese zwar leiden, aber dabei die Gewissheit haben, am Ende doch befreit zu werden.<sup>226</sup> Einzig und allein die exakte und der historischen Wahrheit folgende Darstellung scheint ihm wichtig.

---

<sup>222</sup> „Namque is tempore, quo martyrii coronam accepit, senex potius erat, eumque pictores fecere juvenem, ut in florenti, et nudo corpore ostendandae artis locum haberent. At patres nostri severi, et sancti homines, non sic pingi martyrem voluere.“ Federico Borromeo, *De Pictura Sacra*, 1932, liber primus, Cap. VIII., S. 13.

<sup>223</sup> „Dubitavere nonnulli, an in pingenda Sancta Lucia Martyre interea dum suos ipsa oculos teneat, praeferatque manu, palpebris fieri clausis debeat, an apertis, et exaecata ipsa oculorum sede carnificum injuriis. Minime id faciendum esse censemus, quamvis tota martyrii series pingatur. Neque ostendendum erit, quomodo carnifices effoderint Virgini oculos... Falso traduntur, et collocantur oculi in manu, ceu isignia Martyrii ratione eadem, qua Sancto Laurentio craticulam, et Sancto Sebastiano sagittas tradi mos est.“ Federico Borromeo, *De Pictura Sacra*, 1932, liber secundus, Cap. X., S. 45f.

<sup>224</sup> „... de Sancto tamen Johanne Bapista nihil tale usquam legimus. Sed sanctum eam Praecursoris, inclytamque Decollationem profanare videntur pictores ineptia quadam sua... Atqui non deerat honestior arti, sanctiorque locus, si artifices isti ostendere voluissent vel tetrum, horridumque carcerem, in quo Sanctus ille jacuit, vel denuntiatam ei necem, formamque Decollationis, vel Discipulorum curam circa cadaver, sepulturamque ejus.“ Federico Borromeo, *De Pictura Sacra*, 1932, liber secundus, Cap. X., S. 46.

<sup>225</sup> „Martyrum insignia sunt palmae, idque Apocalypsis declarat.“ Federico Borromeo, *De Pictura Sacra*, 1932, liber secundus, Cap. XI., S. 48.

<sup>226</sup> „Imago Purgatorii ita fieri debet, ut dolor simul, et suavitas quam maxime exprimantur, animarum scilicet, quae cruciantur, ibi, et sese evasuras sciunt.“ Federico Borromeo, *De pictura sacra*, 1932, liber secundus, Cap. X., S. 47.

## 9. Die „veritas historica“ als oberstes Gebot der Malerei

Alle bisher angesprochenen Traktate haben eines gemeinsam: Sie beziehen sich auf das Tridentinische Konzil. Die vom Konzil verabschiedeten Beschlüsse und vor allem das Bilderdekret genießen in dieser Art von Text natürlich eine Sonderstellung, denn sie waren für die Traktat-Autoren Bellarmino, Paleotti, Giglio und alle anderen die Rechtfertigungsgrundlage ihrer Argumentation für Bilder im Kirchenraum.<sup>227</sup>

Laut dem heiligen Carlo Borromeo durfte in Bildern nur das dargestellt werden, was einerseits in der Heiligen Schrift zu lesen war und andererseits mit der kirchlichen Bildtradition in Einklang stand. Was er aber genau darunter versteht, macht Borromeo nicht direkt am Bildbeispiel deutlich. Über eine konzilskonforme Darstellung des Martyriums eines Heiligen schweigt er. Ähnliches gilt auch für Bellarmino, der bis auf einige ikonographische Angaben, die in der Darstellung von Märtyrern zu beachten sind, weiter nichts Aufschlussreiches über die ‚richtige‘ Darstellung eines Martyriums schreibt.

Alle Traktat-Autoren waren sich in dem Punkt einig, dass die exakte Übertragung der „veritas historica“, also der Wahrheitsgehalt, im Bild oberste Priorität haben muss. So legt auch Giglio in seinen „Due Dialoghi“ auf die richtige Darstellung der historischen Wahrheit größten Wert. Leid und Schmerz sollen die Maler in jenen Bildern, deren Darstellungsinhalt es erfordert, auf besondere Weise Ausdruck verleihen. So ist eine sehr grausame und schonungslose Darstellungsweise der Qualen Jesu in der Passion und der Kreuzigung so wie bei den Martyrien von Heiligen bei Gilio nicht nur erwünscht, sondern wird dringend gefordert. Nur so könne es gelingen, dass die Gläubigen wirklich das Leid Jesu und das der Märtyrer fühlen und nachvollziehen können.

Auch Gabriele Paleotti schlägt ähnliche Töne an. Es kam zwar nie zu dem geplanten zwölften Kapitel im vierten Buch über die Darstellung der heiligen Märtyrer und Märtyrerinnen, doch wird bereits aus Paleottis Ansatz im Kapitel über die „pitture orrende“ sehr deutlich, dass auch der Erzbischof von Bologna und spätere Verantwortliche der Accademia di San Luca in Rom zu einer grausamen und gewalttätigen Darstellungsweise bei einem Martyrium tendiert. Schließlich nennt er den qualvollen Tod eines Heiligen als eine Ausnahme für eine ausdrücklich erwünschte Darstellung von Schmerz und Qual. Aspekte des Dekorums, wie Gilio sie anführt, die dem Schrecken jedoch Grenzen setzten, gibt es in Paleottis Vorstellungen nicht. Hierin liegt wohl der größte Unterschied zwischen Gilios „Dialoghi“ und Paleottis „Discorso“. Paleotti setzt eine möglichst grausame Darstellung des gewaltsamen Todes eines Märtyrers mit der Wirkung auf den Betrachter in Bezug, bei dem solche Szenen

---

<sup>227</sup> Baumgarten, 2004, S. 84.

nicht nur Anteilnahme hervorrufen, sondern ihn auch zur Nachahmung des Gesehenen animieren sollen. Zum ersten Mal kommt bei Paleotti die Funktion von Bildern – und für die Arbeit zentral von Martyriumsdarstellungen – als Medium zur Beeinflussung und Steuerung des Betrachters wirklich zum Tragen. Ihm ist mehr denn je die Macht, die in Bildern steckt, bewusst, und so versuchte er diese bestmöglich für seine Zwecke zu nutzen. Doch setzt letztlich auch Paleotti dem Schrecken im Bild Grenzen, die sich zwar nicht aus einer Verletzung des Dekorums ableiten, sondern allein aus der Betrachter-Wirkung. So ist bei Paleotti die Grenze in der Darstellung von Gewalt dann erreicht, wenn der Schrecken das Vergnügen bei der Betrachtung überlagert.<sup>228</sup> Im Sinne eines sakralen Bildthemas wie der Martyriumsdarstellung im ausgehenden 16. und dem beginnenden 17. Jahrhundert zählen neben dem Klerus, den Novizen, den Ordensmännern und –frauen vor allem die Gläubigen zur Gruppe der Betrachter – die größte Gruppe der Gläubigen stellen die Männer, Frauen und Kinder aus dem einfachen Volk, die regelmäßig die heilige Messe besuchten. Bilder im Kirchenraum mussten demnach vor allem vor ihren Augen bestehen.

In erster Linie richteten die Theologen ihre Traktate, wie bereits herausgestellt wurde, an den Klerus, und hierbei vor allem an die geistlichen Auftraggeber von Bildwerken im Kirchenraum. Eine zufriedenstellende Anleitung, an der sich die Maler hätten orientieren können, liefert keines der Traktate, meist bleibt es bei der Weitergabe von „Hintergrundinformationen“<sup>229</sup>, wie Christian Hecht formulierte. Dass aber diejenigen Autoren, die sich über die Darstellung von Martyrien äußern, wie vor allem Gilio und Paleotti, explizit für eine besonders grausame und brutale Darstellung plädieren, ist für den weiteren Verlauf der Arbeit eine wichtige Erkenntnis.

Neben der Gruppe der Theologen, die sich in den Jahren nach dem Trienter Konzil um dessen Klärung bemühte, gibt es noch eine Gruppe, die mit ihren Schriften nicht in erster Linie die Bilderfrage zu lösen versuchte, sondern im weiteren Sinne Anleitungen für die Malerei, Bildhauerei und Architektur formulierte: die Künstler.

Das erst 1652 erschienene Gemeinschaftswerk des Jesuiten Gian Domenico Ottonelli und des Malers Pietro da Cortona, das „Trattato della pittura e sculutra, uso et abuso loro“, bildet eine Art Bindeglied zwischen den theologischen Schriften und den von Künstlerhand verfassten Abhandlungen. Der „Trattato“ wird daher, obwohl er der jüngste der von der Arbeit herangezogenen Texte ist, als erster der kunsttheoretischen Traktate behandelt.

---

<sup>228</sup> Steinemann, 2006, S. 445.

<sup>229</sup> Hecht, 2012, S. 272.



## 10. Das Gemeinschaftswerk eines Künstlers und eines Theologen

Die erste und einzige Auflage des „Trattato della pittura e scultura“<sup>230</sup> veröffentlichten der Jesuitenpater Gian Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona, dessen bürgerlicher Name Pietro Berrettini lautet, nicht unter ihren wirklichen Namen, sondern sie benutzten die Anagramme Odomenigico Lelonetti da Fanano und Britio Prenetteri. Die beiden Autoren wollten sich nicht hinter ihrem von der künftigen Leserschaft so oder so leicht zu durchschauenden Pseudonym verstecken, sondern dadurch vielmehr ihrer eigenen Bescheidenheit vor dem Geschriebenen Ausdruck verleihen. Ein sichtbares Zeichen der Demut, wie sie die Autoren in Form moralischer Anweisungen der Leserschaft in ihrem „Trattato“ vermitteln wollten.<sup>231</sup>

Das rund vierhundert Seiten umfassende Werk richtete sich, wie dem Deckblatt zu entnehmen ist, an die Herren Mitglieder der Florentiner Zeichenakademie und anderer christlicher Städte.<sup>232</sup> Es richtet sich damit nicht wie bisher in erster Linie an den Klerus, sondern die Künstler. Der „Trattato“ gliedert sich in sechs *capi*, Kapitel, unter denen die Autoren verschiedene Fragen, *quesiti*, aufwerfen, aber auch *rimedi*, Lösungsansätze, der dargelegten Missstände vorschlagen. Dass Ottonelli und Cortona mit ihrem Traktat noch in der posttridentinischen Schriften-Tradition stehen – obwohl der Abschluss des Konzils bei Veröffentlichung des Traktats bereits mehr als ein halbes Jahrhundert zurücklag –, zeigt die ständige Erwähnung der „padri del concilio“, der Konzilsväter, ebenso wie der direkte Bezug auf das Bilderdekret zu Beginn des zehnten *quesito* des dritten Kapitels.<sup>233</sup> Genauso wenig wird an der Lehre vom Prototyp<sup>234</sup> gerüttelt, die nach wie vor Grundlage der Bilderverehrung ist. Im sechsten *quesito* des ersten Kapitels, in dem es um die Macht der Malerei geht, erklären die Autoren einerseits die Malerei zur „emulatrice della natura“, eine der „Natur nacheifernde Disziplin“, um sie wenige Seiten später zur „potente imitatrice dell’Arte oratoria“<sup>235</sup>, einem „mächtigen Instrument zur Nachahmung der Redekunst“, zu erheben. Neben den unzähligen Anmerkungen zu Bildwerken und Malern, in denen Ottonelli und Cortona besonders gute Kunstwerke und Künstler loben und die ihrer Ansicht nach schlechten

---

<sup>230</sup> Eingesesehenes Exemplar, Gian Domenico Ottonelli, Pietro Berrettini: Trattato della Pittura e Scultura, vso et avso loro, Florenz, 1652, aus der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>231</sup> Casale, Vittorio: Poetica di Pietro da Cortona e teoria del barocco nel Trattato della Pittura e Scultura, in: Pietro da Cortona 1597–1669, hrsg. v. Anna Lo Bianco, Liliana Barroero, Mailand, 1997, S. 107–116, hier S. 107.

<sup>232</sup> „Per offrilo a’ Signori Accademici del Disegno di Fiorenza, e d’altre Città Christiane.“ Ottonelli / Cortona, 1652, Einband, ohne Seitenangabe.

<sup>233</sup> „Ha’ decretato il sacro Concilio di Trento, *Imaginibus venerationem impertiendam*, che le sacre immagini si devono venerare, e per conseguenza stimar assai: e ne reca questa ragione.“ Ottonelli / Cortona, 1652, S. 75.

<sup>234</sup> „... *Imago refertur ad prototypum*, e significa, che l’honor dell’immagine si riferisce al suo rappresentato esemplare. Come ancora in que’ versi trasportati ne’ Canoni.“ Ottonelli / Cortona, 1652, S. 76.

<sup>235</sup> Siehe Ottonelli / Cortona, 1652, S. 22, 24.

verteufeln, enthält das Werk, wenn auch nur am Rande, die eine oder andere Überlegung im Hinblick auf die Darstellung von Martyrien.

Im zweiten Kapitel, in dem der Gebrauch und Missbrauch von Bildern behandelt wird, befassen sich die Autoren mit der Frage der Nacktheit der im Bild dargestellten Figuren. Doch anstatt eines generellen Verbots kehren sie heraus, dass die Kirche sehr wohl in den Malereien von Martyrien und antiken Historien nackte Figuren benutzt hat. Und dass nackten Figuren in der Malerei, die entweder durch ihre Schönheit zum Lob des Schöpfers oder aber durch ihre Qualen zur Nachahmung des Leidens bewegen, von Seiten der Kirche nichts im Wege steht.<sup>236</sup> An späterer Stelle wird mit Bezug auf das „Martyrium des heiligen Laurentius“ von Agnolo Bronzino in der Florentiner Basilika San Lorenzo den nackten Figuren dann aber doch heftig widersprochen. Die Kritik bezieht sich auf die beinahe nackte Dienerschaft des Kaisers, der das Martyrium des Heiligen zu verantworten hatte, sowie die nur mit einem Lendenschurz bekleideten Peiniger, die um den Rost, auf dem Laurentius liegt, gruppiert sind. Als ihrem Stand nicht angemessen wird die fehlende Kleidung der kaiserlichen Dienerschaft empfunden.<sup>237</sup> Die Tatsache, dass auch der heilige Laurentius nur mit einem Tuch um die Hüfte dargestellt ist, wurde hingegen nicht kritisiert. Seine Nacktheit steht in Einklang mit der „*veritas historica*“. Der über heißen Kohlen auf einem Rost gequälte Laurentius scheint demnach einer der Fälle zu sein, bei dem auch die Kirche nichts gegen eine nackte Darstellung einzuwenden hatte. Wie den Autoren vor ihnen entgeht auch Ottonelli und Cortona nicht die große Wirkung, die eine Martyriumsdarstellung auf den Betrachter haben kann. Und so betonen auch sie besonders die die Seele des Betrachters anrührende Wirkung von Martyrien und den so gesteigerten Willen zur Nachahmung.<sup>238</sup>

Neben diesen allgemeinen Festlegungen stellen der Jesuit und der Künstler in ihrem Werk bestimmte Anforderungen an die Maler. So wird denjenigen Malern, die das Martyrium eines Heiligen darzustellen haben, nahegelegt, sich nach eingehender Meditation über die Thematik mithilfe der Sakramente zu reinigen, also zu beichten, bevor sie sich an die Arbeit machen.<sup>239</sup> Zudem wird dem Maler eines Martyriums zugestanden, die Darstellung um Details zu bereichern, die nicht als gesichert, sondern nur als wahrscheinlich gelten, aber geeignet

---

<sup>236</sup> Dt. Übersetzung N. N. „La Chiesa hà usato le pitture nude ne’ Martiri, e nell’antiche historie, nelle quali Pitture, ò la bellezza ci muove alla lode del Creatore, ò i tormenti all’imitatione del parire.“ Ottonelli / Cortona, 1652, S. 38.

<sup>237</sup> Dt. Übersetzung N. N. „... una pittura del vecchio Bronzino, perche sentendosi molto, valer nel fare gl’ignudi, hà fatto nell’historia à fresco di S. Lorenzo in Fiorenza l’Imperatore, che assistendo al martirio del tormentato Giovane, è intorniato da’ suoi Baroni, che tutti ò sono ignudi, ò con pochi panni ricoperti: cosa, molto disdicevole à persone, che servano à Principi di Maestà Imperiale.“ Ottonelli / Cortona, 1652, S. 42.

<sup>238</sup> Dt. Übersetzung N. N. „L’imagini, che rappresentano i fatti segnalati de’ Santi, ci stimolano la volontà ad imprendere la loro imitatione con grandezza d’animo, e con zelo della divina gloria.“ Ottonelli / Cortona, 1652, S. 62.

<sup>239</sup> Dt. Übersetzung N. N. „Il Pittore orando, e meditando concepisca il sentimento della passione di Christo, il martirio de’ Suoi Santi. Aggiunge, che chi deve dipingere tali misteri, dovrebbe prima purificarsi co’ Sacramenti.“ Ottonelli / Cortona, 1652, S. 164.

erscheinen, den „Triumph dieser heiligen Champions“ zu vergrößern, um so den Betrachter zur Nachahmung anzuregen. So könne er durchaus, durch die Zugabe besonders erschreckender und brutaler Details, das Leiden der heiligen Männer und Frauen vergrößern, was dem Maler letztlich das Lob der Menschen und größten Verdienst vor Gott einbringe.<sup>240</sup> In jesuitischen Kreisen war dem Werk kein großer Erfolg beschieden. Für den eher mittelmäßigen Erfolg spricht auch, dass es nie zur Veröffentlichung weiterer Auflagen kam. Welchen Anteil Pietro da Cortona wirklich als Autor an dem Werk gehabt hat, ist bis heute unklar. Ottonelli verfügte aus theologischer Sicht über ausreichende Erfahrung, um weite Teile des Traktats schreiben zu können. Doch gerade in jenen Kapiteln, in denen es um die darstellenden Künste geht, hat er sich bestimmt gerne auf die Kenntnisse des Fachmanns verlassen. Der Teil, in dem die Anweisungen an die Maler behandelt werden, wie mit bestimmten Bildthemen umzugehen ist, spricht daher eher für eine Autorenschaft Pietro da Cortonas. Insgesamt bietet das Werk aber keine systematische kunsttheoretische Abhandlung, sondern eine den Zeigerfinger hebende Auseinandersetzung darüber, was nach Meinung der Autoren im Bezug auf die Malerei und die Bildhauerei moralisch korrekt und was unkorrekt ist. Pietro da Cortona schien mit diesem an seine Malerkollegen gerichteten Benimmregel-Katalog einig zu sein, stand er doch der Kirche sehr nah und hätte sich selbst wahrscheinlich als guten Katholiken bezeichnet.<sup>241</sup>

Alle wichtigen Quellen in Bezug auf die Bilderfrage werden im „Trattato della pittura, uso ed abuso loro“ zu Rate gezogen. Eine nicht enden wollende Zitaten-Flut von Kirchenlehrern der ersten christlichen Jahrhunderte durchzieht das Werk, ebenso wie die bereits Jahrzehnte zuvor niedergeschriebenen Gedanken längst bekannter Autoren wie Paleotti oder Baronio. Daneben werden auch jene Verfasser erwähnt, deren Texte eher in die Kategorie der kunsttheoretischen Schriften einzuordnen sind. An vielen Stellen beziehen sich Ottonelli und da Cortona auf das „bellissimo trattato“<sup>242</sup> des Malers und Kunsttheoretikers Giovanni Paolo Lomazzo. Aber auch der 1584 von Raffaello Borghini veröffentlichte „Il Riposo“ und das 1587 herausgegebene Traktat „De veri precetti della pittura“ des Giovanni Battista Armenini finden im jesuitisch-künstlerischen Gemeinschaftswerk Erwähnung. Da diese kunsttheoretischen Schriften neben den theologischen die zweite große Gruppe der in den Jahren nach dem Konzil von Trient verfassten Abhandlungen bilden, lohnt es sich, auch diese kurz zu betrachten.

---

<sup>240</sup> Dt. Übersetzung N. N. „Nell’Historie de’ Martiri di Christo può il Pittor aggiungere quello, che è probabile, e serve per ingrandire i trofei di que’ sacri Campioni, e per eccitar i Fedeli all’ imitatione. Può prendere abhominevoli i vitij, et i peccati, figurar cose di suo genio molto horrende, nuove, stravaganti, e spaventose, et acquisterà lode appresso gli huomini, e merito apresso Dio.“ Ottonelli / Cortona, 1652, S. 195.

<sup>241</sup> Casale, 1997, S. 108. Ebenso äußert sich Lomazzo im Vorwort seines zweiten Werkes, „Idea del tempio della pittura“, das 1590 veröffentlicht wurde, über seine Blindheit, die ihm das Malen im Alter von 33 Jahren unmöglich machte. Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio*, 1590, S.3. (Wie Anm. 260).

<sup>242</sup> Siehe Ottonelli / Cortona, 1652, S. 4.

## 11. Kunsttheoretiker der 1580er Jahre und ihre Schriften: Armenini, Borghini und Lomazzo

Im Jahr 1584 veröffentlichte der Maler Giovanni Paolo Lomazzo, der seine Künstlerkarriere aufgrund fortschreitender Blindheit<sup>243</sup> beenden musste und sich daraufhin vor allem der theoretischen Seite der Kunst widmete, in Mailand sein erstes kunsttheoretisches Werk: „Das Traktat über die Kunst der Malerei, der Bildhauerei und Architektur“, „Trattato dell’arte della pittura, scoltura, et architettura“<sup>244</sup>. In jedem der sieben Bücher, in die das Traktat unterteilt ist, behandelt er je einen Gesichtspunkt der Malerei wie die Proportion, die Bewegung, „De’ moti“, Farbe, Licht und Perspektive. An diesen ersten theoretischen Teil schließt Lomazzo im sechsten Buch, „De la prattica de la Pittura“, einen praktischen Teil an, in dem er sich auf die vorangegangenen fünf Bücher stützt. Schließlich das siebte und letzte Buch, „Dell’Historia di Pittura“, das zwar im Ansatz „bestimmte Gemeinsamkeiten mit einem umfassenden Handbuch der verschiedenen Formentypen in der christlichen und profanen Ikonographie erkennen lässt“<sup>245</sup>, wie Cornelia Manegold schreibt, dem es aber dennoch an wirklichem Tiefgang fehlt. Denn nach einer einleuchtenden „Gliederung nach ikonographischen Gesichtspunkten“<sup>246</sup> sucht man vergeblich. Ebenso liefert Lomazzo nur am Rande ikonographische Angaben für die Umsetzung unterschiedlicher Bildinhalte von Malerseite. In fast allen sieben Büchern erwähnt Lomazzo die Darstellung der heiligen Märtyrer und Märtyrerinnen. Bereits im Vorwort misst er der Martyriumsdarstellung große Bedeutung bei und stellt fest, dass gerade die Ungebildeten die christlichen Glaubenswahrheiten nur durch die Darstellung solcher „spettacoli“, mit denen er den qualvollen Tod der standhaften heiligen Märtyrer meint, begreifen könnten.<sup>247</sup> Im zweiten Buch, „De’ moti“, erwähnt Lomazzo in mehreren Kapiteln immer wieder die Darstellung der Märtyrer. Im heiligen Stephanus, der gesteinigt wird, in der heiligen Katharina, die vor dem grausamen Kaiser steht, ebenso wie in den vielen anderen Jungfrauen und Märtyrern sieht Lomazzo hervorragende und einzigartige Beispiele der Standhaftigkeit.<sup>248</sup> Im fünfzehnten Kapitel des zweiten Buches wird die Gruppe

---

<sup>243</sup> Guest, Clare Lapraik: Aesthetic and metaphysical meaning in Lomazzo’s writings on painting, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 5-19.2005(2007), Rom, S. 325–349, hier S. 327.

<sup>244</sup> Eingesehenes Exemplar, Giovanni Paolo Lomazzo: *Trattato dell’arte della pittura, scoltura, et architettura*. Mailand, 1584, aus der Bayrischen Staatsbibliothek, München. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>245</sup> Manegold, Cornelia: *Wahrnehmung, Bild, Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo*. Hildesheim, 2004, S. 18.

<sup>246</sup> Stoichiță, Victor Ieronim: *Ars ultima. Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus*, in: *Kunst ohne Geschichte*, hrsg. v. Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt, München, 1995, S. 50–64, hier S. 63.

<sup>247</sup> „... molti vedenoli il crudelissimo martirio di tanti Santi Martiri, si rincorano anch’eglino à sopportare con animo fortissimo, le persecuzioni, gl’oltraggi, et i tomrenti, dai barabri tiranni, per amor di Dio; et molti ignoranti, et rozzi si sono ammaestrati ne i mystery de la nostra fede, solamente queste spettacoli“. Lomazzo, *Trattato dell’arte*, 1584, S. 5.

<sup>248</sup> „... in Stefano mentre è lapidato, in Caterina vergine dinanzi al crudel Imperatore... in tante altre inuite Vergini, et Martiri, tutti essempij di costanza maravigliosa, et singolare.“ Lomazzo, *Trattato dell’arte*, 1584, S. 134.

der Märtyrer als eines der Beispiele für „Dei moti del dolore“, den Ausdruck von Schmerz, angeführt. Die Bewegung des Laokoons im Todeskampf, voller Schmerz und Leid, solle man sich nach Meinung Lomazzos für den heiligen Sebastian zum Vorbild nehmen. Ähnlich sollen auch der gesteinigte Stephanus und Petrus am Kreuz gezeigt werden.<sup>249</sup> Ganz allgemein gilt jedoch, dass die Bewegung, „il moto“, in der Darstellung eines Martyriums der Art der Todbringung anzupassen ist, „... generalmente de gl'altri Martiri, ne' quali secondo il genere del tormento, si hà a esprimere il moto.“<sup>250</sup> Im gleichen Kapitel werden die Märtyrer im Zusammenhang mit dem gekreuzigten Christus als Idealbeispiele der Geduld, *patienza*, angeführt.<sup>251</sup> Von den Malern rot zu kleiden sind jene, die im Glauben an Jesus gestorben sind, dies zum Zeichen ihres Martyriums und vergossenen Bluts,<sup>252</sup> fordert Lomazzo im dritten Buch über die Farbe.

Im sechsten Buch nennt Lomazzo in Kapitel 21, in dem er die für Grabstätten, Friedhöfe, Unterkirchen und andere melancholische Orte des Sterbens passenden Malereien behandelt, wiederum die Martyriumsdarstellung. Genauer gesagt, hält er für die Unterkirchen, in denen schließlich die sterblichen Überreste der Heiligen ruhen, das Leben und vor allem das Martyrium eines Heiligen für die einzig angebrachte Darstellung und führt die Enthauptung Johannes des Täufers als Beispiel an.<sup>253</sup> Bei der Behandlung der als „compositione dell'honestà ne' templi“ bezeichneten Bildkompositionen stellt Lomazzo klar fest, dass viele der heiligen Jungfrauen nackt zu malen seien, „le quali bisogna rappresentare ignude“,<sup>254</sup> doch von Malerseite darauf zu achten sei, sie in einer Haltung zu zeigen, die möglichst viel verdeckt.<sup>255</sup> Gleiches fordert Lomazzo auch für die Darstellung männlicher Märtyrer und führt das Beispiel eines heiligen Sebastians an. Der Heilige war „tanto bello, e lascivo“<sup>256</sup>

<sup>249</sup> „Poco diversi da simili moti debbono esser quelli di Santo Sebastiano mentre è saettato, e poco differenti sè non in certa parte hanno d'essere quelli di Santo Stefano lapitado... di Santo Pietro inchiodato in croce...“ Lomazzo, Trattato dell'arte, 1584, S. 166.

<sup>250</sup> Trattato dell'arte, S. 166.

<sup>251</sup> „Per ilche i pittori sono obligati à rappresentar questa in Christo per tutti gli effetti... non mostrò segno di difensione, è di fuggire, ò schifare il martirio. Si come ancora fatto quelli santissimi Martiri per amor suo ne' loro martirij, stratij, et morti, dove sopra di loro stanno humili à partire con gl'occhi hora rivolti al Cielo per speranza, et hora al gasso per humilta, facendo però gli suoi effetti di tutti i membri esteriori secondo il male che pativano.“ Lomazzo, Trattato dell'arte, 1584, S. 170.

<sup>252</sup> „... e a questo essemplio usiamo noi pittori di vestir di rosso, o almeno dar il manto a quelli che morirono per la fede di Christo, in segno del loro martirio, et sangue sparso.“ Lomazzo, Trattato dell'arte, 1584, S. 205.

<sup>253</sup> „Nelle chiese sotterranee, dove per lo più non sono altro che corpi di Santi, co' suoi altari, medesimamente non quadrarebbero altre historie, senon di quelle che tengono del melancolico, et dolente; come della vita, et morte d'essi santi ivi sepolti, et in somma del maritrio che patirono per amor di Dio; come S. Gio. Battista, mentre che in pregione gli è troncata la testa.“ Lomazzo, Trattato dell'arte, 1584, S. 339.

<sup>254</sup> Lomazzo, Trattato dell'arte, 1584, S. 365.

<sup>255</sup> „Onde conviene usar un grandissima destrezza nell'esprimere i suoi gesti, decori, et modi, si che elle si veggano in fianco, tengano le braccia in oratione, e cuprano più che si può ogni altra parte che appare: facendo che i cappelli con bellissimi atti si spargano sopra le spalle, il petto et le poppe... che con tali vie si mostra la verità, tuttavia osservando l'honestà.“ Lomazzo, Trattato dell'arte, 1584, S. 365f.

<sup>256</sup> „... acciò che non si mostri ignudo bello, vago, et bianco come egli era; come lo dipinse già frate Bartolomeo dell'ordine di santo Agostino pittore eccelente, il quale lo fece tanto bello, e lascivo...“ Lomazzo, Trattato dell'arte, 1584, S. 366.

gemalt, so dass die Frauen, die eigentlich zur Beichte gingen, sich der Reihe nach in das Bildnis des Heiligen verliebten.

Die Martyriumsdarstellung ist für Lomazzo ein sehr wichtiges Bildthema, zu dem er sich in seinem Traktat viele Gedanken macht. Mithilfe der einen qualvollen Tod erleidenden Heiligen können Glaubenswahrheiten und christliche Tugenden wie Standhaftigkeit und Geduld übermittelt werden. Doch allzu grausam und brutal soll es bei der Darstellung der heiligen Männer und Frauen nach Meinung Lomazzos nicht hergehen. Der Maler muss den im Bild darzustellenden Inhalt genau lesen und sich die Geschichte durch die Hände rinnen lassen, um eine der Wahrheit entsprechende Malerei zu erreichen. In seiner Kunst, die immer dem jeweiligen Aufstellungsort angemessen zu sein hat, soll der Maler die Darstellung von hässlichen, lasziven und ärgerlichen Erscheinungen befreien – als beleidigend und ärgerlich empfindet Lomazzo auch eine zu brutale Darstellung des Martyriums eines Heiligen.<sup>257</sup> Hält der Maler sich daran, in kluger Weise die Wahrheit der Geschichte darzustellen, macht ihn das nicht nur zum „buon pittore“, sondern zum „sottile investigatore della verità“<sup>258</sup>, zum „feinen Ermittler der Wahrheit“. Ikonographische Angaben teilt Lomazzo in Bezug auf die Martyriumsdarstellung dennoch nicht wirklich mit dem Leser seines Traktats. Bis auf den Umgang mit der Nacktheit der Märtyrer, die zwar bei manchen Heiligen gefordert wird, also bestimmten Anforderungen unterworfen ist, macht Lomazzo keine weiteren Angaben darüber, wie er sich die Darstellung eines Martyriums vorstellt.

Als Kunsttheoretiker des 16. Jahrhunderts spielen in seinem Werk natürlich auch die auf dem Trienter Konzil vereinbarten Bildbestimmungen nach wie vor eine Rolle.<sup>259</sup> Lomazzos Traktat ist daher so bedeutend, als es eben nicht mehr der strenge geistliche Kirchenmann ist, der hier eisern seine Regeln für die Malerei formuliert, sondern ein Künstler, der vor allem seine praktischen Erfahrungen in das Traktat einfließen ließ.

Sechs Jahre nach Erscheinen des „Trattto dell’arte“ legte Lomazzo mit der „Idea del Tempio della Pittura“<sup>260</sup> sein zweites kunsthistorisches Werk vor. Darauf, dass er sich in der „Idea del Tempio“ auf die bereits in seinem ersten Traktat diskutierten Gedanken bezieht, verweist Lomazzo selbst im Untertitel, in dem es heißt: „Nella quale egli discorre dell’origine, e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell’arte della pittura“<sup>261</sup>.

---

<sup>257</sup> „È ben vero che in quelli che offendono in altro modo si procede, non si però che tengono del lascivo, mà del duro, e crudele, affine che più chiara riluca la pazienza, ed humilità dell’offeso; come di San Bartolomeo fra quelli che gli traggono la pelle...“ Lomazzo, Trattato dell’arte, 1584, S. 366f.

<sup>258</sup> Lomazzo, Trattato dell’arte, 1584, S. 366.

<sup>259</sup> Manegold, 2004, S.19.

<sup>260</sup> Eingesesehenes Exemplar, Giovanni Paolo Lomazzo: Idea del Tempio della Pittura. Nella quale egli discorre dell’origine, et fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell’arte della pittura. Mailand, 1590, aus der Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>261</sup> Einband Lomazzo, Idea del Tempio, 1590, ohne Seitenangabe.

Wie schon im „Traktat über die Kunst der Malerei“ setzt sich Lomazzo erneut mit den verschiedenen Aspekten der Malerei<sup>262</sup> auseinander und widmet sich im letzten Teil der Form aller Dinge, die man mit dem Pinsel darstellen kann.

Das Grundgerüst in Lomazzos zweitem kunsttheoretischen Werk bildet jedoch der Tempel der Malerei, der rund ist und den sieben Säulen tragen. Jede Säule steht für einen in Italien – das für Lomazzo die Mutter der Malkunst zu allen Zeiten ist – geborenen „governatore“<sup>263</sup>, womit Lomazzo schlicht einen Maler der Renaissance meint. Jedem „governatore“ und somit jeder Säule ordnet Lomazzo wiederum einen Planeten zu.<sup>264</sup> Im zwölften Kapitel über die „sette parti o generi del moto“ nennt er mit den sieben Künstlern das Grundgerüst seines Tempels der Malerei. Als ersten führt Lomazzo Michelangelo an, denn mit ihm beginne „tutta la gratia che si vede có tanto diletto dell’occhio nelle figure loro“. Als zweiter folgt der Maler und Bildhauer Gaudenzio Ferrari, der „i moti della maestà religiosa...“ in seinen Werken mit am besten zeigt. Weiter geht es mit Polidoro und Leonardo da Vinci, dessen „moti“ von der „nobiltà dell’animo“ zeugen. Die fünfte Säule bildet Raffael, der mit seiner Malerei allem „divinità“ und „maesta“ verlieh. Klugheit und Lebendigkeit liefert hingegen Andrea Mantegna, der sechste Maler. Als siebte und letzte Säule seines Tempels nennt Lomazzo schließlich Tiziano Vecellio, den er für seine Stärke „di operare, et di far gran cose, della temperanza moderata“<sup>265</sup> bewundert.

Lomazzo kehrt die besonderen Qualitäten der Malerei eines Michelangelos, Raffaels und Tizians heraus. Er stellt die Künstler der Moderne in Beziehung zu einem antiken Prototyp und ordnet wie bereits erwähnt einem jeden Maler einen Planeten zu, dessen in der Astrologie geläufige Eigenschaften er sodann auch auf den Künstler selbst überträgt.<sup>266</sup> Ikonographische Angaben macht Lomazzo, wenn überhaupt, nur am Rande. Ebenso wenig äußert er sich über die Darstellung von Martyrien. Einzig das „Martyrium des heiligen Markus“ von Tintoretto

---

<sup>262</sup> „Vi si ragiona ordinatamente di tutte le parti sostanziali della pittura, cioè della proportione, del moto, dei colori, dei lumi, della prospettiva, de la compositione delle cose, e finalmente della forma di tutto quello che co'l pennello può rappresentarsi, e viene ad esser questo trattato come spirito, e luce dell'altro della pittura, ove di tutte queste parti distesamente si è favellato.“ Lomazzo, *Idea del Tempio*, 1590, siehe einleitende Widmung an den „Invittissimo et Potentissimo Signore, Il Re Don Filippo D'Avstria“, ohne Seitenangabe.

<sup>263</sup> „Sono questi governatori di si soprana luce risplendenti, nati tutti nella Italia, madre seconda in ogni tempo d'huomini illustri, in tutte l'arti, per ornamento eterno dell'arte della pittura.“ (S. 40) Wer die sieben „governatori“ sind, verrät Lomazzo an dieser Stelle noch nicht, sondern verweist einige Zeilen später auf derselben Seite auf das „libro del moto“, in dem er auf die Sieben zu sprechen kommen wird, „in quel capitolo, dove si tratta dei moti c'è i sette governatori del mondo, intitualti a loro...“ Lomazzo, *Idea del Tempio*, 1590, S. 40.

<sup>264</sup> „In quella guisa che questo mondo è retto, e governato da sette Pianeti, come da sette colonne, le quali pigliando ciascuna la sua luce dall prima luce, che è Iddio... farà parimenti questo mio tempio di pittura sostenuto, e retto da sette governatori, come da sette colonne... Io ho adunque eletto prima i governatori del tempio, i quali tanti sono, quante colonne, e governatori sono nei cieli. Quindi a sembianza di colonne gli ho collocati tutti in figura circolare... Sopra loro stanno l'architrave, il fregio, e il cornicione...“ Lomazzo, *Idea del Tempio*, 1590 S. 39f.

<sup>265</sup> Siehe zum Ganzen Lomazzo, *Idea del Tempio*, 1590, Kap. 12: „Delle sette parti, ò generi del moto“, S. 46f.

<sup>266</sup> Manegold, 2004, S. 12.

wird kurz erwähnt, als Beispiel der „universale armonia del disegno“<sup>267</sup>, die Lomazzo im Werk des Venezianers bewundert.

Im gleichen Jahr wie Lomazzos „Traktat über die Kunst der Malerei“ erschien in Florenz 1584 „Il Riposo“<sup>268</sup>, das Werk des Poeten und Kunsttheoretikers Raffaello Borghini. Auch Borghini hat sein vier Bücher umfassendes Werk wieder einmal als Dialog geschrieben, den dieses Mal vier Kunstinteressierte führen. Die Gesprächsteilnehmer, der Florentiner Kunstliebhaber Bernardo Vecchietti, der Bildhauer Ridolfo Sirigatti sowie die beiden Adligen Baccio Valori und Girolamo Michelozzi, diskutieren die *inventione* der Maler und die *dispositione* der Figuren im Bildwerk ebenso wie die *attitudini*, *membri* und *colori*.<sup>269</sup> Während das erste und zweite Buch eher theoretische Gesichtspunkte der bildenden Künste behandeln, gibt Borghini mit den beiden letzten einen historischen Abriss<sup>270</sup> durch die Kunst. Unzählige Maler werden der Reihe nach aufgelistet und ihre Werke von den vier Dialogteilnehmern gelobt oder kritisiert. Wie es später Ottonelli und da Cortona in ihrem Traktat beanstanden, so missfielen auch Borghini die zum Teil nackten, zum Teil leicht bekleideten Figuren in Bronzinos Laurentiusmarter, da sie, auf diese Weise dargestellt, nicht ihrem Stand als Angehörige des kaiserlichen Hofes entsprechen.<sup>271</sup> Dagegen finden die Gesprächsteilnehmer Vecchietti und Michelozzi großen Gefallen am „Martyrium des heiligen Laurentius“ von Girolamo Macchietti.<sup>272</sup>

„La tavola di Girolmao Macchietti, disse il Michelozzo, in cui si vede San Lorenzo sopra la graticola divotamente ricevere i martirio, et il tiranno fieramente turbato nel fare eseguire la sua ingiusta sentenza, credo vi darà materia piuttosto di laude, che di biasimo. Veramente cotesta io non saprei se non lodarla, rispose il Vecchietto; perciocchè, come voi havete, detto il San Lorenzo ha in sè divozione, e si vede dal fuoco in parte arrostito, et il tiranno mostra crudeltà, e l'atre figure son ben poste, et honeste; e l'Agnolo, che porta la palma del martirio ha tutte le cirocstanze, che se li appartengono. Ogni cosa mi piace in cotesta pittura; replicò il Michelozzo...“<sup>273</sup>

Noch einmal kommen die Teilnehmer im vierten und letzten Buch auf Macchiettis „Martyrium des heiligen Laurentius“ zu sprechen. Vor allem die Hingabe, *divotione*, mit der

---

<sup>267</sup> Lomazzo, *Idea del Tempio*, 1590, Kap. 12.: „Delle sette parti, ò generi del moto“, S. 159.

<sup>268</sup> Eingesesehenes Exemplar, Raffaello Borghini: *Il Riposo*. Florenz, 1584, aus der Bibliotheca Hertziana, Rom. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe. Der Name geht auf die Villa „Il Riposo“ zurück, die heute als Villa Signorini bekannt ist und im Besitz Bernardo Vecchiettis war. Die Villa wird als imaginärer Ort angenommen, an dem Borghinis verfasster Dialog spielt. Siehe hierzu: Remo Cescerani, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, hrsg. v. Vincenzo Cappelletti, Bd. 12, Rom, 1970, S. 679.

<sup>269</sup> Kasimatē, 1985, S. 52.

<sup>270</sup> Ceserani, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1970, S. 678.

<sup>271</sup> „... si come ha fatto il Bronzino, che sentendosi molto valere nel fare ignudi, ha fatto l'Imperadore nella sua historia à fresco di San Lorenzo, che fa tormentare il martire intorno da suoi baroni tutti nudi, ò con pochi panni ricoperti, cosa molto disconvenevole à persone, che servano superbi Principi...“ Borghini, *Il Riposo*, 1584, S. 62.

<sup>272</sup> Das Werk befindet sich in Santa Maria Novella in Florenz und entstand 1573.

<sup>273</sup> Borghini, *Il Riposo*, 1584, S. 100.



der Heilige sein Schicksal annimmt, wird gemeinsam mit der gelungenen Verteilung der Figuren im Bild und dem Farbauftrag besonders gelobt. Die Begeisterung der Dialogteilnehmer geht soweit, die Darstellung nicht nur zum besten Werk Macchiettis zu erklären, sondern sie zu den besten Malereien überhaupt zu zählen, die man von modernen Künstlern sehen kann.<sup>274</sup>

Borghini erwähnt zwar noch an weiteren Stellen immer wieder Martyriumsdarstellungen, die aber meist nur als ein Bildwerk unter vielen der verschiedensten Künstler aufgeführt werden, wie Zuccaris Bildwerk der „Marienkrönung“ mit dem „Martyrium des heiligen Laurentius“ in San Lorenzo in Damaso<sup>275</sup>. Lobende Worte findet er für Tizians heute zerstörtes Werk der Petrusmarter, das er als „pittura delle meglio intese, e con piu diligenza condotte che mai facesse Tiziano“<sup>276</sup> preist. Auch die Werke Alessandro Alloris – Bildhauer Sirigatto hat das Wort und erwähnt unter anderem ein Bildwerk Alloris, auf dem man „i Martiri“<sup>277</sup> sieht – werden mit kleinen Einschränkungen von den Gesprächspartnern als positiv bewertet. Wie schon andere Autoren vor ihm legt auch Borghini im „Riposo“ bei der Darstellung der heiligen Märtyrer und Märtyrerinnen Wert darauf, dass sie mit der Palme als Zeichen ihres glorreichen Sieges über die Glaubensfeinde gezeigt werden. Sie sollen in jedem Fall ihr Marterinstrument als Erkennungszeichen bei sich tragen, wie der heilige Paulus das Schwert oder der heilige Andreas das Kreuz.<sup>278</sup>

Im Lauf des ersten Buches werden unterschiedliche Bildsujets von den vier Dialogpartnern diskutiert. Interessant ist die Kritik von il Vecchietti in Bezug auf die „Geißelung“ von Alessandro del Barbieri, die il Vecchietti zwar sehr gefällt, „a me piace molto“<sup>279</sup>, an der er aber dennoch etwas auszusetzen hat. So hätte die „diuotione“ des geißelten Gottessohns noch gesteigert werden können „quando il corpo del Christo i liuidi delle battiture di quei manigoldi dimostrasse“<sup>280</sup>, „wenn der Körper von Christus die Blutergüsse von den Schlägen dieser Gauner wirklich gezeigt hätte“. Vecchietti wünscht sich also für die Geißelung eine brutalere Behandlung des Bildinhalts, um neben der Hingabe auch den Wahrheitsgehalt der Darstellung zu steigern. Denn schließlich sollen heilige Bilder nicht falsch, sondern wahr,

---

<sup>274</sup> „In Santa Marianovella è opera sua quella tavola tanto lodata del martirio di San Lorenzo, dove si vede una copiosa, e bellissima dispositione con attitudini molto convenevoli, e con vago colorito: et il San Lorenzo, oltre alla divotione, che mostra, è molto ben’intesa figura... son figure di tutta perfettione, e non solo è questa opera la migliore che habbia fatto Girolamo; ma delle migliori pitture etiandio che da’ moderni fatte si veggano.“ Borghini, *Il Riposo*, 1584, S. 605.

<sup>275</sup> Ebd., S. 572.

<sup>276</sup> Ebd., S. 526.

<sup>277</sup> Es ist davon auszugehen, dass es sich bei besagtem Bildwerk um Alloris „Die Marter der Zehntausend“ in der Florentiner Kirche von Santo Spirito handelt. Vgl. Ebd., S. 203.

<sup>278</sup> „... San Paolo con la spada, San Giovanni col Calice del Veleno, Sant’Andrea con la Croce, et in somma tutti i Martiri con quelli strumenti, che furono adoperati per martirio loro: ancora si posono figurare i Martiri con la palma in mano per segno della loro gloriosa vittoria...“ Ebd., S. 119.

<sup>279</sup> Ebd., S. 111.

<sup>280</sup> Ebd., S. 112.

nicht lasziv, sondern ehrlich sein. Nur auf diese Weise werden die dargestellten Geschichten der Heiligen vom Betrachter noch einmal durchlebt und können ihm so im Gedächtnis bleiben und seine Seele anrühren.<sup>281</sup> Die Passionsszenen sollen Mitleid beim Betrachter für den gegeißelten Christus erregen und von starkem Affekt erfüllt sein.<sup>282</sup> Bezogen auf das Martyrium als Bildthema bedeutet il Vecchietti's Hinweis, dass auch in der Darstellung des gewaltsamen Todes eines Heiligen an brutalen Details nicht gespart werden soll. Borghini's gesamtes Werk ist von einem tief religiösen Gefühl durchzogen, bei dem die *divotione* das oberste Gebot ist, das die Malerei heiliger Bilder zu erfüllen hat.<sup>283</sup> Gezwungenermaßen, wie er selbst sagt, entschied sich der Literat und Maler Giovanni Battista Armenini 1564 für eine geistliche Karriere. 1566 wurde er Rektor von San Tommaso in Faenza im Umland von Ravenna.<sup>284</sup> Rund zwanzig Jahre später veröffentlichte Armenini 1587 in Ravenna sein Traktat mit dem Titel: „De' veri precetti della pittura“<sup>285</sup>. In den drei Büchern, aus denen sich sein Werk zusammensetzt, erwähnt Armenini immer wieder verschiedene Maler wie Michelangelo, Daniele da Volterra, Perin del Vaga<sup>286</sup>, Giotto oder an späterer Stelle Raffael<sup>287</sup>. Er spricht zwar zahlreiche Kirchen und Paläste als Orte der Malerei an, geht dabei aber kaum auf einzelne Darstellungen ein, an Hand derer er Gelungenes oder weniger Gelungenes, Gutes und Schlechtes in der Malerei aufzeigt. Erwähnt Armenini dann doch ein Bildbeispiel, wie im Falle von Sebastiano del Piombos „Geißelung Jesu“ in der römischen Kirche San Pietro in Montorio, begnügt er sich damit, das Fresko schlicht als „miracolosa pittura“<sup>288</sup> abzuhaken. Ikonographisch macht er keine Angaben darüber, wie nach seiner Meinung Bildinhalte von den Malern richtig umzusetzen sind. Auch das Bildthema der Darstellung von Martyrien spielt in seinem Werk keine Rolle. Lediglich an einer Stelle, im dritten Kapitel des ersten Buches, in dem er die Würde und Größe der Malerei preist, nennt er die heiligen Märtyrer Freunde Gottes, „amici di Dio“, deren bildliche Darstellung die Ungebildeten, *idioti*, auf den wahren Weg, „il vero camino“<sup>289</sup>, führe. Bilder im Kirchenraum

---

<sup>281</sup> „... così le immagini sacre non deono esser false, ma vere, non lascive, ma honeste... ò i gloriosi fatti de' Santi riducano à memoria, e come se dinuovo gli ponessero avanti à gli occhi de riguardanti, commuovano gli animi...“ Ebd., S. 120.

<sup>282</sup> Weisbach, 1921, S. 15.

<sup>283</sup> Marcora, 1985, S. 221f.

<sup>284</sup> Previtali, Giovanni, in: Dizionario Biografico degli Italiani, hrsg. v. Benvenuto Bertoni, Bd. 4, Rom, 1962, S. 238.

<sup>285</sup> Eingesesehenes Exemplar, Giovanni Battista Armenini: De' veri precetti della pittura, libri tre. Ravenna, Bologna, 1587, aus der Bibliotheca Hertziana, Rom. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>286</sup> Siehe beispielsweise Armenini, De' veri precetti della pittura, 1587, S. 12ff.

<sup>287</sup> Armenini zu Giotto, Ebd., S. 153; Zu Raffael, Ebd., S. 179ff.,

<sup>288</sup> „... fu uno, Sebastiano venetiano, il quale per le miracolose sue pitture, come è quella del Christo battuto alla colonna fatta sul muro ad oglio, nella Chiesa di S. Pietro à Montorio in Roma...“ Ebd., S. 13.

<sup>289</sup> Siehe ebd., S. 34.

müssen nach Armenini in erster Linie an die Reinheit und die Ehrlichkeit<sup>290</sup> appellieren. Darüber, mit welchen Bildinhalten dies jedoch erreicht werden kann, schweigt er. Ebenso wenig teilt er den Malern mit, wie sie dem Kirchenraum angemessene Darstellungen richtig umzusetzen haben.

Armenini will mit seinem Traktat praktische Regeln für den Kunstbetrieb aufstellen, was er gleich im Vorwort des Traktats mitteilt: „... ho determinato di raccogliere in scrittura con quella maggior brevità, ch'io potrò alcune regole, e precetti, i quali sono come fondaméti immutabili dell'arte...“<sup>291</sup> Dieses Regelwerk ist jedoch von einem für die posttridentinische Zeit typischen moralisch-religiösen Unterton durchzogen. Wie sehr Armeninis Werk von dieser religiösen Überzeugung geprägt ist, zeigt sein Hinweis auf das Schweiß Tuch der Veronika<sup>292</sup> als dem wahren Abbild Jesu. Ebenso deutlich ist diese tiefe Religiosität daran festzumachen, dass seine Absicht und sein Bemühen, *intento*, in Jesus Christus selbst zu suchen sind<sup>293</sup>. So ist es kaum verwunderlich, dass auch für ihn die Heilige Schrift Quelle der Inspiration ist und er den Künstlern zu einem tugendhaften Lebensstil rät, da religiöses Kunstschaffen nur so überhaupt möglich sei.<sup>294</sup>

Mit Armeninis „De' veri precetti della pittura“ schließt die Arbeit die Untersuchung der kunsthistorischen Traktate ab, um mit der Betrachtung des Traktats des Oratorianers Antonio Gallonio noch einmal in den Kreis der theologischen Traktat-Verfasser zurückzukehren. Doch im Gegensatz zu den Werken seiner geistlichen Kollegen ist Gallonios Werk nur dem Titel nach ein Traktat und hat mit den bisher behandelten Texten eines Paleotti und Bellarmino ebenso wenig gemeinsam wie mit jenen der Kunsttheoretiker Lomazzo oder Borghini. Das „Trattato de gli instrumenti di martirio e delle varie maniere de mortoriare usate da' gentili contro cristiani“, das Gallonio erstmals 1591 in italienischer Sprache<sup>295</sup> veröffentlichte, nimmt ohne jeden Zweifel eine Sonderstellung in der Traktatliteratur ein. Da in Gallonios Werk besonderes Augenmerk auf die Abbildungen zu legen ist, bildet es nicht nur den Abschluss des theoretischen Teils der Arbeit, sondern auch die passende Überleitung zum praktischen Teil der ikonographischen Bildanalyse.

---

<sup>290</sup> „... che le pitture, se stanno in luogo sacro, debbano essere in modo, che tirino al piu che si può alla purità, et all'honesto...“ Ebd., S. 167

<sup>291</sup> Ebd., S. 2.

<sup>292</sup> „... lo dico il Santissimo Sudario della Beata Veronica, il quale è tanto noto frà i Christiani... ne riportò in quel panno ompressa la vera imagine nel mondo predetto...“ Ebd., S. 35.

<sup>293</sup> „... tutto il mio intento, e questo sarà dell'istesso Giesù Christo nostro Signore“. Ebd., S. 34.

<sup>294</sup> Kasimatē, 1985, S. 52.

<sup>295</sup> Eingesesehenes Exemplar, Antonio Gallonio: Trattato de gli Instrvmenti di Martirio, e delle varie Maniere di Martoriare usate da' Gentili contro Christiani. Descritte et intagliate in rame. Rom, 1591, aus der Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. 1594 erschien mit „De sanctorum martyrum cruciatibus“ eine lateinische Version von Gallonios Traktat. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich jedoch ausschließlich auf die italienische Fassung von 1591.

## 12. Antonio Gallonios Nachschlagewerk des Grauens

Gallonio widmete sein Werk Olimpia Orsini Cesi, Herzogin von Acquasparta, römische Aristokratin und nahe Verwandte Filippo Neris, Gründervater der Oratorianer, dem Orden, dem Gallonio selbst angehörte.<sup>296</sup> Nicht lange schriftliche Abhandlungen bestimmen Gallonios Werk, sondern die vielen Abbildungen, die die verschiedenen Arten der Folter und Qual illustrieren, die von den ersten christlichen Märtyrern zu erdulden waren. Gallonios Interesse liegt auf den Folterinstrumenten, die gegen die Christen zum Einsatz kamen, wie er es im Titel „... gli instrumenti... usati da gentili contro cristiani“ ankündigt. Er legt seinen Schwerpunkt demnach ganz klar auf die Folterarten und die hierzu benutzten Werkzeuge, nicht auf die heiligen Märtyrer und Märtyrerinnen. In elf Kapiteln betrachtet Gallonio verschiedene Foltermechanismen wie das Rad, die Presse oder das hölzerne Pferd sowie die grausamsten Foltermethoden durch Feuer, durch Schneiden oder Zersägen, um letztlich in einem abschließenden Kapitel alle Folterarten zu nennen, die er in den vorangegangenen Kapiteln nicht unterbringen konnte<sup>297</sup>.

Jedes Kapitel beginnt Gallonio mit einzelnen *avvertimenti*. In diesen einleitenden Ermahnungen oder Anmerkungen zitiert Gallonio zahlreiche schriftliche Quellen<sup>298</sup>, die von den Martyrien der Heiligen berichten, und nennt, passend zu Kapitel und Foltermethode, konkrete Beispiele, wie im vierten Kapitel über die „instrumenti, co i quali erano i Martiri flagellati“:

„Del terzo poi, che era il legargli ad un palo, ovvero ad una colonna, et ivi flagellargli, ne scrivono gli atti de i Santi Paolo, e Giuliana sua sorella, riferiti dal Surio nel 4. Equegli di San Torpete, da Pietro nel 5. al 8. da Mombritio nel 2.“<sup>299</sup>

Allein in diesen einführenden Texten verleiht Gallonio innerhalb seines Werks auch dem religiösen Aspekt des Martyriums Ausdruck, indem er beispielsweise an die „commemorazione de i santi Martiri“ erinnert, deren genaue Zahl nur Gott alleine kennt, die aber letztlich die Palme des Martyriums erlangen.<sup>300</sup> Denn die Märtyrerpalme sucht man auf den 47 Abbildungen, dem Herzstück seines Traktats, genauso vergebens wie Namen und Attribute, die eine genauere Bestimmung erlauben würden, um welchen Märtyrer es sich bei

---

<sup>296</sup> Mansour, Opher: Not Torments, but Delights. Antonio Gallonio's Trattato de gli instrumenti di martirio of 1591 and its illustrations, in: Roman Bodies. Antiquity to the eighteenth century, hrsg. v. Andrew Hopkins, London, 2005, S. 167–183, hier S. 172.

<sup>297</sup> „Di più modi, co' quali erano afflitti i nostri da gli Imperatori Gentili, e loro ministri“, Gallonio, Trattato de gli instrumenti di martirio, 1591, Cap. XI., S. 134ff.

<sup>298</sup> Die hagiographischen Werke von Boninus Mombritius und dem Kartäusermönch Laurentius Surius führt Gallonio ebenso wie das „Martyrologium Romanum“ in nahezu allen Kapiteln immer wieder als Quellen an.

<sup>299</sup> Gallonio, Trattato de gli instrumenti di martirio, 1591, S. 49f.

<sup>300</sup> „... è la commemorazione de i santi Martiri, il cui numero solo Dio lo dà... insieme con loro acquisarono la palma del martirio.“ Gallonio, Trattato de gli instrumenti di martirio, 1591, S. 44.

den einzelnen Abbildungen handelt. Allein der Glorienschein macht die Figuren überhaupt erkennbar zu Heiligen.

Antonio Tempesta, den besten Kupferstecher der Stadt, hatte Gallonio mit den Abbildungen betraut. Die Vorzeichnungen lieferte Giovanni Guerra.<sup>301</sup> Gekreuzigt, zersägt, zerquetscht, verbrannt und aufgehängt, ausgepeitscht und von Zangen zerrissen, zeigen die Darstellungen ein breites Spektrum der unterschiedlichsten Arten der Folter und Qual. Die Figuren sind überwiegend männlich, jung und tragen meist nur ein Lendentuch. In den meisten Darstellungen werden gleichzeitig mehrere Foltermethoden gezeigt. Die Figuren der einzelnen Szenen agieren jedoch nicht durch Gestik oder Mimik miteinander. Durch diesen Verzicht auf die Individualisierung der Figuren rückt allein der mechanische Foltervorgang in den Fokus. Die einzelnen Szenen innerhalb einer Abbildung sind mit Großbuchstaben versehen. Gemeinsam mit einer jeder Darstellung beigefügten Bildlegende, die die einzelnen Foltermethoden erklärt, dienen sie dem besseren Verständnis. Der Abbildungsteil beginnt immer mit einer Darstellung, die nur die unterschiedlichen Folterinstrumente zeigt, die im jeweiligen Kapitel behandelt werden, wie beispielsweise die verschiedenen Arten von Schneidewerkzeugen im fünften Kapitel (Bild 2). Im Anschluss daran folgen die szenischen Darstellungen, die die Werkzeuge in Aktion zeigen. Im Kapitel über die Schneidewerkzeuge zeigt eine Abbildung drei an einen Pfahl gebundene Märtyrer, die von ihren Peinigern mit den unterschiedlichen Folterinstrumenten gequält werden (Bild 3). Alle Kapitel sind in Unterkategorien aufgeteilt. So unterscheidet Gallonio im ersten Kapitel „Della Croce, e Pali, e modi di sospendere“ drei Arten der Kreuzigung und vier Arten des Erhängens. Eine Abbildung zeigt in der Mitte die gängigsten Möglichkeiten der Kreuzigung (Bild 4). Mit dem Kopf nach oben ans Kreuz geschlagen oder nach unten. Zudem zeigt die Darstellung zwei unterschiedliche Methoden des Hängens, die die beiden Kreuzigungen in der Mitte flankieren. Die beiden Figuren rechts sind mit dem Kopf nach unten aufgehängt und an beiden Füßen oder nur an einem Fuß festgebunden. Links hängen drei Figuren an einem Balken. Steine sind an ihren Füßen befestigt. Die Figur ganz links ist nur mit einem Arm an den Balken gebunden, jene rechts an beiden Armen aufgehängt. Die Figur in der Mitte ist mit ihrem Haar an dem Balken festgemacht. Im Anschluss folgt die passende Bildlegende (Bild 5). In einer anderen Darstellung desselben Kapitels sind drei Figuren an einer Art Galgen aufgehängt und angebunden (Bild 6). Links ist der Märtyrer an seinen Füßen aufgehängt und ein großer Stein ist um seinen Hals geschnürt. In der Mitte ist der Märtyrer am Mittelbalken des Galgens festgebunden und mit Honig beschmiert, so dass ihn Bienen und Mücken, von dem süßen

---

<sup>301</sup> Touber, Jetze: Techniques of Torture. Mechanics and Judiciary in the Martyrological Works of Antonio Gallonio (1556–1605), in: Autopsia. Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums, hrsg. v. Carolin Behrmann, Elisabeth Priedl, München, 2014, S. 69–88, hier S. 76f.

Duft angezogen, zu Tode stechen. Mit einem Fuß hängt die linke Figur an dem Querbalken des Galgens. Das verkrümmte linke Bein, an dessen Fuß ein schweres Eisengewicht baumelt, ist durch einen Eisenring mit dem linken Arm verbunden.

Neben der Erklärung der einzelnen Foltermethoden nennen die Bildlegenden an mancher Stelle auch Heilige, die das gezeigte Martyrium erlitten haben. Im zweiten Kapitel, „delle Rote, Troclee e Torchio“, nennt Gallonio im begleitenden Bildtext die Heiligen Clemens und Georg als Beispiele eines „Martire legato al convesso d’una rota stretta, e col corpo ignudo girato sopra ferri taglienti“<sup>302</sup>.

An einem langen Stab befestigt, stemmen zwei Folterknechte ein Rad in die Höhe, in dessen Speichen ein Heiliger gefesselt ist (Bild 7). Der andere Heilige ist am Radkranz festgebunden. Unterhalb des Rades liegt eine Platte mit spitz zulaufenden Eisenbolzen, die den Heiligen, ist das Rad einmal in Bewegung, durchbohren. Oftmals bilden römische Tempel und Paläste, in denen manchmal auch heidnische Skulpturen<sup>303</sup> zu sehen sind – gerade die Weigerung, diese anzubeten, brachte vielen Christen den gewaltsamen Tod –, den Hintergrund der Darstellungen. Dieser Antikebezug erlaubt es, die Darstellungen in die Zeit der römischen Kaiser zu setzen. Denn schließlich waren es die römischen Kaiser, die das Martyrium eines Heiligen zu verantworten hatten.

Auch mit etwaigen Irrtümern und Unklarheiten über Form und Einsatz der unterschiedlichen Foltermaschinen möchte Gallonio aufräumen. Das wird vor allem bei der Betrachtung des *equuleo*, des hölzernen Pferds, deutlich, das Gallonio im dritten Kapitel gesondert behandelt. Er beginnt mit einem Überblick zeitgenössischer Ansichten, dem er eine geradezu ermüdend lange Auflistung älterer Quellen über das *equuleo* anschließt. Gallonio stellt fest, dass das *equuleo* weder ein Kreuz noch ein aufrecht stehender Pfahl gewesen sei<sup>304</sup>, wie von anderen behauptet, da dies zum einen dem Namen der Foltermaschine, zum anderen der von den antiken Quellen angeführten Wirkung des *equuleo* widerspreche. Die Darstellung des Kapitels zeigt daher das *equuleo*, wie es sich Gallonio vorstellte, das sowohl bei der Folter durch Strecken als auch durch Aufhängen zum Einsatz kam. Diese doppelte Funktion des Folterinstruments gilt für Gallonio als erwiesen.<sup>305</sup> So ist in einer Abbildung ein Gerüstbock

---

<sup>302</sup> Siehe Gallonio, *Trattato de gli instrumenti di martirio*, 1591, S. 26.

<sup>303</sup> Wie beispielsweise auf Bildtafel 31, auf der rechts im Bild unter einem kleinen offenen Rundtempel unübersehbar eine Jupiterskulptur steht. Unmittelbar vor den Augen der Skulptur werden die Märtyrer gefoltert. Siehe Gallonio, *Trattato de gli instrumenti di martirio*, 1591, S. 31.

<sup>304</sup> „Nè è da maravigliarsi, s’alcuni hanno detto, che l’equuleo rite nesse qualche similtudine di croce... e così veniva per questo rispetto ad avere una certa convenienza con la croce, quasi che i due legni fossero due braccia che attraversassero il tronco... Dalle cose dunque fino qui dette, chiaramente si vede, che non era l’equuleo, come hanno pensato alcuni, un tronco dritto: e ciò non solamente perche appresso niuno scrittore si trova... Nè meno par vero affermare, che avesse un legno à traverso, che in sù, e giù si mandasse... e quello che più importa, contradice al nome et a’ gli effetti descritti di lui da gli anrichi.“ Gallonio, *Trattato de gli instrumenti di martirio*, 1591, S. 36f.

<sup>305</sup> Mansour, 2005, S. 175.

auf einer Holzplattform zu sehen (Bild 8). Die Darstellung zeigt die verschiedenen Einsatzmöglichkeiten des *equuleo*. Ein Märtyrer ist unter dem Querbalken festgebunden. Ein zweiter Märtyrer liegt mit dem Rücken nach unten auf dem Balken. Die Taue, mit denen Hände und Füße der Opfer an den Balken gebunden sind, münden in zwei Seilwinden. Die beiden Peiniger stehen links und rechts der Apparatur an einer Kurbel, durch die die Winden in Bewegung gesetzt werden und sie so die Körper der Märtyrer in die Länge strecken. Eng mit dem Entstehungsprozess des „Trattato“ verbunden ist ein weiteres Werk Gallonios, in dem er sich ausschließlich dem Leben und dem Martyrium der heiligen Jungfrauen widmete. Gallonios Ziel war es wohl gewesen, beide Werke als ein großes Hauptwerk gemeinsam zu veröffentlichen. So ist dem Deckblatt der „Historia“ dasselbe Erscheinungsjahr wie dem des „Trattato“ zu entnehmen: 1591.<sup>306</sup> Tatsächlich wurde das Werk aber erst 1593 veröffentlicht.<sup>307</sup> Die Erwähnung der Jahreszahl im Deckblatt ist demnach als Hinweis auf die enge Verbindung der beiden Werke zu verstehen.<sup>308</sup> Die „Historia“ sollte in drei Teile gegliedert sein. In Teil eins war die Auflistung der frühchristlichen römischen Jungfrauen und Märtyrerinnen geplant. Der zweite Teil sollte die nicht-römischen Heiligen aufnehmen. Im dritten und letzten Teil hatte Gallonio eine abschließende Abhandlung geplant, in der er die unterschiedlichen Arten des Martyriums auflisten wollte. Den geplanten zweiten Teil über die nicht-römischen Märtyrerinnen blieb Gallonio seiner Leserschaft allerdings zeitlebens schuldig, und die „Historia“ erschien allein mit dem Teil über die römischen Jungfrauen, von denen die meisten auch den Märtyrertod gestorben waren. Wie schon das „Trattato“ ist auch die „Historia“ mit Bildtafeln von Antonio Tempesta versehen. Von etwas kleinerem Format und geringerer Anzahl wird jedes Kapitel von einer Darstellung eingeleitet. Die gezeigten Martyrien sind fast so vielfältig wie die des „Trattato“ und in ihrer Ausführung nicht weniger exakt.<sup>309</sup> Die Abbildung, die das Kapitel über das Leben und das Martyrium der heiligen Lucia eröffnet (Bild 9), zeigt den leblosen Körper der Heiligen auf dem Boden liegend, während der Henker triumphierend, das Schwert in der rechten Hand, mit der Linken das abgeschlagene Haupt der Heiligen dem Betrachter präsentiert. Blut ergießt sich aus der Wunde am Hals der toten Lucia auf den Boden.<sup>310</sup> Sowohl in der Darstellung als auch in dem begleitenden Text ist die Verbindung zu Gallonios „Trattato“ mehr als deutlich.

<sup>306</sup> Deckblatt der „Historia delle sante Vergini romane“, 1591, (1593), ohne Seitenangabe. Eingeschene Exemplar Antonio Gallonio: *Historia delle sante Vergini romane, con varie annotationi e con alcune vite brevi de' santi parenti loro. E de' gloriosi martiri Papia e Mauro soldati romani*. Rom, 1591, (1593), aus der Biblioteca Nazionale Centrale Roma. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>307</sup> Mansour, 2005, S. 177.

<sup>308</sup> Wie Gallonio selbst in seiner Widmung der *Historia* an Olimpia Orsina Cesi, Herzogin von Acquasparta, herauskehrt: „La *Historia delle Sante Vergini Romane* (Eccellentissima Signora) essendo stata da me recata à fine insieme col trattato de gli instrumenti di martirio...“ Gallonio, *Historia delle sante Vergini romane*, 1591, (1593), ohne Seitenangaben.

<sup>309</sup> Mansour, 2005, S. 177.

<sup>310</sup> Gallonio, *Historia delle sante Vergini romane*, 1591, (1593), S. 133.

Lag das Übermaß an der Darstellung männlicher Märtyrer im „Trattato“ in dem Anspruch Gallonios nach Allgemeingültigkeit begründet, durch die er dem Leser ein möglichst breites Spektrum der unterschiedlichsten Folterszenarien präsentieren wollte, gelang es ihm in der „Historia“ mit den Darstellungen der weiblichen Heiligen, konkreter auf die einzelnen Heiligengeschichten eingehen.<sup>311</sup>

Gallonio hatte sich im „Trattato“ die detaillierte Beschreibung der verschiedenen Arten der Folter und die hierzu zum Einsatz gebrachten Maschinerien zur Aufgabe gemacht. Seine Kenntnis hatte er vorwiegend durch das genaue Studium alter Quellen, wie bereits erwähnt wurde, gewinnen können, die er in seinem Traktat immer wieder als Hauptbezugsquelle anführt. Doch das ist nur der eine Teil seines Werks. Denn gemeinsam mit den Bilderlegenden können die Abbildungen von den übrigen rund sechzig Seiten des Werks getrennt als ein für sich genommener Teil betrachtet werden. Dies führt zur Unterteilung von Gallonios „Trattato“ in einen rund sechzig Seiten langen Schrifteil und einen umso umfangreicheren Bilderkatalog. Vor allem wegen des Bilderteils erlangte Gallonios Werk schnell große Bekanntheit. Das „Trattato de gli instrumenti di martirio e delle varie maniere de mortoriare usate da’ gentili contro cristiani“ ist kein Traktat im eigentlichen Sinn und schon gar keine ausschließlich theologische Abhandlung, sondern eher zwischen christlich-theologische und wissenschaftliche Bestrebungen einzuordnen. Es ist eine Art wissenschaftliches Handbuch oder Nachschlagewerk, das als wichtiger Beitrag der im späten 16. Jahrhundert noch jungen Wissenschaft der christlichen Archäologie<sup>312</sup> anzusehen ist. Aus dieser Lehrfunktion heraus erklärt sich auch die verhältnismäßig einfache Machart der Darstellungen. Der Verzicht auf eine übergeordnete Erzählung und die Anonymität der Märtyrer lenkt den Blick des Betrachters auf das Wesentliche: die Folterwerkzeuge. Nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch weisen die Abbildungen in Gallonios Traktat einige Gemeinsamkeiten mit den im späten 16. Jahrhundert hauptsächlich von den Jesuiten in römischen Kirchen in Auftrag gegebenen Freskenzyklen auf, die die Arbeit im weiteren Verlauf noch genauer betrachten wird.

### **13. Bilder im Kirchenraum müssen dem Gläubigen klar verständlich sein**

Bilder sind nützlich und werden im Kirchenraum gebraucht. Darin waren sich alle einig, Theologen wie Künstler. Gallonio stellte mit seinem Werk einen Sonderfall dar, denn nicht ein Traktat im eigentlichen Sinne hatte der Oratorianer verfasst, sondern einen wissenschaftlichen Bilderkatalog, der sowohl Künstlern als auch Geistlichen als

---

<sup>311</sup> Mansour, 2005, S. 177.

<sup>312</sup> Touber, 2014, S. 72.



Nachschlagewerk diene. Kunsttheoretiker wie Lomazzo oder Armenini schwören in ihren Abhandlungen allem Sinnlichen in der Malerei ab und setzten die dogmatisch erzieherische Funktion der Bilder in den Vordergrund.<sup>313</sup> Bei Borghini hatte besonders das Traktat Gilios großen Eindruck hinterlassen, was einige Zitate im „Il Riposo“<sup>314</sup> bezeugen. Wie im Vorfeld gezeigt wurde, geht es Pietro da Cortona und Ottonelli in der Darstellung eines Martyriums vor allem darum, den Triumph des Heiligen auf größtmögliche Art und Weise zu zeigen. Dabei ist es dem Maler erlaubt, alles hierfür Nötige der Darstellung hinzuzufügen. Auf den Betrachter Eindruck machen und bei ihm Mitleid erregen sollen die Darstellungen der Passion Christi, forderte Borghini. Obwohl Borghini dies an keiner Stelle direkt schreibt, kann diese Einstellung auch auf die Martyriumsdarstellung ausgedehnt werden.

Insgesamt muss man aber feststellen, dass keine der so genannten kunsttheoretischen Schriften wirklich eindeutige Vorstellungen im Hinblick auf das Bildthema der Martyriumsdarstellung formuliert. Allesamt sind sie vom tridentinischen Geist ihrer Zeit bestimmt und beziehen sich teilweise sogar auf die Traktate der Bildertheologen. Lomazzo, Borghini und Armenini waren ebenso wie Pietro da Cortona – der sein Werk gemeinsam mit einem Ordensmann verfasst – viel zu katholisch, um eine unabhängige und von kirchlichen Glaubensprinzipien freie Kunsttheorie entwickeln zu können. Als Kinder ihrer Zeit waren sie Teil dieser kirchlichen Denk- und Glaubensstruktur und haben ihre Theorien auf dieser Grundlage entwickelt.

Zwar stehen die Bildinhalte gegenüber den formalen Aspekten der Malerei bei fast allen Autoren im Blickpunkt der Betrachtung. Doch führen ihre Gedanken kaum darüber hinaus, die historischen Inhalte von Bildern als geeignet oder ungeeignet zu kategorisieren. Ikonographisch verwertbare Angaben machen sowohl die kunsttheoretischen als auch die theologischen Autoren nur am Rande.

Vor allem die Bildertheologen entwickelten in ihren Abhandlungen keine neuen Vorschriften oder Regeln, denen die Kunst fortan zu gehorchen hatte. Sie bestätigten lediglich die Beschlüsse des Konzils von Trient und mit diesen im Einklang die Lehre vom Prototyp. Das wirklich Neue an den bildtheologischen Abhandlungen besteht vor allem in der Tatsache, dass es sie, wie Hecht zutreffend bemerkt, überhaupt in so einer Hülle und Fülle gibt. Das jahrhundertlang nur am Rand behandelte Thema der Bilder wurde im 16. Jahrhundert zu einem der Hauptthemen der posttridentinischen Debatte. Dies natürlich in erster Linie, um gegen die Angriffe von protestantischer Seite gewappnet zu sein.<sup>315</sup>

---

<sup>313</sup> Kasimatē, 1985, S. 53.

<sup>314</sup> „...e mi ricordo haver letto un dialogo di M. Giouan Andrea Gilio da Fabriano... egli divide il pittore in tre maniere... laqual divisione non mi dispiace...“ Borghini, *Il Riposo*, 1584, S. 53.

<sup>315</sup> Hecht, 2012, S. 68.

Vor allem mit der Rolle des Malers befassten sich viele der Traktate und forderten eine moralisch-korrekte und mit der Kirche konforme Lebensführung, denn schließlich spiegle das Werk auch den Charakter des Künstlers wider. Fromm und gläubig soll er sein. In diesem Kontext erscheint Andrea Gilios Forderung nicht verwunderlich, dass der Maler mehr dem Theologen als dem Poeten entsprechen soll. Nicht aus seiner Fantasie, sondern aus den biblischen Quellen soll er die darzustellenden Inhalte beziehen und seine Bildsprache allein im Dienst der Vermittlung von Glaubensinhalten stehen.<sup>316</sup>

Die meisten Bildertheologen führen die Belehrung der Ungebildeten durch Bilder als einen der ersten und wichtigsten Punkte auf. Im Hinblick auf die Darstellung eines Martyriums wird der „heilsame Schrecken“<sup>317</sup>, der den Betrachter überkommt, als einer der Hauptaspekte in den Traktaten genannt. Denn er führe den Betrachter zu Reue, Buße und Bekehrung. Daneben betonen so gut wie alle Autoren die Funktion der heiligen Märtyrer als Glaubensvorbilder, die durch ihr musterhaftes Leben und ihren Tod im Glauben an Jesus Christus zur Nachahmung anregen. Ins Detail gehen jedoch wenige. Allen voran sind es Gilio und Paleotti, die von den Malern eine besonders brutale und gewalttätige Malweise, die dem Betrachter am besten kein noch so grausames Detail erspart, fordern, da ein solches Bild viel besser im Gedächtnis bleibt. Gallonio legte in seinem „Bilder“-Traktat den Schwerpunkt auf die Abbildungen und nimmt somit eine emotionslose und nüchterne Katalogisierung der verschiedenen Foltermethoden vor, um das „Gewicht auf die ‚Authenzität‘ des Dargestellten zu legen“<sup>318</sup>. Diese Hinweise erlauben es, das Martyrium von Heiligen, die im Erleiden des qualvollen Todes gezeigt werden, zu einem der wichtigsten Darstellungsgegenstände im posttridentinischen Kirchenraum zu erheben. Das Martyrium der Heiligen wird damit zu einem der Hauptinstrumente von Seiten der Kirche zur Beeinflussung, Motivation und Steuerung des Betrachters.

Die Orden, allen voran die Jesuiten, betrieben in der Zeit nach dem Konzil eine, wie Baumgarten formuliert, „kämpferische Bilderpolitik“, die sie „bewusst in den Dienst einer Glaubenspropaganda“<sup>319</sup> stellten. Besonders die heiligen Märtyrer und Märtyrerinnen wurden in den Bilderzyklen, die die Jesuiten in Rom im späten 16. Jahrhundert in Auftrag gaben, die unangefochtenen Hauptdarsteller. Doch bevor sich die Arbeit den jesuitischen Freskenzyklen zuwendet, wird als Einstieg in den praktischen Teil der ikonographischen Bildanalyse die Untersuchung zweier Gemälde vorangestellt, die nur wenige Jahre nach dem Abschluss des Konzils in Rom angefertigt wurden.

---

<sup>316</sup> Wimböck, 2002, S. 21ff.

<sup>317</sup> Hecht, 2012, S. 256.

<sup>318</sup> Behrmann, Carolin: Tyrann und Märtyrer. Bild und Ideengeschichte des Rechts um 1600. Berlin, München, u. a., 2015, S. 23.

<sup>319</sup> Baumgarten, 2004, S. 128.

## **V. Der Weg von der Wand zum Altar – eine ikonographische Bildanalyse der Darstellung von Martyrien im römischen Kirchenraum vom späten 16. bis in das 17. Jahrhundert hinein**

Die Konzilsteilnehmer hatten mit den Beschlüssen des Tridentinums die bereits im siebten Jahrhundert während des Bilderstreits hervorgebrachten Argumente bestätigt. Bilder im Kirchenraum waren nützlich und in der Belehrung der Gläubigen unverzichtbar, da das mit den eigenen Augen gesehene Bild im Gegensatz zum gehörten Wort dem Betrachter viel besser und länger im Gedächtnis blieb. Es wundert daher kaum, dass den Bildern nach dem Ausgang des Konzils eine noch bedeutsamere Rolle im Kirchenraum zukam als zuvor und sie besonders hinsichtlich ihrer Funktion als Mittel zur Motivation der Gläubigen im Kampf gegen die Glaubensfeinde und der damit einhergehenden Erneuerung der Kirche selbst zum Einsatz kamen.<sup>320</sup> Durch die Bestätigung der Lehre vom Prototyp wurde eine Darstellung allein auf Grund ihres Inhalts, nicht aber durch die Materie, zum religiösen Bild. Damit rückte aber auch der Maler immer weiter in den Mittelpunkt, denn schließlich hatte er dafür zu sorgen, den Bildinhalten eine ihrem Aufstellungsort angemessene malerische Form zu verleihen.<sup>321</sup> Wie erfüllten die Maler diese neuen Anforderungen, die der Klerus nach Ende des Konzils an sie stellte, wenn sie als Bildthema das Martyrium eines Heiligen umzusetzen hatten?

### **1. Im Schatten von Trient – Zwei Altarblätter im Rom der späten 1560er-Jahre**

In seinem nur zwei Tage vor seinem Tod am 28. Januar 1565 verfassten Testament hatte Kardinal Federico Cesi den Wunsch eines Altarbildes für seine Grabkapelle in Santa Maria Maggiore geäußert, das die heilige Katharina zeigen sollte.<sup>322</sup> Angelo di Giangiacomo, der Neffe des verstorbenen Kardinals, übernahm das Projekt und beauftragte Girolamo Siciolante da Sermoneta mit der Ausführung. Für den Altar der Kapelle fertigte Siciolante um 1566–1567 das „Martyrium der heiligen Katharina“ (Bild 10) an.<sup>323</sup> In der unteren Bildmitte kniet Katharina im Gebet, ihren Kopf nach unten geneigt. Hinter ihr steht der Scherge mit erhobenem Schwert, bereit, den todbringenden Schlag auszuführen. Kaiser Maxentius, der das Urteil über die Heilige vollstreckte, wohnt der Hinrichtung ebenso bei und ist rechts im Bild

---

<sup>320</sup> Campa, Pedro F., Daly, Peter M. (Hrsg.): *Emblematic Images and Religious Texts. Studies in Honor of G. Richard Dimler, S.J. Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series, Bd. 2.*, Philadelphia, 2010. Einleitung, ohne Seitenangaben.

<sup>321</sup> Wimböck, 2002, S. 20.

<sup>322</sup> Hunter, John: *Girolamo Siciolante. Pittore da Sermoneta 1521–1575.* Pubblicazioni della Fondazione Camillo Caetani. Studi e documenti d'archivio. Rom, 1996, S. 72.

<sup>323</sup> Mit Johannes dem Täufer und dem heiligen Matthäus, die links und rechts des Altars angebracht sind, malte Siciolante im Rahmen des Projekts für die „Cappella Cesi“ noch weitere Bildwerke, die für die Arbeit aber keine Rolle spielen. Ausführlicher geht Hunter auf das weitere Bildprogramm der Kapelle ein. Hunter, 1996, S. 176.

sitzend dargestellt.<sup>324</sup> Unter und vor den im Hintergrund zu erkennenden Arkadenbögen haben sich Schaulustige versammelt. Wie der Scherge ist auch die schaulustige Menge ganz auf die kniende Heilige konzentriert. Doch nicht Angst und Schrecken sind in den Gesichtszügen Katharinas abzulesen, sondern die friedvolle Hingabe ins Gebet. Katharina fügt sich ihrem Schicksal. Denn sie weiß, dass der Preis, den sie mit ihrem Tod erringt den Einzug ins Paradies bedeutet. Von der Figur der Heiligen führt der Blick in die obere Bildhälfte, in der in direkter Linie über Katharina Jesus am Kreuz erscheint. Hinter Jesus ist Gottvater dargestellt, der das Kreuz des eigenen Sohns trägt. Mit dieser überirdischen Sphäre von Gottvater und Sohn greift Siciolante ganz klar das Motiv des Gnadenstuhls auf und fügt es dem Martyrium Katharinas hinzu. Doch zu welchem Zweck?

Die Bezeichnung Gnadenstuhl stammt von Martin Luther. Er gebrauchte den Begriff für diese Art der Bildschöpfung des dreifaltigen Gottes als erster.<sup>325</sup> In der italienischen Kunst existiert zwar der Begriff „trono della grazia“ in Bezug auf derlei Dreifaltigkeitskompositionen, doch konnte er sich nie wirklich durchsetzen. Die gängige Bezeichnung für Bildwerke von Gottvater, Sohn und Heiligem Geist blieb in der italienischen Kunstwissenschaft schlicht „Trinità“, Dreifaltigkeit. Vor allem nördlich der Alpen, in Deutschland, den Niederlanden, aber auch in Belgien und Frankreich, traten besonders mit dem 13. Jahrhundert derlei Bildschöpfungen in Erscheinung. Dies vor allem im Zusammenhang mit der Passionsmystik und der daraus hervorgegangenen zeitgenössischen Versenkungsfrömmigkeit. Abt Christian Schütz setzt das Gnadenstuhl-Motiv in direkte Verbindung zur Eucharistie und schlussfolgert:

„Der Gnadenstuhl gilt als die bedeutsamste Bildschöpfung im Rahmen der verschiedenen Entwürfe und Formen, die man zur Darstellung der Trinität entwickelt hat. Seinen ältesten Exemplaren zufolge erscheint er als eine Illuminierung des ‚Te igitur‘, das heißt jenes Gebets, mit dem der römische Messkanon vom Lobpreis der Präfation zu seinem fürbittenden Teil übergeht. Dieses Gebet wendet sich an den Vater durch Jesus Christus im Heiligen Geist und bittet, er möge das Opfer annehmen. Er bildet gleichsam einen erneuten Auftakt, der zur Eucharistie als Zentrum und zum Zentrum der Eucharistie hinführen will. Dieses kreist um das Werk der Erlösung der Menschen und der vollendeten Verherrlichung Gottes. Bild und Gebet sind dabei zunächst eine Einheit. Das Bild demonstriert Bewegung, Ziel und Inhalt allen christlichen Betens, wofür die Eucharistie in besonderer Weise Modell steht. Das Gebet expliziert und interpretiert, was das Bild in konzentrierter Form vorstellt und darstellt.“<sup>326</sup>

Gottvater bildet in solchen Darstellungen den Thron für seinen ans Kreuz genagelten Sohn – in späteren Darstellungen ist Jesus vom Kreuz abgenommen und ruht in den Armen des Vaters. Gottvater hält das Kreuz Jesu dem Betrachter entgegen. Der Heilige Geist ist entweder

---

<sup>324</sup> Zum Leben und Tod der heiligen Katharina von Alexandrien, siehe: Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil, S. 744–746.

<sup>325</sup> Buchheim, Fides: Der Gnadenstuhl. Darstellung der Dreifaltigkeit. Würzburg, 1987, S. 11.

<sup>326</sup> Ebd., S. 6.

durch sein Symbol, die Taube, der Darstellung hinzugefügt, oder aber er fehlt, und seine Präsenz erklärt sich allein durch den dargestellten Inhalt von Gottvater und Sohn.<sup>327</sup> Letzteres ist bei Siciolantes Gemälde der Fall, denn allein Gottvater und Jesus am Kreuz sind in der oberen Bildmitte dargestellt. Die Anwesenheit des Heiligen Geistes erschließt sich jedoch in der goldgelben Lichtscheibe hinter Gottvater und den ihn umgebenden Engelschören. An geeigneten Bildvorlagen fehlt es trotz der großen Beliebtheit der Darstellung vor allem nördlich der Alpen auch in der italienischen Kunst nicht. Masaccios „Dreifaltigkeit“ (Bild 11) in der Florentiner Basilika Santa Maria Novella ist eines der berühmtesten italienischen Beispiele des Gnadenstuhls und war bestimmt auch Siciolante nicht unbekannt. Siciolante übernimmt zwar die Kombination von Gottvater und Sohn von Masaccio, doch erscheint bei ihm Gottvater um ein Vielfaches größer als der Sohn. Klein und zart in seiner Gestalt erscheint Jesus am Kreuz, das zwischen den Knien des Vaters aufgestellt ist. Jesus strahlt tiefe Ruhe aus, er hat sein Werk vollendet. Die nach oben gestreckten und am Kreuz festgenagelten Hände gleichen einem Bitten an den Vater: „Nimm mich an als Opfer meiner und deiner Liebe für sie“.<sup>328</sup>

Einer der Pilaster, der zu den Arkadenbögen gehört, wird von keinem der Schaulustigen verdeckt wie die übrige Hintergrundarchitektur, die hinter der Menschenmasse vollkommen verschwindet. Schnurgerade führt der Pilaster zur knienden Katharina in den unteren Bildteil. Er erscheint als eine Verlängerung des senkrechten Kreuzbalkens. So erreichte Siciolante eine direkte Verbindung der oberen Szene von Gottvater und Sohn mit der Heiligen. Katharina im tiefen Gebet erkennt das Opfer, das Jesus dargebracht hat und ist bereit, in seinem Namen und in seiner Nachfolge das Gleiche zu tun.

Indirekt spielt Siciolante durch diese Verbindung Katharinas mit Jesus auf ein weiteres, in der Ikonographie der Heiligen beliebtes Bildmotiv an: Katharinas mystische Vermählung<sup>329</sup> mit dem Gottessohn. Vater und Sohn erscheinen im Gnadenstuhl-Motiv meist als Einheit: „Ich und der Vater sind eins“<sup>330</sup> (Joh 10, 30). Betont wird vor allem das Leiden Jesu und das Mit-Leiden des Vaters mit dem eigenen Sohn, seine Trauer und sein Schmerz.<sup>331</sup> Trauer und Schmerz zeigen sich in Siciolantes Gottvater jedoch genauso wenig wie Angst in Katharina. Vielmehr demonstriert Gottvater den Sohn am Kreuz dem Betrachter, als wolle er sagen: „Seht her, welches Leid mein Sohn für euch auf sich nimmt.“ Jesus ist voll und ganz der Figur Gottvaters eingeschrieben, er wird so einerseits von ihm beschützt, aber andererseits

---

<sup>327</sup> Buchheim, Fides: Gott schauen – im Heil Jesu Christi. Eine theologische Meditation zur Ikonographie des Gnadenstuhls, in: Geist und Leben. Zeitschrift für Ascese und Mystik, 53. Jahrgang, 1980, Würzburg, S. 322–336, hier S. 326f.

<sup>328</sup> Buchheim, 1987, S. 31.

<sup>329</sup> Hunter, 1996, S. 176.

<sup>330</sup> Herder Bibel, 2013, S. 1204.

<sup>331</sup> Buchheim, 1980, S. 327.

gleichzeitig zur Anbetung dargereicht. Die „schützende Umschattung [Gottvaters] verbindet sich mit [der] liebenden Einladung an die Menschen.“<sup>332</sup> Wie Jesus am Kreuz ist auch Katharina bereit, den qualvollen Tod auf sich zunehmen. Wie die Heilige selbst begreift auch der Betrachter, dass ihr kurz bevorstehendes Martyrium für sie die Erlösung und den Eintritt ins Paradies bedeutet.<sup>333</sup> Allein der Henker wie der römische Kaiser und sein Gefolge sind blind. Sie ahnen nichts von der überirdischen Sphäre, in die die Heilige alsbald eintritt. Siciolante gelang durch die Zugabe des Gnadenstuhlmotivs eine Verstärkung der Wirkung auf den Betrachter, der sich in dem Bildwerk der Darstellung doppelten Leids, aber auch des doppelten Opfers gegenüber sieht, dem Jesus und dem Katharinas. Die insgesamt als zu knallig empfundene Farbwahl des Bildwerkes, die die Grenzen zwischen irdischer und überirdischer Szene ineinanderfließen lässt und dadurch riskiert, die gesamte Komposition zu überlagern<sup>334</sup>, traf den zeitgenössischen Geschmack sicherlich nicht vollkommen. Doch insgesamt erfreute sich Siciolantes zurückgenommener, von John Hunter als „konservativ“<sup>335</sup> beschriebener Stil in den Jahren nach dem Konzil großer Beliebtheit. Seine Figuren vollziehen keine überzogenen gekünstelten Bewegungen. Ebenso wenig verlor er sich in zu wilden und komplizierten Kompositionen. Siciolante steht mit seiner Malerei in der Tradition einer neuen Kunst, die den römischen Geschmack traf und vom päpstlichen Hof geschätzt wurde, die an den Anfang des 16. Jahrhunderts zurückkehrte und sich an genau jenen Bildschöpfungen orientieren wollte.

„... Siciolante da Sermoneta, which toned down the ornateness and complexity of the mid-century ‚Maniera‘ style and returned to a High Renaissance monumentality and a rational concept of space... Sicolante went back to the clear and simple expression of sincere devotion meant to appeal to the emotions of the viewer“<sup>336</sup>.

In seinem „Martyrium der heiligen Katharina“ betont er so nicht das Grässliche und Grausame eines qualvollen Todes, sondern das Überirdische, die himmlische Belohnung, die auf ihr irdisches Leiden folgt.<sup>337</sup>

Im Abschlussjahr des Konzils 1563 beauftragte Kardinal Alessandro Farnese, der Neffe Papst Pauls III., im Rahmen der Restaurierungsarbeiten seiner Titelkirche San Lorenzo in Damaso Taddeo Zuccari mit der Anfertigung eines Gemäldes. Zuccaris Bildwerk war für den Hauptaltar vorgesehen und sollte, passend zum Patrozinium der Kirche, eine Szene aus dem Leben des heiligen Laurentius zeigen. Vier männliche Figuren sind seitlich in der unteren

<sup>332</sup> Buchheim, 1987, S. 19.

<sup>333</sup> Hunter, 1996, S. 176.

<sup>334</sup> Ebd., S. 72.

<sup>335</sup> Ebd., S. 15f.

<sup>336</sup> Bailey, Alexander Gauvin: Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565–1610. Toronto, Buffalo u. a., 2003, S. 27.

<sup>337</sup> Weisbach, 1921, S. 163.

Bildhälfte zu sehen (Bild 12). Zwei der Männer stehen, mit ihrem Oberkörper und Blick wenden sie sich in Richtung des Betrachters. Die beiden anderen knien. Sie sind unmittelbar an den unteren Bildrand gerückt und von der Seite gezeigt. Ihr Blick ist nach oben gerichtet. Bei dem stehenden Paar handelt es sich um die beiden Apostel Petrus, rechts, und Paulus, links im Bild, die Dank ihrer Symbole, Schlüssel und Schwert, leicht auszumachen sind. Bei den knienden Männern handelt es sich um zwei mit der Kirche eng verbundene Persönlichkeiten. Der Titelheilige, der heilige Laurentius, kniet links vor Paulus. Vor Petrus ist auf der rechten Seite Papst Damasus dargestellt. Er soll im vierten Jahrhundert eine erste Laurentius geweihte Kirche errichtet haben. Mit seiner linken Hand hält Paulus sein Schwert als Zeichen seines Martyriums. Mit der Rechten zeigt er auf Laurentius. Petrus hält in seiner linken Hand die Schlüssel, während sein rechter Arm nach oben weist und den Betrachter dazu einlädt, seiner Bewegung zu folgen. Ebenso blicken Laurentius und Damasus hingebungsvoll nach oben – seine Papstkrone, die Tiara, hat Damasus abgenommen, sie steht vor ihm auf dem Boden.

In der oberen Bildhälfte haben inmitten von Engelschören und auf Wolken gebettet Maria und Jesus Platz genommen. Jesus ist gerade dabei, der Gottesmutter die Krone aufs Haupt zu setzen. Über den beiden fliegt die Taube des Heiligen Geistes. Golden strahlendes Licht durchflutet die gesamte obere Bildhälfte und unterstreicht das Göttliche der dargestellten Szene. Das Bildwerk erscheint durch die Verbindung einer Vierergruppe von Heiligen und Geistlichen mit der Krönung Marias auf den ersten Blick als eine „*Sacra Conversazione*“<sup>338</sup>. In der Bildmitte erscheint in gerader Linie mit dem Symbol des Heiligen Geistes, als Vermittler zwischen Himmel und Erde, ein kleiner Engel mit blauem Mäntelchen. Unter dem Engel, und noch weiter in den Bildhintergrund gerückt, ist als weitere Darstellung das Martyrium des Titelheiligen dargestellt. Laurentius liegt diagonal auf dem Rost, während seine Peiniger dafür sorgen, das Feuer am Brennen zu halten.

Wie Siciolante im „Martyrium der heiligen Katharina“ bediente sich also auch Zuccari der Zugabe einer himmlischen Szene bei der Darstellung des gewaltsamen Todes eines Heiligen. Doch war dies nicht hauptsächlich die Idee Taddeo Zuccaris, sondern die seines jüngeren Bruders Federico. Taddeo war im September 1566 plötzlich verstorben und Federico übernahm die meisten Aufträge des älteren Bruders. So fiel auch die Fertigstellung des Farnese-Altarblatts für San Lorenzo in Damaso in seine Hände. Vorerst folgte Federico noch den Ideen seines Bruders Taddeo, dessen erste Pläne vorsahen, die Anbetung Marias und des Jesuskindes durch die Heiligen Laurentius und Papst Damasus zu zeigen. Erst in späteren Zeichnungen, die kurz vor seinem Tod entstanden, entschied Taddeo sich dafür, das

---

<sup>338</sup> MacCaskey, 2006, S. 167.

Martyrium des heiligen Laurentius mit in die Darstellung aufzunehmen (Bild 13). Nach wie vor beherrschten aber Maria und das Jesuskind die himmlische Szene. In der finalen Version am Altar hatte sich Federico dennoch anders entschieden. Anstatt Mutter und Jesuskind nimmt die obere Bildhälfte die Krönung der Gottesmutter auf.<sup>339</sup>

Insgesamt weist die gesamte Bildkonzeption des Altarblatts von San Lorenzo in Damaso starke Bezüge zu Raffaels „Madonna di Foligno“<sup>340</sup> (Bild 14) auf. Wie bei dem späteren Gemälde der Zuccaris gehört auch in Raffaels Gemälde die obere Bildhälfte der Gottesmutter, die, anstatt von ihrem Sohn gekrönt zu werden, das kleine Jesuskind im Arm hält. Sogar in ihrer Beinhaltung ähnelt die Zuccari-Madonna jener Raffaels, die jedoch in einer ausgeprägteren Schrittstellung gezeigt ist. Auch die vier Heiligen, die in der unteren Bildhälfte zu sehen sind, von denen zwei stehen und zwei knien, hat Zuccari von Raffael übernommen, ebenso wie den die beiden Bildhälften verknüpfenden Engel.<sup>341</sup> Diese Art der Orientierung an der Malerei der Renaissance ist nicht nur um die Mitte, sondern vor allem im späten 16. Jahrhundert in Rom häufiger zu beobachten. Es scheint, als hätten die Künstler in diesen Bildkompositionen die Antwort auf die Anforderungen gefunden, die nun nach dem Konzil an sie gestellt wurden.

Ähnlich wie Siciolante, der durch die Verbindung Katharinas mit Jesus indirekt auf die mystische Vermählung der Heiligen mit dem Gottessohn anspielte, verlieh auch Zuccari dem heiligen Laurentius, indem er ihn in einer doppelten Ausführung in dem Gemälde zeigt, unterschiedliche Bedeutung und Funktion. Betend neben Paulus erscheint Laurentius in das seinem geistlichen Amt entsprechende goldfarbene liturgische Gewand, die Dalmatik, gekleidet als Kardinal-Diakon des frühen Christentums. Das zweite Mal im Augenblick des Todes auf dem Rost als Märtyrer. Der Diakon Laurentius wohnt seinem eigenen Märtyrertod bei, den er aber kaum wahrzunehmen scheint, denn seine gesamte Aufmerksamkeit gilt Maria und Jesus über ihm und damit dem göttlichen Ruhm, der auch ihm durch sein eigenes Martyrium zuteil wird. Daneben hat die doppelte Darstellung des Laurentius noch eine weitere Funktion und ist in Bezug zu Alessandro Farnese selbst zu setzen. Wie der Heilige hatte auch Alessandro das Amt eines Kardinal-Diakons inne. Der Enkel Papst Pauls III. hatte bereits im Alter von 14 Jahren das rote Birett von seinem Großvater erhalten. Ein Amt, das große Aufgaben und Pflichten mit sich brachte, galt es doch, die katholische Kirche in Übereinstimmung mit den Wünschen und Beschlüssen von Trient zu reinigen und zu erneuern. Die Laurentiusmarter könnte so indirekt auch auf die von Alessandro gebrachten

---

<sup>339</sup> Ebd., S. 171.

<sup>340</sup> Bis 1565 hing Raffaels berühmtes Gemälde am Hauptaltar von Santa Maria in Aracoeli und war zumindest Taddeo sicherlich bekannt. Siehe dazu: John A. Gere: Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings. London, 1969, Anm. 2, S. 129.

<sup>341</sup> Ebd., S. 129.



Opfer anspielen, die die Erfüllung seiner Kardinalspflichten mit sich brachte. Ein Leben im Dienste der Kirche, das einem lebenslangen Martyrium gleichkam.<sup>342</sup> Als „yardstick or barometer for the climate of mid-sixteenth century Rome“ bezeichnet MacCaskey Zuccaris Gemälde in San Lorenzo, das eine Art Mikrokosmos der Wirren der eigenen Zeit darstellt.<sup>343</sup> Die letztliche Entscheidung für die Marienkrönung erscheint vor allem in Verbindung mit der Laurentiusmarter im unteren Bildteil mehr als begründet. Sie dient der Wirkungssteigerung des Martyriums. Denn neben der Palme erhielten die Märtyrer als Zeichen der göttlichen Gnade und Glorie, die ihnen zuteil wurde, die Märtyrerkrone.

„Und keiner von euch betrübe sich, als ob er jenen nachstünde, die vor euch die Folterqualen erduldeten, die Welt besiegten und unter ihre Füße zwangen und so auf glorreichem Wege zu dem Herrn gelangten!... Um aus seiner Hand die Krone zu verdienen, genügt allein schon das Zeugnis von ihm, der uns dereinst richten wird... Wie glücklich ist unsere Kirche, die also von der göttlichen Gnade mit glänzenden Ehren überhäuft, die in unseren Tagen durch das ruhmvolle Blut der Märtyrer verherrlicht wird! Strahlte sie vordem infolge der guten Werke der Brüder in glänzendem Weiß, so ist sie nunmehr in dem Blut der Märtyrer purpurn gefärbt. An ihrem Blumenschmuck fehlen weder die Lilien noch die Rosen. Möge nun jeder einzelne nach der herrlichen Zier der beiden Auszeichnungen streben! Möge jeder durch gute Werke den weißen oder durch sein Leiden den purpurnen Kranz empfangen! Im himmlischen Lager hat sowohl der Friede wie der Kampf seine besonderen Blumen, aus denen dem Streiter Christi der Ruhmeskranz geflochten wird.“<sup>344</sup>

Zuccari gelang es so nicht nur, das Martyrium des heiligen Laurentius zu zeigen, sondern mithilfe der Krönung Marias gleichzeitig auch den Triumph des Märtyrers darzustellen. Mehr noch ist die Krönung Marias in einer Zeit der Veränderungen und politischen Wirren vielleicht gar als letzlicher Triumph der Kirche von Rom über die Glaubensfeinde zu verstehen. Doch der Weg dahin ist steinig und bedeutet nicht selten, wie in der Laurentiusmarter deutlich wird, Leid und Qual und verlangt Opferbereitschaft. Beiden Bildwerken ist eines gemeinsam: das Martyrium des Heiligen ist immer um eine zweite, himmlische Szene erweitert. Im Falle der heiligen Katharina in Santa Maria Maggiore ist es das Motiv des Gnadenstuhls. Jesus am Kreuz von Gottvater getragen steht in direkter Linie über der knienden Heiligen. In San Lorenzo in Damaso erscheinen Maria und Jesus in der oberen Bildhälfte über dem Martyrium des heiligen Laurentius. Bilder, die allein das Martyrium eines Heiligen darstellen, sind um die Mitte des 16. Jahrhunderts am römischen Altar nicht zu finden. Dies führt zu der Annahme, dass das Gnadenstuhl-Motiv im

---

<sup>342</sup> MacCaskey, 2006, S. 177.

<sup>343</sup> Ebd., S. 177.

<sup>344</sup> Auszug aus dem zehnten Brief des heiligen Cyprian von Karthago, „Cyprian an die Märtyrer und Bekenner“, 5. Kapitel. Zit. nach „Des heiligen Kirchenvaters Caecilius Cyprianus Briefe“. Aus dem Lateinischen übersetzt von Dr. Julius Baer. Bd. II., Bibliothek der Kirchenväter, 1. Aufl., Bd. 60, Verlag Josef Kösel und Friedrich Pustet, München, 1928, S. 33f.

„Martyrium der heiligen Katharina“ einerseits und die Marienkrönung in der Laurentiusmarter andererseits als eine Art Alibi-Szenen zu verstehen sind, durch die man das Bildthema des Martyriums am Altar rechtfertigen und damit einhergehend überhaupt eine Daseinsberechtigung der Bildwerke am Altar erreichen konnte. Mit ihrem Stil, der höfische Eleganz mit nüchterner Frömmigkeit verband, gehörten die Brüder Zuccari in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu den führenden Malern der, wie Bailey es nennt, „reformist schools of sacred painting“.<sup>345</sup>

Der Aufstellungsort von Girolamo Siciolantes Altarwerk in der „Cappella Cesi“ in Santa Maria Maggiore entspricht noch der im Renaissance-Kirchenraum gängigen Praxis, bei der Bilder hauptsächlich die Seitenkapellen schmückten.<sup>346</sup> Das Gemeinschaftswerk der Brüder Zuccari ist zwar am Hauptaltar angebracht, doch handelt es sich bei dem Altargemälde, wie dargelegt wurde, durch die Einbeziehung der Krönung Marias im oberen Bildteil einerseits und der Anklänge an eine „Sacra Conversazione“ andererseits eben gerade nicht um die ausschließliche Darstellung eines Martyriums. Nichts sprach daher gegen die Anbringung des Bildwerks am Altar. Die Dreifaltigkeit, der Sonderfall des Gnadenstuhls, oder die Krönung Marias waren als Bildthemen am Altar keine Seltenheit. Bis allerdings der heilige Märtyrer im Erleiden des gewaltsamen Todes würdig war, alleiniges Thema eines Altarbildes zu sein, sollte noch einige Zeit vergehen.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts vollzieht sich ein Wandel im Kirchenraum. Die Bildwerke bevölkern nicht länger nur die Seitenkapellen, sondern sind immer häufiger auch im Hauptschiff zu finden. Die großen Freskenzyklen des späten 16. Jahrhunderts, die allen voran die Jesuiten für ihre Kollegskirchen in Auftrag gaben, sind nicht nur nahezu allgegenwärtig an den Kirchenwänden zu finden, sondern legen in verschiedener Form immer wieder den Schwerpunkt auf ein und dasselbe Bildthema: Die Martyrien der Heiligen.

## **2. Die Blutzegen Jesu als bildbestimmendes Element jesuitischer Freskenmalerei**

In einer kleinen, heute noch existierenden Kapelle in der Ortschaft La Storta war Ignatius von Loyola der kreuztragende Jesus erschienen:

„Auf der Reise nach Rom ereignete sich Folgendes: Als die zwei Gefährten des Ignatius... ein wenig auszurasen sich auf die Erde nieder gelassen hatten, ging Ignatius in ein ödes zunächst gelegenes Kirchlein, sein Gebet zu verrichten. Der Heilige tat dieß mit solchem Eifer, daß er in eine Entzückung gerieth, in welcher er folgende trostvolle Erscheinung hatte: Er sah in einem sonnenklaren Gewölbe den himmlischen Vater, und neben ihm dessen liebsten, mit einem Kreuze beladenen

---

<sup>345</sup> Bailey, 2003, S. 199.

<sup>346</sup> Ganz, 2007, S. 265f.

Sohn. Er hörte, wie der himmlische Vater den Ignatius und dessen Gefährten seinem liebsten Sohne mit liebevollsten Worten anempfahl, und dessen Schutz übergab. Der göttliche Sohn zeigte ein besonderes Wohlgefallen über den empfangenen Befehl, und wendete sich zu Ignatius, mit den Worten: Ich will euch zu Rom gnädig senn.“<sup>347</sup>

Diese Vision, die der Heilige und seine Begleiter auf dem Weg nach Rom hatten, bildete eine Art Schlüsselmoment für die weitere Ordensentwicklung und war für die Jesuiten von großer Bedeutung. Sie war für sie das spirituelle Fundament in der Gefolgschaft Jesu und neben der Nähe zum Papst der Grund, die Stadt Rom zu ihrem Hauptsitz und geistigen Machtzentrum auszubauen.<sup>348</sup>

Von Anbeginn war es besonders der Missionsauftrag und damit die Verbreitung des Evangeliums, was die Jesuiten vorantrieb, um gegen die verheerenden Zustände anzukämpfen, die in dem im Glauben zerrissenen Europa des ausgehenden 16. Jahrhunderts herrschten. In einem seiner vielen Briefe, die der Jesuitenpater Pietro Canisio nach Rom schickte, schrieb er folgende Zeilen:

„Certo non è possibile dire in quale grande pericolo si trova l'impero e tutta la Germania... Spargeremo il sangue per il dolce nome di Gesù; ormai non basta confessarlo soltanto con la bocca, laviamo le nostre stole nel sangue dell'Agnello, che esige sangue per sangue e molte volte si placa meglio con la morte che con la vita.“<sup>349</sup>

Neben den Oratorianern – zu diesem Orden gehörte auch der bereits erwähnte Antonio Gallonio, Verfasser des „Trattato de gli instrumenti di martirio...“ – waren besonders die Jesuiten<sup>350</sup> für das Aufblühen des Kultes um die heiligen Märtyrer und ihre Verehrung im Rom des ausgehenden 16. Jahrhunderts verantwortlich<sup>351</sup> und setzten bildnerisch wie auch architektonisch entscheidende Trends. Als intellektuelle Elite nahmen sie Einfluss auf den zeitgenössischen Kunstgeschmack und deren Ikonographie und hatten bei päpstlichen oder bischöflichen Entscheidungen meist ein entscheidendes Wörtchen mitzureden. Noch bevor Papst Paul III. das Trienter Konzil einberief, hatte er 1540 die Gruppe um Ignatius von Loyola offiziell als kirchlichen Orden anerkannt. Die Jesuiten verfügten zu dieser Zeit bereits über ein global gut funktionierendes Netzwerk, das es ihnen erlaubte, weit über die Stadt Rom und

---

<sup>347</sup> Aus Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil, S. 153.

<sup>348</sup> Bailey, 2003, S. 62.

<sup>349</sup> Zit. nach Lydia Salviucci Insolera: Gli affreschi del ciclo dei martiri commissionati al Pomarancio in rapporto alla situazione religiosa ed artistica della seconda metà del Cinquecento, in: Santo Stefano Rotondo in Roma, hrsg. v. Hugo Brandenburg, József Pál, Wiesbaden, 2000, S. 129–137, hier S. 132.

<sup>350</sup> „The Jesuits and the Oratorians also shared many iconographic interests... The two Orders were the most active promoters of the iconography of early Christian martyrs as a symbol of the legitimacy of the Church and of the cult of the saints...“, zit. nach Bailey, 2003, S.18; ausführlicher befasst sich Bailey mit der Beziehung und Rolle, die den beiden Orden in der römischen Kirchenlandschaft im ausgehenden 16. Jahrhundert zukommt. Siehe Bailey, 2003, S. 17ff.

<sup>351</sup> Richter, 2009, S. 155.

die italienische Landesgrenze in ganz Europa, und als Missionsorden par excellence auch darüber hinaus weltweit zu agieren.<sup>352</sup>

Die Situation in den an die Glaubensgegner verlorenen Gebieten wurde zum Ende des Jahrhunderts immer dramatischer. Die einzig nützliche Waffe im Kampf gegen sie sahen die Jesuiten in einer strengen Ausbildung und geistlichen Erziehung ihrer Novizen. Claudio Acquaviva, der 1581 von Gregor XIII. berufene fünfte Generalsuperior des Ordens, formulierte die grundlegenden Prinzipien des jesuitischen Glaubens in seinen 1571 verfassten „Geistlichen Übungen“. Hiernach sollten die Ordensmitglieder ständige Begleiter Jesu sein und Gott als Soldaten dienen. Stets wachsam, bereit für die Schlacht und Auseinandersetzung mit dem Gegner sein<sup>353</sup>:

„Denke daran, dass Du mit dem Schritt in die Religion offen den Dämon und mit ihm die gesamte Hölle provoziert, und dass ihre Kräfte sich nun ganz gegen Dich richten, mit einer besonderen Feindschaft.“<sup>354</sup>

In Rom entstanden gleich mehrere zu diesem Zweck gegründete jesuitische Ausbildungsinstitutionen, in denen die Novizen auf den Kampf gegen die Häresie der Glaubensfeinde vorbereitet wurden. Die missionarische Verbreitung des katholischen Glaubens war für die jungen Novizen das oberste Ziel. Das „Collegio Germanico“ und das „Collegio Romano“ waren die einzigen beiden von Ignatius von Loyola gegründeten römischen Institution gewesen. Die offizielle Gründung des Deutschen Kollegs erfolgte mit der päpstlichen Bulle „Dum sollicita“ Papst Julius’ III. (1550–1555) von 1552. Der Inhalt der Bulle macht deutlich, dass der ursprüngliche Sinn und Zweck der Einrichtung darin gelegen hatte, „to combat Protestantism, to search out the hidden venom of heretical doctrine, to refute it, and then to replant the uprooted trunk of the tree of faith“<sup>355</sup>, wie Bailey schreibt. 1580 entstand auf Befehl Gregors XIII. durch die Zusammenlegung des Germanischen mit dem Ungarischen Kolleg – nur ein Jahr zuvor hatte Papst Gregor XIII. das Kolleg ins Leben gerufen, doch es war zu klein, um eigenständig dauerhaft bestehen zu können – in Rom eines der größten jesuitischen Ausbildungszentren, das der Vorbereitung der Priester auf ihre Mission im Norden Europas diente.<sup>356</sup> Nur mit Strenge können die Missionare auf das, was sie bei einer Rückkehr nach Deutschland oder Ungarn erwartet, in richtigem Maß vorbereitet werden. Ständig bereit zu sein für die „Imitatio Christi“, was im Klartext bedeutete:

---

<sup>352</sup> Bailey, 2003, S. 3ff.

<sup>353</sup> Behrmann, 2015, S. 34.

<sup>354</sup> Aus den „Esercitij spirituali del R.P. Claudio Acquaviva“, Rom, 1571, zit. nach Behrmann, 2015, S. 34. Zur Person Claudio Acquaviva und seiner Rolle als „patron and fundraiser“ der meisten jesuitischen Bildprogramme im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert in Rom, siehe Bailey, 2003, S. 12f.

<sup>355</sup> Zit. nach Bailey, 2003, S. 112.

<sup>356</sup> Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi. Jesuit Iconography and the Counter-Reformation*, in: *The sixteenth century journal*, 29.1998, S. 689–715, hier S. 693f.

„prepararsi per essere pronti a morire realmente per la fede cattolica.“<sup>357</sup> Innerhalb der Ausbildung kam vor allem dem Bild im Kirchenraum eine tragende Rolle zu. Steinemann definiert das Bild als tragende Säule des jesuitischen Wegs, als „Werkzeug seelischer Vervollkommnung“ innerhalb der jesuitischen Meditationspraxis:

Denn „diese eröffnet über die Vorgabe fester Regeln und Abläufe den Ordensmitgliedern, insbesondere den Novizen, einen exklusiven Zugang zum Sakralbild, in den Affektimpulsen als unverzichtbare Faktoren der Glaubenserfahrung integriert sind.“<sup>358</sup>

Der Kern jesuitischer Spiritualität ist jenem des frühen Christentums recht ähnlich.<sup>359</sup> Es verwundert daher kaum, dass sich der Orden in der malerischen Gestaltung seiner Kollegskirchen und anderen Gotteshäuser gerade auf die Blutzügel Jesu und somit auf die Wurzeln des Christentums bezog und stützte. Als großer Fürsprecher des Jesuitenordens galt Papst Gregor XIII.<sup>360</sup> Mit dieser päpstlichen Unterstützung stand dem ehrgeizigen Projekt der Jesuiten, die eine von Rom ausgehend flächendeckende Ausbreitung der Bilderverehrung innerhalb der katholischen Welt anstrebten, nichts im Weg.<sup>361</sup> In den 1580er-Jahren entstanden in Rom mit Santo Stefano Rotondo, Sant’Apollinare und San Tommaso di Canterbury die berühmtesten Bildprogramme unter jesuitischer Leitung. Bei allen drei genannten Zyklen taucht immer wieder ein und derselbe Künstlernamen auf: Niccolò Circignani.

Nur wenig ist über Herkunft und Ausbildung Niccolò Circignanis bekannt. Um das Jahr 1517 oder aber erst zwischen 1530 und 1550 soll er in dem Ort Pomarance in der Diözese Volterra nahe Pisa zur Welt gekommen sein. Seinem Heimatort verdankt er seinen Spitznamen, unter dem er in Rom berühmt wurde: Il Pomarancio. Er lernte bei Santi di Tito in Florenz. Zwischen 1562 und 1563 arbeitete er gemeinsam mit Giovanni de’ Vecchi im Belvedere am Vatikan zum ersten Mal in Rom. Weitere Aufträge in der umbrischen Gegend folgten und Circignani arbeitete in Perugia, Orvieto und Città di Castello. Zu seinen wichtigsten römischen Arbeiten zählt seine Mitarbeit am Ausstattungsprogramm der „Torre dei Venti“ 1581 im päpstlichen Palast. Hier hatte er die Vorstellungen des Dominikaner-Mönches Ignazio Danti

---

<sup>357</sup> Insolera, 2000, S. 132.

<sup>358</sup> Steinemann, 2006, S. 402.

<sup>359</sup> Herz, Alexandra: *Imitators of Christ. The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome seen in Context*, in: *Storia dell’arte*, 62.1988, Rom, S. 53–70, hier S. 57.

<sup>360</sup> Gregor XIII. war nicht nur der wichtigste Befürworter und Unterstützer der Jesuiten, sondern auch maßgeblich an der Gründung des „Collegio Romano“ beteiligt, aus dem die heutige päpstliche Universität Gregoriana hervorgegangen ist, die nach wie vor unter jesuitischer Leitung steht und nicht ohne Grund in ihrem Namen noch immer an den Gründer-Papst Gregor XIII. erinnert. Ausführlicher dazu Herwarth Röttgen: „Zeitgeschichtliche Bildprogramme der Katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1672-1585“, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 26.1975, München, S. 89–122, hier S. 106. Ebenso auch Bailey, 2003, S. 112f.

<sup>361</sup> Ganz / Henkel, 2007, S. 271.

für die Fresken zufriedenstellend umgesetzt.<sup>362</sup> Schnelligkeit und Klarheit in der malerischen Ausführung waren Circignanis Markenzeichen. Weniger positiv bewerteten Walter Friedlaender und Herwarth Röttgen den Stil Circignanis als „Mechanisierung des Formenapparates“, die ihn „zu einer Art naiver kindlich erzählender Moritatenmalerei“ befähigte.<sup>363</sup> Doch war genau diese an Ideen und Inventionen recht einfallslose Malweise während des Pontifikats Papst Gregors XIII. äußerst gefragt und Niccolò war einer der meist beschäftigten Maler Roms. Um 1580 wurde der Rektor des Deutsch-Ungarischen Jesuitenkollegs, Michele Lauretano, auf ihn aufmerksam, und im Sommer des darauffolgenden Jahres begann Pomarancios Zusammenarbeit mit dem Ordensmann. Neben seiner Schnelligkeit war Lauretano besonders von der klaren Malerei Circignanis begeistert, die frei von unnötiger Zierde und überflüssigem Schnörkel war. Denn die Konzilsbeschlüsse hatten ausdrücklich eine solche Malweise nahegelegt, und die Autoren hatten sie mit Nachdruck immer wieder in ihren Traktaten gefordert.<sup>364</sup> Il Pomarancio sollte sich alsbald zum bevorzugten Maler der Jesuiten in Rom mausern. Eine Hauptrolle kommt Circignani daher sicherlich in der Herausbildung einer „Jesuit iconography in the Cinquecento“<sup>365</sup> zu. Circignanis Bildprogramme in den Jesuitenkirchen<sup>366</sup> von Sant’Apollinare und San Tommaso di Canterbury wurden zerstört. Von den Kirchenwänden verschwunden, sind sie heute nur als Drucke erhalten. Allein der Freskenzyklus in Santo Stefano Rotondo hat die vergangenen Jahrhunderte, zwar nicht ganz ohne Schaden, aber immerhin überdauert. Die Märtyrerfresken von Santo Stefano Rotondo sind das Paradebeispiel jesuitischer Bildkonzeption im gegenreformatorischen Rom am Ende des 16. Jahrhunderts.

## 2.1. Santo Stefano Rotondo: „Semen est sanguis Christianorum“

Auf ausdrücklichen Wunsch Papst Gregors XIII. wurde dem Orden der frühchristliche Kirchenbau auf dem Caelius zur Unterrichtung und Erziehung der Novizen anvertraut.<sup>367</sup> Keine Kirche schien für das zusammengelegte Germanisch-Ungarische Jesuitenkolleg geeigneter zu sein als der ursprünglich auf das fünfte Jahrhundert zurückgehende Bau. Im frühen 15. Jahrhundert verlassen, befand sich die Kirche in einem desolaten Zustand. Erste Restaurierungsarbeiten hatten ungarische Eremiten – die späteren Pauliner, der Orden des

<sup>362</sup> Nimmo, Mara: L’età perfetta della virilità di Nicolò Circignani dalle Pomarancie, in: Studi romani, 32.1984, Rom, S. 194–214, hier S. 194ff.

<sup>363</sup> Röttgen, 1975, S. 108

<sup>364</sup> Nimmo, 1984, S. 200.

<sup>365</sup> Zit. nach Bailey, 2003, S. 131.

<sup>366</sup> Mit anderen Fresken-Zyklen, wie beispielsweise in der Kirche San Lorenzo in Damaso oder in Santa Cecilia in Trastevere, bekam Circignani auch Aufträge außerhalb des jesuitischen Auftraggeber-Kreises. Siehe hierzu genauer Bailey, 2003, S. 131f.

<sup>367</sup> Mâle, 1984, S. 116.

heiligen Paulus, des ersten Einsiedlers – vorgenommen. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurde auf Wunsch Papst Nikolaus' V. die Kirche unter ihre Obhut gestellt.<sup>368</sup> Ab 1579 stand Santo Stefano dann unter jesuitischer Leitung. Zu dieser Zeit war die Kirche als Aufbewahrungsort der Reliquien zahlreicher Märtyrer, wie die der Heiligen Primus und Felicianus, ein bei Rompilgern beliebtes Ziel. Dem Protomärtyrer Stephanus geweiht, der als erster im Namen Jesu den Märtyrertod gefunden hatte, war Santo Stefano Rotondo aber auch genau der richtige Ort für die Ausbildung und Vorbereitung der mitteleuropäischen Novizen. Eine Mission, die für den Orden ebenso wie für die gesamte posttridentinische Kirche in letzter Instanz den Krieg gegen die Glaubensfeinde bedeutete und nicht selten für die Novizen mit dem Tod, der einem Martyrium gleichkam, endete. Verglichen mit den anderen Kollegkirchen San Tommaso und Sant'Apollinare, die zentral, mitten in der Stadt liegen, befindet sich Santo Stefano etwas außerhalb. Monssen schlussfolgert hieraus, dass die Novizen die Kirche besonders an Feiertagen und am Sonntag aufsuchten.<sup>369</sup>

Im Sommer 1581 begann Niccolò Circignani mit dem Freskenzyklus in Santo Stefano Rotondo. Der Zyklus, der in der Vergangenheit als „Paradies der Gewalt“ und christlich „archäologisches Theater“<sup>370</sup> beschrieben wurde, sah als ehrgeiziges Projekt 31 Bildfelder vor, auf denen nicht weniger als 117 Einzelepisoden geschildert werden sollten. Der Rektor des Deutsch-Ungarischen Kollegs am Caelius, Michele Lauretano, war der kreative Kopf hinter dem Bilderzyklus von Santo Stefano Rotondo. Der 1537 in den Marken geborene Michele di Loreto – daraus wurde die lateinische Form Lauretano, unter der er heute bekannt ist – hatte vor seiner Aufgabe als Rektor des Kollegs in Rom, zu dem er 1573 ernannt wurde, in Bologna Theologie gelehrt. Er wurde von seinen Kollegen, vor allem aber von Kardinal Gabriele Paleotti, sehr geschätzt. Paleotti war, wie die Jesuiten selbst, vom Nutzen der Bilder zur Unterweisung der Gläubigen und Novizen überzeugt. Früh erkannte er das große Potential, das in der universellen Sprache von Bildern steckte, die für ihn die bestmöglichen Modelle darstellten, um Gläubige zur Nachahmung des Dargestellten zu animieren.<sup>371</sup> Während der Bologneser Erzbischof Paleotti an seinem „Discorso“ feilte, machte sich Lauretano an die Ausarbeitung des ikonographischen Programms für die Fresken von Santo Stefano Rotondo. Eine vereinfachte und dadurch eindringlichere „Legenda aurea“<sup>372</sup> in Bilderform hatte Lauretano für die Außenwand des Ambulatoriums von Santo Stefano Rotondo ersonnen.

---

<sup>368</sup> Bailey, 2003, S. 134.

<sup>369</sup> Monssen, 1983, 2. Teil, S. 14. Besonders das Fest zu Ehren des Kirchenpatrons, des Heiligen Stephanus, am 26. Dezember zog Massen an Gläubigen an. Ebenso Bailey 2003, S. 135.

<sup>370</sup> „archaeological theatre“, zit. nach Monssen, 1983, 2. Teil, S. 85.

<sup>371</sup> Bailey, 2003, S. 127.

<sup>372</sup> Nimmo, 1984, S. 200f.

Jedes der heute noch erhaltenen dreißig Fresken<sup>373</sup> ist rund 275 cm hoch und etwas mehr als zwei Meter breit. Die einzelnen Bildfelder sind von Pilastern und Halbsäulen gerahmt und von einem schmucklosen Giebel bekrönt. Durch ein Rundfenster fällt Licht in den Rundgang. Niccolò Circignani war jedoch nicht allein für die Ausmalung des Bildprogramms verantwortlich. Unterstützung bekam er von Matteo da Siena. Bis heute unklar ist die Beteiligung von Antonio Tempesta an dem Projekt. Sicher ist nur, dass Tempesta etwa zur gleichen Zeit oder kurz nach Fertigstellung des Freskenzyklus ebenfalls in Santo Stefano Rotondo tätig war. Zwischen 1583 und 1584 erweiterte Tempesta das Bildprogramm um zwei Bildfelder im Ambulatorium, die den „Kindermord zu Bethlehem“ (Bild 15) und die „Mater Dolorosa“ (Bild 16), die schmerzhaftes Muttergottes, zum Thema haben. Vor göttlichem Licht erscheint die Gottesmutter kniend im Gebet auf einer Wolke. Um ihre Gestalt sind im Halbkreis sieben Medaillons angeordnet. Sie zeigen Szenen aus der Passion Jesu. Durch sieben Schwerter, deren Spitzen auf der Brust Marias zusammenlaufen, sind die einzelnen Medaillons mit der Gottesmutter verbunden. Als Bildüberschrift erscheint ein Vers aus dem Lukasevangelium: „et tuam ipsius animam pertransiet gladius“, „... und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen...“ (Lk 2,35). Maria erscheint hier als „Königin der Märtyrer“. Die sieben Medaillons mit der Passion Jesu dienen dazu, ähnlich wie auf dem ersten Fresko von Circignani, auf das die Arbeit in Kürze genauer eingehen wird, die gezeigten Martyrien der Heiligen an der Kirchenwand stärker auf den Kreuzestod Jesu zu beziehen.<sup>374</sup> Daneben gestaltete Tempesta die den Heiligen Primus und Felicianus geweihte Hauptkapelle<sup>375</sup> mit etwa zehn Bildfeldern, die unter anderem die Martyrien der Heiligen zeigen und sich links und rechts der Apsis befinden. Auf dem Apsismosaik aus dem siebten Jahrhundert sind neben dem Kreuz mittig auch Primus und Felicianus abgebildet. Tempesta's Zyklus beginnt linker Hand mit dem Leichenzug zu Ehren der beiden.<sup>376</sup> Darauf folgen verschiedene Marter-Szenen. Zunächst erscheinen die Heiligen in einer antiken Arena<sup>377</sup> (Bild 17). In der folgenden Szene wird Primus mit flüssigem Blei gequält (Bild 18), während Felicianus in der

---

<sup>373</sup> Ursprünglich setzte sich der Zyklus aus 31 Fresken – heute sind es noch 30 – zusammen, wie es Rektor Lauretano selbst in seinem Tagebuch vermerkte. Mit Ende des 18. Jahrhunderts wurde während Bauarbeiten ein Fresko des ursprünglichen Zyklus zerstört und durch das „Martyrium des heiligen Polykarp von Smyrna und seiner Gefährten“ von Marcello Leopardi ersetzt. In diesem Rahmen entstand auch das „Martyrium der heiligen Margarethe“, das jedoch im Gegensatz zum „Martyrium des heiligen Polykarp“ keinen Vorgänger im Circignani-Zyklus hat. Somit stieg die Gesamtzahl der Fresken auf 32. Weiterführend dazu Tullia Carratù: Santo Stefano Rotondo. Roma sacra. Das heilige Rom. Kirchenführer der Ewigen Stadt, hrsg. v. Paolo Galeotti, Jahrgang XIII., Nr. 34, Denkmalsamt für den römischen Museumspol, Neapel, 2007, S. 29.

<sup>374</sup> Bailey, 2003, S. 149.

<sup>375</sup> Noreen, 1998, S. 696.

<sup>376</sup> Die Gebeine der Heiligen Primus und Felicianus ließ Papst Theodor I. (642–649) in die Kirche auf dem Caelius überführen. Aus dieser Zeit hat sich das Apsismosaik der Kapelle erhalten. Die Reliquien-Überführung der Heiligen Primus und Felicianus gilt als erste, die es in Rom gegeben hat. Siehe ausführlicher zu der Reliquienüberführung Bailey, 2003, S. 149.

<sup>377</sup> Die Arena ähnelt nicht nur sehr dem Kolosseum, sondern vor allem der Hintergrundarchitektur, wie sie Circignani in seinen Fresken immer wieder darstellt, wenn auch in einer stark reduzierten, vereinfachten Form.



Darstellung daneben an einen Baum genagelt erscheint (Bild 19). Ein weiteres Fresko zeigt die beiden erneut gemeinsam, wie sie von ihren Peinigern mit Stöcken und Knebeln geschlagen werden. Nachdem der heilige Primus in einer der nächsten Szenen noch bei lebendigem Leibe verbrannt wird, zeigen die beiden letzten Darstellung schließlich den Tod der Heiligen durch Enthauptung (Bild 20) und ihre leblosen Körper, die im Anschluss daran den Bären vorgeworfen werden. Tempesta hatte sich einiges bei Circignani abgeschaut und übernahm von ihm Figurenkonstellationen, Marterarten und Aufbau der einzelnen Szenen.<sup>378</sup> Nicht als Maler, sondern vor allem als Kupferstecher war Tempesta bekannt, man denke an die bereits erwähnten Abbildungen, die er für Gallonios „Trattato de gli instrumenti di martirio...“ einige Jahre nach den Fresken in Santo Stefano anfertigt.

Nur kurze Zeit vor Tempestras Einsatz entstand mit dem Freskenzyklus an der Außenwand des Rundbaus das eigentliche malerische Herz von Santo Stefano Rotondo. Die Aufgaben waren hierbei klar aufgeteilt. Matteo da Siena übernahm die Gestaltung der Landschaften und Hintergründe, Circignani kümmerte sich um die Hauptszenen.<sup>379</sup> Der Rundkirche Santo Stefano ist eine Kreuzform eingeschrieben, die durch insgesamt fünf Altäre zusätzlich hervorgehoben wird. An den Kreuzarmen befinden sich die Altäre des heiligen Stephanus, des heiligen Kreuzes, des heiligen Clemens oder der Madonna sowie der Altar des heiligen Franziskus. Neben der Kapelle der Heiligen Primus und Felicianus, deren Apsis heute die Funktion der Hauptapsis in der Kirche übernimmt, existiert noch eine zweite Kapelle, die dem heiligen Paulus, dem Eremiten, und dem heiligen Stephan, König von Ungarn, geweiht ist. Tempestras neues Bildprogramm für die Kapelle der beiden Heiligen muss demnach als Aufwertung dieses Teils des Kirchenbaus verstanden werden. Der Bereich der Apsis sollte mit dem restlichen Bilderschmuck der Kirche eine Einheit bilden und nicht hinter diesem zurückstehen.

Der von Circignani und Matteo da Siena gestaltete Freskenzyklus<sup>380</sup> beginnt in südöstlicher Richtung rechts der Kapelle, die den heiligen Paulus, dem Eremit, und Stephan geweiht ist, und endet im Nordosten neben dem Eingang zum Vestibül. Der Freskenzyklus (Bild 21) zeigt ein rund vier Jahrhunderte umfassendes Panorama des Schreckens in Form der Martyrien<sup>381</sup>

---

<sup>378</sup> Ausführlicher befasst sich Bailey mit dem Bildprogramm Tempestras in der Kapelle der Heiligen Primus und Felicianus, siehe Bailey, 2003, S. 149ff.

<sup>379</sup> Korrück, Leslie: On the meaning of style. Nicolò Circignani in Counter-Reformation Rome, in: Word and image, 15.1999, London, S. 170–189, hier S. 171.

<sup>380</sup> Nach den Fresken an der Außenwand hatte Circignani wohl ab 1583 auch die Gestaltung des inneren Altarumlaufs in der Mitte des Kirchenraums von Santo Stefano übernommen. Die achteckige Balustrade zieren 24 Bildfelder, die im Gegensatz zu den großen Fresken des Märtyrer-Zyklus als Grisaille-Malereien gestaltet wurden und von Stuckdekorationen umrahmt werden. Die Bildfelder, die innen wie außen an der Balustrade angebracht sind, illustrieren Leben und Tod des Titelheiligen Stephanus. Ausführlicher beschreibt Bailey die einzelnen Bildfelder der Balustrade, siehe Bailey, 2003, S. 151f.

<sup>381</sup> Münch, 2008, S. 118.

der ersten Christen. Die einzelnen Fresken folgen dabei immer dem gleichen Schema<sup>382</sup>. Vor dem Hintergrund einer Landschaft, in die manchmal die Überbleibsel einstiger antiker Bauten in Klapp-Perspektive<sup>383</sup> hineingesetzt sind, wird im Vordergrund die Hauptszene präsentiert. Die Hauptszene ist stets ein besonders grausames Martyrium, das in Lebensgröße unmittelbar vor den Augen des Betrachters ganz nah am Bildrand gezeigt wird. Matteo da Sienas von Hügeln, Tälern und Flüssen durchzogene Landschaften trafen den zeitgenössischen Geschmack. Mit dem kleinen, aber feinen Unterschied, dass nicht wie in mythologischen Szenen antike Götter hier auf die Jagd gehen und die lieblichen Täler durchstreifen, sondern Folter, Qual und Gewalt vorherrschen. Denn das mit dem lebensgroßen Martyrium im Vordergrund begonnene Grauen zieht sich durch die einzelnen Bildebenen hindurch und bietet weiteren Martyrien im Hintergrund Platz. Alle Darstellungen sind durch mehrere Texte ergänzt. Eine meist dem Alten Testament oder einem Psalm entnommene Bildüberschrift erscheint als Titel über jedem Fresko. Das eigentliche Bildfeld ist golden eingerahmt und wird in der Sockelzone durch zwei voneinander abgetrennte Texttafeln ergänzt. Sie nennen die für die darüber gezeigten Martyrien verantwortlichen Kaiser und beinhalten eine erklärende, mit Großbuchstaben versehene Legende in italienischer Sprache rechts. In der linken Spalte des Textfelds ist die lateinische Version zu lesen. Diese Bilderlegenden schildern in kurzen Sätzen das Geschehen, indem sie sich auf die Großbuchstaben beziehen, die, unmittelbar neben den einzelnen Darstellungen angebracht, die unterschiedlichen Martyrien markieren. Die einzelnen Szenen innerhalb eines Freskos folgen keiner chronologisch zeitlichen Ordnung, sondern spielen sich mehr oder minder gleichzeitig in einem vorgegebenen zeitlichen Rahmen ab, der sich aus dem übergeordneten Titel und der Angabe der Regierungszeit des jeweiligen Kaisers ergibt.<sup>384</sup>

Das erste der heute noch erhaltenen dreißig Fresken zeigt nicht ohne Grund die „Kreuzigung Jesu“ (Bild 22). Das Kreuz als Leidenssymbol war für die Jesuiten die wichtigste Bezugsquelle, denn schließlich sahen sie sich als Soldaten Jesu in seiner Nachfolge und waren bereit, für ihren Glauben zu kämpfen.<sup>385</sup> Über der „Kreuzigung Jesu“ ist die Inschrift „REX GLORIOSE MARTIRVM“ zu lesen. Zu Füßen des Gottessohns steht auf dem Kreuzbalken geschrieben: „TV VINCIS IN MARTYRVM“. Diese beiden Inschriften des ersten Freskos dienen nicht nur dem Ruhm Jesus, sondern sind das Motto der nun folgenden Darstellungen.

<sup>382</sup> Da die Beschreibung aller Fresken des Zyklus den Rahmen sprengen würde, wird die Arbeit sich darauf beschränken, nur eine Auswahl einiger Darstellungen genauer vorzustellen. An dieser Stelle kann erneut auf die Studien von Monssen zu den Fresken von Santo Stefano Rotondo verwiesen werden. Er beschreibt und untersucht jede einzelne Darstellung des Zyklus, siehe Monssen, 1982, 1. Teil; Monssen, 1983, 2. Teil.

<sup>383</sup> Horsch, Nadja: Sixtus V. als Kunstbetrachter. Zur Rezeption von Niccolò Circignanis Märtyrerfresken in S. Stefano Rotondo, in: Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Sebastian Schütze, Berlin, 2005, S. 65–92, hier S. 68.

<sup>384</sup> Monssen, 1983, 2. Teil, S. 54.

<sup>385</sup> Richter, 2009, S. 157.

Wie die heiligen Männer und Frauen Jesus im Erleiden eines ebenso qualvollen Todes nachfolgten, so folgen nun an der Außenwand von Santo Stefano die Martyrien der Heiligen auf seinen Opfertod. Die beiden an den Kreuzestod anschließenden Fresken zeigen die „Steinigung des heiligen Stephanus“, des Erzmärtyrers, und die „Martyrien von Petrus und Paulus“, den wichtigsten Aposteln und Begründern der Kirche – sie bilden nicht nur in Santo Stefano den Anfang des Zyklus, sondern sind das erste Kapitel der Kirchen- und Märtyrergeschichte überhaupt. Im zweiten Fresko (Bild 23) kniet der heilige Stephanus. Er ist umgeben von drei Männern in römischer Uniform, die ihn mit Steinbrocken bewerfen. Bereitwillig sein Schicksal annehmend hat der Heilige seine Arme zum Gebet ausgebreitet. Sein Blick ist nach oben gerichtet. Seine Steine werfenden Peiniger können ihm nichts anhaben, denn der Heilige scheint dem Diesseits fast entrückt. Als Titel ist dem Fresko ein Teil von Psalm 78,3 beigefügt: „EFFUDERUNT SANGUINEM SANCTORUM IN CIRCUITU HIERUSALEM“, „Sie haben ihr Blut wie Wasser um Jerusalem her vergossen“<sup>386</sup>.

Im Vordergrund des dritten Freskos sind mehrere Soldaten dabei, ein Kreuz aufzustellen (Bild 24). Petrus ist mit dem Kopf nach unten an Händen und Füßen an das Kreuz genagelt. Aus seinem Mund quillt Blut. Seine markanten Gesichtszüge zeigen jedoch nicht das geringste Anzeichen von Schmerz. Eisern, alle Qual ertragend, ruht sein Blick auf dem Betrachter. Vorne rechts vollzieht der Soldat erbarmungslos die Tat. Auf seinem Mund ist gar der Anflug eines Lächelns auszumachen. Direkt neben Petrus' Kopf prangt der Buchstabe A. Im Mittelgrund links, mit dem Buchstaben B. versehen, ist Paulus bereits geköpft. Der kopflose Körper ist auf Knie und Ellbogen gestützt und vornüber gekrümmt im Gebet gezeigt. Blut strömt aus der Wunde, die der Schwerthieb hinterlassen hat, und ergießt sich über den Boden. Mit seiner Linken zeigt Paulus auf sein abgeschlagenes Haupt. Der Henker ist gerade dabei, das Schwert wieder in die Scheide zurück zu stecken. Doch nicht rote Blutflecken sind an den Stellen, an denen das abgeschlagene Haupt auf dem Boden aufstieß, zu erkennen, sondern weiße. Hiermit spielt die Darstellung auf das so genannte „Milchwunder“ an, laut dem nicht Blut, sondern Milch aus der klaffenden Wunde an seinem Hals geflossen sein soll. Zur linken stehen weitere Figuren, die starr und stumm Zeugen der grauenvollen Tat werden. Darunter auch eine Frau mit einem Kind, von zwei Soldaten flankiert. Sie verdeutlicht die „Symbolik des nährenden und fruchtbringenden Märtyrerblutes“<sup>387</sup>. Daneben könnten die deutlich zu erkennenden drei weißen Flecken auf dem Boden vor dem enthaupteten Paulus aber auch als eine Anspielung auf die drei Wasserquellen verstanden werden, die an jenen Stellen, an denen das Haupt des Apostels auf die Erde aufschlug, entsprungen sein sollen, wie es ebenso der

---

<sup>386</sup> Carratù, 2007, S. 31.

<sup>387</sup> Behrmann, 2015, S. 204.

Überlieferung zufolge geschah.<sup>388</sup> In beiden Fällen, ob Circignani nun das Milchwunder oder das Wunder der drei Quellen der Darstellung beigelegt hat, wird das Martyrium mit einem göttlichen Wunder in Bezug gesetzt und erfährt dadurch eine positive Bewertung: Martyrium bedeutet göttlichen Lohn. Die Szene ist umgeben von antiken Gebäuden, die Erinnerungen an das Kolosseum und das Forum Romanum mit dem Saturn- und Vespasian-Tempel wachrufen. Über dem Fresko ist in großen lateinischen Buchstaben zu lesen: „PLANTAVERVNT ECCLESIAM SANGVINE SVO“, „Sie pflanzten die Kirche in ihrem eigenen Blut“<sup>389</sup>. In der Sockelleiste steht in lateinischer und italienischer Sprache: „NERO PERSEQUITVR ECCLESIAM DEI“, „Nerone imperatore perseguita la S. Chiesa.“ Direkt darunter folgt die Erklärung der Darstellungen: „A. PRINCEPS APOSTOLORVM PETRVS AFFIGITVR CRVCI“, „A. San Pietro è crocifisso“, „B. PAVLVS APOSTOLVS SECVRI PERCVTITVR“, „B. San Paolo è tagliato il capo.“<sup>390</sup>

Eine Hügelandschaft und zwei antike Tempel rahmen das nächste Schreckensszenarium, in dem gleich eine ganze Familie zu Tode kommt. Marius, seine Frau Martha und ihre Söhne Audifax und Abacum (Bild 25). Im Vordergrund hängt Marius mit gefesselten Händen an einem Balken. An seine Füße sind große Steine gebunden. Sein Blick ist wie der seiner Frau nach unten gerichtet. Hinter ihm links sind seine beiden Söhne an einen Pfahl gebunden. Ihr Peiniger hält einen gebogenen spitzen Eisenhaken, mit dem er erbarmungslos immer wieder auf die beiden Kinder einschlägt, um ihnen die Haut in Fetzen zu reißen. Blut ergießt sich über die geschundenen Körper. Rechts des Balkens steht Martha in leichter Drehung ihren beiden Söhnen zugewandt. Ihr Blick fällt auf ihre verstümmelten Arme, aus denen das Blut wie aus einer Fontäne spritzt. Die abgeschlagenen Hände baumeln an einem Band befestigt um ihren Hals. Links oberhalb der beiden Kinder werden gerade die Heiligen Cyprian und Justina bei lebendigem Leib in einem mit kochend heißem Wasser gefüllten Kessel zu Tode gebracht. Von einem mit Schürhaken bewaffneten Soldaten werden sie immer wieder in den Kessel hinabgedrückt. Parallel dazu kniet rechts unweit von Martha Valentin im Gebet. Hinter ihm steht ein Soldat, der zum todbringenden Schlag ausholt. Noch weiter im Bildhintergrund haben wieder andere Christen das Martyrium erlitten. Die übereinander gestapelten blutigen Leiber zeugen von ihrem Schicksal. Ein weiteres Fresko des Zyklus zeigt im Vordergrund das

<sup>388</sup> „... Paulus aber zur Enthauptung. Der heil. Chrisostomus schreibt, daß aus dem Leibe des Heiligen nach abgeschlagenem Haupte das Blut nicht roth, sondern weiß wie Milch geflossen sen. Man erzählte auch, daß sein abgeschlagenes Haupt drei Mal auf der Erde in die Höhe gesprungen, und bei jedem Sprunge Wasser hervorgequollen sei, wie man auch noch heut zu Tage drei Brunnen an dem Orte seiner Enthauptung zeigt.“ Zit. nach P. Matthäus Dogel (Hrsg.): Heiligen Legenden. Auf alle Tage und Festzeiten des ganzen Jahres, bearbeitet und vermehrt mit dem römischen Martyrologium von P. Franz Xaver Weninger, Priester der Gesellschaft Jesu. Erster Theil, enthaltend die Monate Jänner bis Juni, 2. Aufl., Graz, 1842, S. 858.

Mit dem „Orte seiner Enthauptung“ ist das Kloster Tre Fontane an der Via Acque Salvie gemeint. Der Überlieferung zu Folge handelt es sich hierbei um den Ort, an dem der Apostel sein Martyrium erlitten hat.

<sup>389</sup> Dieser Vers stammt aus dem „Breviarium Romanum“, siehe Monssen, 1982, 1. Teil, S. 188.

<sup>390</sup> Ebd., 1982, 1. Teil, S. 185ff.

„Martyrium der heiligen Agatha“ (Bild 26). Im Hintergrund werden die Päpste Fabianus, Cornelius und die Heiligen Zyprian, Tryphon und Abdon zu Tode gebracht. An eine Säule gebunden steht Agatha, die Augen zum Himmel gewandt. Doch müsste sie eigentlich Höllenqualen leiden, denn soeben wurden ihr die Brüste mit Zangen vom Körper gerissen. Große blutige Wunden klaffen auf ihrer Brust. Ihr Peiniger hantiert mit einem Tuch herum und hält mit der anderen Hand eine der abgetrennten Brüste an der Zange dem Betrachter entgegen. Direkt neben Agatha steht Kaiser Valerianus, der durch seine befehlende Geste – er hat den rechten Arm erhoben und deutet mit dem Zeigefinger auf die Heilige – als der für die Hinrichtung Verantwortliche identifiziert werden kann und auch in der beigefügten Bildlegende genannt wird. Neben dem Buchstaben B. sind die Päpste Fabianus und Cornelius sowie Zyprian zu sehen. Sie werden geköpft. Weiter hinten im Bild wird Tryphon mit brennenden Fackeln verbrannt. Abdon und Sennen werden wilden Tieren zum Fraß vorgeworfen.

Die Martyrien bekannter Heiliger wie das des Laurentius auf dem Rost, der heiligen Agnes auf dem Scheiterhaufen oder das der heiligen Katharina durch das Rad, wechseln mit Darstellungen anonymer Märtyrer-Massen (Bild 27). Dem erklärenden Bildtext unter dem Martyrium der ziemlich unbekanntenen Heiligen Tertullinus, Nemesius, Sempronius, Olympius, Theodolus und Exuperia ist unter den ersten beiden Großbuchstaben folgende Information zu entnehmen: A. TRECENTI MARTYRES IN CALCIS FURNACEM CONIICIVNTVR; B. DVCENTI SEXAGINTA CHRISTIANI MILITVM TELIS CONFIXI NECANTVR. Einmal werden demnach dreihundert nicht namentlich genannte Märtyrer in einem Brennofen zu Tode gebracht, während in der gleichen Darstellung 260 namenlose Christen das Martyrium erleiden.<sup>391</sup> Damit soll deutlich gemacht werden, dass es sich bei den Christen – und hier ganz speziell bei den Märtyrern – um eine Gemeinschaft handelt, die verfolgt wurde und nicht um einzelne berühmte Figuren, die zu Helden wurden. Dieses Gemeinschaftsgefühl sollte natürlich auch an den Betrachter vermittelt und weitergegeben werden.

Auf allen Fresken wird dem Betrachter kein noch so grausames Detail erspart. Die Heiligen werden geköpft, aufgehängt, verstümmelt, in kochend heißes Wasser geworfen oder in einem mit flüssigem Blei gefüllten Kessel zu Tode gequält. Sie werden von wilden Tieren in Stücke gerissen, von schweren Steinplatten zerquetscht, bekommen mit großen Zangen die Zähne ausgerissen oder werden bei lebendigem Leib gehäutet. Doch die Darstellungen lassen jedwede Dramatik vermissen. Mechanisch, kühl und emotionslos vollziehen die Henker und Folterknechte ihren Dienst. Ihre grauenvollen Taten lassen sie unberührt, Reue zeigen und empfinden sie keine. Aber schlimmer noch. Nicht einmal die gemarterten Heiligen, die bis an

---

<sup>391</sup> Carratù, 2007, S. 41.

die Grenze des Erträglichen gequält werden, lassen irgendeine Art der Gefühlsregung erkennen. Sie erscheinen als am Geschehen geradezu unbeteiligt. Im Vordergrund des Freskos, das die „Martyrien des Bonifatius, Vinzenz, Primus und Felicianus, der Anastasia und weiterer Heiliger“ zeigt (Bild 28), stehen zwei blonde Jungen. Sie geben sich scheinbar ganz und gar freiwillig ihrer Qual hin und halten je eine Hand in das Feuer, das auf einem Opferstein lodert. Die üblichen Peiniger, die auf den anderen Fresken die Heiligen flankieren, sind hier durch ältere Männer ersetzt. Rechts steht ein Mann mit Tunika und Turban. Links stehen drei weitere Männer. Sie tragen Helme und Brustpanzer. Es könnte sich bei dieser Gruppe demnach um Soldaten handeln. Doch anstatt eines Marterwerkzeugs, um mit diesem sein Opfer zu quälen, hat der vorderste in der linken Männergruppe mit Helm seine Arme und Hände vor der Brust und ist dabei, die Hände zusammenzuschlagen – geradeso, als würde er den beiden Jungen applaudieren. Ganz ähnlich erscheint auch der rechte vordere Mann mit Turban. Auch er scheint von dem Mut der beiden Opfer beeindruckt zu sein. Passend zur Hauptszene ist dem Fresko eine Stelle aus dem Buch Exodus 32 als Bildüberschrift beigefügt: „CONSECRATIS MANVS VESTRAS DOMINO VT DETVR VOBIS BENEDICTO“, „Ihr weihet eure Hände dem Herrn, damit ihr gesegnet werdet“<sup>392</sup>. Mit seinem rechten ausgestreckten Zeigefinger weist einer der Knaben über sich in den Hintergrund. Hier finden weitere Folterungen statt. Der heilige Bonifatius wird in einem Kessel mit kochendem Pech zu Tode gebracht, wie neben Buchstabe B. in der Bildlegende zu lesen ist. In der oberen linken Bildhälfte sieht man den Kessel, aus dem gerade noch die Beine des Heiligen hervorragen. Nur wenige Zentimeter rechts liegt der heilige Vinzenz auf einem Rost über brennenden Kohlen. Direkt vor ihm werden die Heiligen Primus und Felicianus, nachdem sie bereits andere Qualen erlitten hatten, wie die Bildlegende unter Buchstabe C. mitteilt, den Löwen zum Fraß vorgeworfen. Nicht das passive Ertragen und Erleiden der Qualen, sondern das aktive Handeln der beiden Knaben wird hier besonders betont.<sup>393</sup>

In einem anderen Fresko stehen zwei Gruppen von Heiligen links und rechts im Bildvordergrund. Brav warten sie hintereinander aufgereiht, der eine oder andere von ihnen lächelt lieblich verträumt, bis sie an der Reihe sind und ihnen der Peiniger entweder die Hände abschlägt oder ein anderer ihnen die Zunge herausschneidet.

Immer wieder benutzt Circignani in den Fresken eine ganz ähnliche Figurenkonstellation: links und rechts die Peiniger, in ihrer Mitte der Märtyrer. Inmitten zweier Soldaten kniet der heilige Stephanus im Bild. Ebenso steht der heilige Blasius auf dem Fresko, das im Vordergrund das „Martyrium des heiligen Erasmus“ zeigt, an einen Stamm gebunden zwischen seinen Peinigern. Auch der heilige Johannes Evangelist steht bis zum Oberkörper in

---

<sup>392</sup> Behrmann, 2015, S. 214.

<sup>393</sup> Behrmann, 2015, S. 214f.

einem großen Kessel mit heißem Öl, während links und rechts zwei Männer mit Turban dafür sorgen, das Feuer am Brennen zu halten (Bild 29). Diese Opfer-Täter-Konstellation wurde zwar nicht von Circignani neu erfunden, aber er ist der Erste, der sie so häufig in der Darstellung von Martyrien benutzte. Bekannt ist dieses Motiv der direkten Gegenüberstellung von Gut und Böse in einer gewalttätigen Szene vor allem von Darstellungen der Geißelung Christi, wie sie bei Sebastiano del Piombos „Geißelung Jesu“ in San Pietro in Montorio (Bild 30), die zwischen 1516 und 1521 entstand, zu beobachten ist. Das Motiv kam aber auch schon zu einem früheren Zeitpunkt zum Einsatz, wie es beispielweise in Angolo Gaddis Altarblatt für die „Cappella del Crocifisso“ in San Miniato al Monte in Florenz zu sehen ist. Eine der Szenen aus dem Leben Jesus zeigt den gezeißelten Sohn Gottes in der Mitte zwischen zwei Peinigern. Circignani kannte del Piombos Bildwerk wahrscheinlich, hatte aber mit seiner Wiederaufnahme dieser Figurenkonstellation bestimmt versucht, stilistisch an die Malerei des Trecento anzuknüpfen. Ein Motiv, das nicht nur Circignani immer wieder in verschiedenen Freskenzyklen benutzt, sondern das auch in Martyriumsdarstellungen anderer Maler zu beobachten ist.<sup>394</sup>

Auf jedwede Art der Zurschaustellung von Leid und Schmerz, durch die eine „emotionale Brücke“<sup>395</sup> zum Betrachter hätte aufgebaut werden können, hat Circignani verzichtet. Wie eingangs am Beispiel von Masolinos Freskenzyklus der heiligen Katharina in San Clemente dargelegt wurde, war die Darstellung eines Martyriums immer eine Szene innerhalb einer dargestellten Heiligen-Vita gewesen. Das änderte sich nun in Santo Stefano Rotondo. Circignani löst die Martyrien aus ihrem traditionellen narrativen Kontext heraus. Die neue Bildpraxis zeigt die Heilsgeschichten von ihren bislang vertrauten Inhalten entleert. Denn nur so konnte es gelingen, das „Augenmerk des Betrachters auf die wohl kalkulierten Techniken der Bildpräsentation zu lenken.“<sup>396</sup> Nicht einmal für eine dem Betrachter Trost spendende Anspielung oder Andeutung des unmittelbar auf den gewaltsamen Tod folgenden Eintritts ins Paradies ist auf Circignanis Fresken Platz. Einen Engel, der den Märtyrern die erlösende Krone oder Märtyrerpalme<sup>397</sup> reicht, sucht man daher in Santo Stefano vergeblich. Allein ein als dünner goldener Streifen angedeuteter Heiligenschein macht es überhaupt möglich, die anwesenden Figuren als heilige Männer und Frauen auszumachen. Was letztlich bleibt, ist der nackte, schonungslose Vorgang des gewaltsamen und grausamen Tötens.<sup>398</sup> Nirgendwo sonst

---

<sup>394</sup> Bailey, 2003, S. 141.

<sup>395</sup> Horsch, 2005, S. 69.

<sup>396</sup> Ganz, 2007, S. 270.

<sup>397</sup> Eine Ausnahme bildet hierbei das zweite Fresko, das das „Martyrium des heiligen Stephanus“ zeigt. Hier erscheinen in der oberen linken Ecke Gottvater und Jesus. Der verklärte Blick des Heiligen zum Himmel geht also nicht ins Leere, sondern ist auf diese ins Bild eingefügte göttliche Sphäre gerichtet und Grund dafür, dass der Heilige als dem Diesseits bereits entrückt zu sein scheint.

<sup>398</sup> Horsch, 2005, S. 69.

findet der von Tertullian stammende Ausspruch „semen est sanguis Christianorum“<sup>399</sup> und das damit verbundene eiserne Einstehen für den Glauben eine bessere Umsetzung in bildhafter Form als in den Rotondo-Fresken.

Aber welchen Zweck verfolgten die Auftraggeber mit ihrer Wahl, die heiligen Märtyrer dem Betrachter auf eine so schonungslose und brutale Art zu präsentieren?

### **2.1.1. Die bewusste Entscheidung für Brutalität**

Immer wieder wird den Märtyrerfresken in Santo Stefano eine besondere Rolle innerhalb der ordenstypischen Meditation zugewiesen, die wichtiger Bestandteil der Ausbildung der Kollegs-Schüler war. Die Meditation wurde vor allem durch den Ordensgründer Ignatius von Loyola vorangetrieben und bildet seit jeher eine der tragenden Säulen in der jesuitischen Glaubenspraxis.<sup>400</sup> Bilder dienten der Vorstellungskraft des Meditierenden als wichtige Stütze. Sie sollten ihm dabei helfen Orte, Personen und Ereignisse in lebendiger Weise vor dem inneren Auge erleben und auf sich wirken lassen zu können. Dieses Konzept wurzelt in der von Ignatius von Loyola festgeschriebenen spirituellen Übung der „compositio loci“, der Komposition des Orts.<sup>401</sup> In den meisten Fresken sind die Orte jedoch nicht genauer bestimmt. Die Landschaften und Ruinen antiker Bauten im Hintergrund ähneln einander sehr und wirken aufgrund des einheitlichen Bildaufbaus nahezu identisch.<sup>402</sup> Gemeint ist also nicht ein bestimmter Ort, an den sich der Meditierende in seiner Vorstellung begeben soll – folgt man dem Ansatz einer die Mediation unterstützenden Wirkung der Fresken –, sondern vielmehr ein überzeitlicher, an dem zu verschiedenen Zeiten an unterschiedlichen Orten stattfindende Martyrien in einem Bildraum zusammengefasst sind.

Damit einhergehend verfolgten die Fresken vor allem einen pädagogischen Zweck und dienten in erster Linie der Unterweisung der Novizen. Die den Fresken beigefügten erklärenden Texttafeln hatten die Aufgabe der Informationsvermittlung und tragen gleichzeitig den Anspruch einer historischen Einordnung der dargestellten Szenen in sich. Aus dieser pädagogisch-belehrenden Sicht sind die Fresken als Vorbereitung der

---

<sup>399</sup> Tertullianus, *Apologeticvs*, 1515, S. 48. (Wie bereits Anm. 8).

<sup>400</sup> Im Auftrag von Ignatius von Loyola fertigte der Jesuit Jerome Nadal die „*Evangelicae historiae imagines, adnotationes et meditationes*“ an. Ein mit Illustrationen versehenes Gebets- und Meditationsbuch, das in eine ähnliche Richtung wie die Rotondo-Fresken orientiert war und wie diese mit Großbuchstaben versehene Martyriumsdarstellungen und erklärenden Bildlegenden kombiniert. Als Vorlage kann es den Fresken von Santo Stefano allerdings nicht gedient haben, da es erst rund zehn Jahre nach deren Vollendung zwischen 1593 und 1594 in Antwerpen veröffentlicht wurde. Vor allem Thomas Buser hat sich eingehend mit der Rolle von Nadals Werk für die Kunst der Jesuiten auseinandergesetzt, siehe Thomas Buser: *Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome*, in: *The art bulletin*, 58.1976, New York, S. 424–433.

<sup>401</sup> Korricks, 1999, S. 172.

<sup>402</sup> Korricks Feststellung einer individualisierten Landschafts- und Hintergrundgestaltung der einzelnen Fresken, die einer möglichen Verwirrung des Meditierenden entgegenwirken soll, ist daher zu widersprechen. Siehe Korricks, 1999, S. 174.



Auszubildenden auf ihre spätere Missionsaufgabe zu verstehen – bei deren Bewältigung war der Märtyrergedanke aktueller denn je geworden. Die dargestellten frühchristlichen heiligen Männer und Frauen wurden den Schülern des Ungarisch-Germanischen Kollegs demzufolge als *exempla*, als Paradebeispiele allen christlichen Seins und Strebens, präsentiert. Bei ihrer Betrachtung sollte der Wille zur Nachahmung geweckt und gestärkt werden. Die Studenten des Jesuitenkollegs sollten sich mit den ersten christlichen Märtyrern identifizieren und bereit sein, wenn es nötig sein sollte, auch ihr eigenes Leben im Glauben an Jesus und die Kirche zu opfern.<sup>403</sup> Ganz direkt bezieht sich Circignani in seinen Fresken auf die Novizen des Kollegs, wenn er zum Beispiel in der Darstellung des Protomärtyrers Stephanus den Heiligen in einen blutroten Talar kleidet. Rote Gewänder trugen die Schüler des Deutschen-Kollegs. Die Kleidung brachte ihnen beim römischen Volk schnell den Spitznamen „gamberi cotti“, „gekochte Gamberi“, oder „cardinaletti“, „Kardinälchen“, ein<sup>404</sup>.

Der für seinen Glauben sterbende Märtyrer ist in den Fresken von Santo Stefano das Sinnbild für die Kirche im Kampf gegen die Ungläubigen, in dem die ausgebildeten Jesuitenbrüder zur nützlichen Waffe der Kirche werden. Dieser Botschaft einer kämpferischen „Ecclesia militans“ wird gleich zu Beginn des Zyklus auf dem ersten Fresko, der „Kreuzigung Jesu“, Ausdruck verliehen. Die Bildmitte nimmt Jesus am Kreuz ein. Weitere Heilige gruppieren sich um ihn. Ein heiliger Papst, bei dem es sich um Clemens oder um Gregor handeln könnte, mischt sich unter die Gruppe, in der die Heiligen Stephanus, Laurentius und Ursula auszumachen sind. Petrus und Paulus sind gemeinsam mit weiteren römischen Märtyrern ebenso Teil der Figurengruppe. Zu Füßen des Kreuzes liegen zwei in Tücher gewickelte Säuglinge. Sie schlagen den Bogen zu Antonio Tempesta's Darstellung des „Bethlehemer Kindermords“ an der Außenwand der Sakristei (wie bereits Bild 15). Eine Szene, die nicht nur das Martyrium der Unschuldigen darstellt, sondern zugleich als Vorhersage des Kreuzestodes Jesus zu verstehen ist. In ihrer Rolle als erste wahre Märtyrer haben die beiden Säuglinge nicht nur ihre Daseinsberechtigung, sondern komplettieren vielmehr die hier entworfene Allegorie der „Ecclesia militans“, in der die gesamte Kirchen-Hierarchie präsentiert wird, die jeden zum Kampf im Zeichen des Kreuzes aufruft und alle zum Dienst an Christus, der Kirche und dem Papst verpflichtet.<sup>405</sup> Dieses erste Fresko und das in der Darstellung entworfene Bild einer kämpferischen Kirche findet seine Entsprechung in dem letzten Fresko des Zyklus (Bild 31). Ähnlich der Gruppe von Heiligen, die links und rechts neben dem Kreuz auf dem ersten Fresko zu sehen sind, ist auch die letzte Darstellung von einer vielfigürigen Gruppe bestimmt, die die gesamte vordere Bildfläche in Anspruch nimmt.

---

<sup>403</sup> Horsch, 2005, S. 69ff.

<sup>404</sup> Behrmann, 2015, S. 193.

<sup>405</sup> Monssen, Leif Holm: Rex Glorioso Martyrum. A Contribution to Jesuit Iconography, in: The art bulletin, 63.1981, S. 130–137, hier S. 134.

Unter die Gruppe der Märtyrer mischen sich Päpste, Bischöfe, Könige, Mönche und weitere Männer und Frauen. Im Mittelgrund regieren Chaos und Grauen. Unzählige Christen werden hier zu Tode gebracht. Im Hintergrund sind mit Christen vollbeladene Schiffe zu erkennen, während am Horizont die Silhouette einer großen Stadt auftaucht. Alle abgebildeten Figuren stehen gemeinsam für das goldene Zeitalter des Christentums, wie es der Bildüberschrift zu entnehmen ist: „POSTQVAM BEATISSIMI MARTYRES QVOS AVREA ILLA CHRISTIANORVM TVLIT AETAS DEBELLATIS INFERORVM MONSTRIS ET SVBLATO DEMONVM CVLTV ECCLESIAE DEI PACEM SVA MARTE PEPERERVNT...“<sup>406</sup> – „Sie haben die Hölle und den Dämonenkult bezwungen und mit ihrem Tod den Sieg und den Frieden der Kirche Gottes errungen“. So schließt sich der Kreis und aus der kämpferischen Kirche wird eine über die Feinde triumphierende.

Sicherlich waren die Fresken nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch den bislang dargelegten Zielen unterworfen. Die emotionslose und nüchterne Art und Weise, wie zum einen die Peiniger ihre grausamen Taten vollziehen und andererseits die Märtyrer und Märtyrerinnen ihrem Schicksal entgegentreten, wurde bereits hervorgekehrt. Diese Nüchternheit spiegelt sich auch in Circignanis Stil wider. Nicht verdrehte, überlenkte und in affektierten Haltungen gezeigte Figuren, wie sie der Manierismus so sehr liebte, bevölkern die Bildfläche. Zwar weisen einige Figuren hin und wieder Anklänge an die typisch manieristischen Reminiszenzfiguren auf. Korrück sieht beispielsweise in zwei Figuren im „Martyrium der heiligen Felicitas und ihrer sieben Söhne“ (Bild 32) eine Hommage Circignanis an Michelangelos „Sterbenden Sklaven“.<sup>407</sup> Dennoch zeichnet die Fresken zum einen der Verzicht auf genau jene Stilelemente ebenso aus wie die Entscheidung zugunsten einer möglichst grauenvollen Dargestellung der Figuren. Diese stilistische Entscheidung und Abkehr von der manieristischen Formensprache<sup>408</sup> traf Circignani ganz bewusst und ziemlich sicher im Sinne und auf Wunsch seiner jesuitischen Auftraggeber. Statt komplizierten Bildinhalten und kunstvollen Verrenkungen setzte Circignani auf eine, wie Nadja Horsch es bezeichnet, „plakative Machart“, durch die der Betrachter weder abgelenkt noch gestört wird und sich ausschließlich auf das einzig Wichtige im Bild, nämlich den Inhalt, konzentrieren konnte.<sup>409</sup>

---

<sup>406</sup> Carratù, 2007, S. 49.

<sup>407</sup> Korrück, 1999, S. 176.

<sup>408</sup> Korrück spricht in diesem Zusammenhang von einem „Jesuit College Style“ Circignanis, der „could be just the result of Jesuit poverty...“ Vgl. Korrück, 1999, S. 180. Auch Giulio Mancini unterschied bereits verschiedene Stile in Circignanis Malerei: „... hebbe due pennelli: uno co maestro; col primo operò engl' Inglesi, S. Apollinare, S. Stefano Rotondo et altrove, con l'altro operò nella Minerva, nel Giesù e S. Lorenzo in Damaso.“ Vgl. Giulio Mancini, Adriana Marucchi (Hrsg.): Considerazioni sulla pittura. Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte, Bd. 1.1, Rom, 1956, S. 206.

<sup>409</sup> Horsch, 2005, S. 75.

Zudem beziehen sich die Fresken weder eindeutig auf eine Textvorlage noch auf andere Bilder, die Circignani als Vorlage gedient haben können. Der Zyklus ist vielmehr eine Kombination verschiedener Textvorlagen.<sup>410</sup> Bailey sieht in der Kombination verschiedener Szenen innerhalb eines Bildes „a deliberately archaizing format reminiscent of medieval and early Renaissance fresco cycles...“<sup>411</sup> was auch bereits bei Masolinos Bildprogramm für die Katharina-Kapelle in San Clemente zu beobachten war. Neben den stilistischen Rückbezügen auf die Renaissance wurden die Rotondo-Fresken auch mit den Malereien in Verbindung gebracht, die man in den nur kurz zuvor wiederentdeckten Katakomben gefunden hatte. Wie die Fresken zeichnen sich die Katakomben-Malereien vor allem durch eine auf das Wesentliche reduzierte Bildsprache aus. Ganz im Sinne der kämpferischen „Ecclesia militans“ sind die Fresken von Santo Stefano demnach nicht nur inhaltlich, sondern eben auch stilistisch als ein Rückbezug auf die Wurzeln des Christentums zu verstehen.

Viele berühmte Kirchenmänner, Pilger und andere Besucher haben über die Jahrhunderte hinweg Santo Stefano Rotondo besichtigt. Und alle haben sie sich eine Meinung über die Kirche, vor allem aber über deren Bilder gemacht. Es sind Beurteilungen, wie sie unterschiedlicher kaum sein könnten und eine zunächst unverständliche und nicht nachvollziehbare Diskrepanz von einem begeisterten „wunderbar“ bis zu einem fassungslosen „grauenvoll“ aufwerfen.

### **2.1.2. Wie beurteilten die Zeitgenossen die Fresken, wie beurteilt sie der moderne Betrachter?**

Rektor Lauretano schien mit dem Ergebnis zufrieden zu sein und notierte in seinem Tagebuch:

„... cosa che move molto divotione vedere infinite sorti di tormenti, et tanto gran numero de Martiri, et essere la pittura mediocrementemente bella, ma molto divota, molti non la possono vedere senza lacrime, et moti spirituali.“<sup>412</sup>

Nicht die Schönheit oder gar künstlerische Raffinesse lobt Lauretano, sondern ausgerechnet die mittelmäßig schöne, „mediocrementemente bella“, aber sehr fromme, „ma molto divota“ Malerei. Lauretano schätze an Circignanis Fresken das breite Spektrum der unzähligen Marterarten, „infinite sorti di tormenti“, die in ihrer devoten Machart vor allem die Fähigkeit

---

<sup>410</sup> Monssen zählt einige hagiographische Quellen auf, die als Vorlage in Frage kommen. Zudem hatte Rektor Lauretano wohl ein Vorabdruck des 1582 erschienenen „Martyrologium Romanum“ zur Verfügung gestanden, siehe Monssen, 1982, 1. Teil, S. 175, Anm. 1. Dazu auch Behrmann, 2015, S. 219.

<sup>411</sup> Bailey, 2003, S. 137.

<sup>412</sup> Aus dem Tagebuch Michele Lauretanos, Rektor des Kollegs von 1573–1587. Zit. nach Monssen, 1983, 2. Teil, S. 51f.

besitzen, den Betrachter emotional anzurühren, so dass mancher nicht umhinkann, bei ihrem Anblick zu weinen, „molti non la possono vedere senza lacrime“.

Für den modernen Betrachter ist eine zu Tränen rührende Reaktion, wie Lauretano sie beim Anblick von Circignanis Fresken schildert, nicht nachzuvollziehen. Es ist wohl eher ein gewisser Ekel oder Unverständnis, das den heutigen Betrachter bei einem Rundgang durch Santo Stefano überkommt. Wittkower bescheinigte nach einem Besuch der Kirche den Fresken sogar eine „Übelkeit erregende Wirkung auf den modernen Betrachter“<sup>413</sup>, „a nauseating effect on the modern beholder“. Ebenso erschüttert von Circignanis Fresken war auch Charles Dickens. Seine Eindrücke von Santo Stefano hat er in den 1846 erschienen „Pictures from Italy“ aufgeschrieben:

„These paintings represent the martyrdom of saints and early Christians; and such a panorama of horror and butchery no man could imagine in his sleep, though he were to eat a whole pig raw, for supper... Grey-bearded men being boiled, fried, crimped, singed, eaten by wild beasts, worried by dogs, buried alive, torn asunder by horses, chopped up small with hatches: women having their breasts torn with iron pincers, their tongues cut out, their ears screwed off, their jaws broken, their bodies stretched upon the rack, or skinned upon the stake, or crackled up and melted in the fire: these are among the mildest subjects. So insisted on, and laboured at, besides, that every sufferer gives you the same occasion for wonder as poor old Duncan awoke, in Lady Macbeth, when she marvelled at his having so much blood in him“<sup>414</sup> (Charles Dickens, Pictures from Italy, 1846, S.187).

Nicht zu vergessen der Marquis de Sade. Sogar für ihn ging die Grausamkeit von Circignanis Fresken zu weit, und so schrieb er 1775 in seinem Tagebuch, dass der Freskenzyklus „die furchtbarste Sammlung des Schrecklichen sei, die so je zusammengetragen wurde“<sup>415</sup>. Die Aussage des Marquis de Sade und das von Dickens beschriebene „Panorama des Grauens und Abschlachtens“ stehen, gepaart mit der von Wittkower attestierten „übelkeitserregenden Wirkung“, der Bewertung Lauretanos gegenüber, der den Fresken die Fähigkeit beimaß, den Betrachter zu Tränen zu rühren. Doch der Rektor stand mit seiner Ansicht keinesfalls alleine da. Viele seiner Zeitgenossen bewerteten Circignanis Fresken nach ihrer Fertigstellung ganz ähnlich. Allen voran zeigte sich das Kirchenoberhaupt Papst Gregor XIII., wie Lauretano stolz in sein Tagebuch schrieb, dem „Werk fortwährend sehr zugetan und ist damit sehr zufrieden“. Mehr als zufrieden mit Circignanis Arbeit war auch der dem Orden nahestehende Kardinal Alessandro Farnese.<sup>416</sup> In der 1588 erschienen „Historia delle Stationi di Roma“ beschreibt der Autor Pompeo Ugonio Santo Stefano Rotondo gar als schönste Kirche Roms.

---

<sup>413</sup> Zit. nach Steinemann, 2006, S. 373.

<sup>414</sup> Zit. nach Bailey, 2003, S. 123.

<sup>415</sup> Siehe Bailey, 2003, S. 123.

<sup>416</sup> Horsch, 2005, S. 66.

„È stata questa chiesa di S. Stefano si vagamente adornata et illustrata, che non vi è forse in Roma chiesa di più bella et più gioconda vista. Per cioche tutto il muro che attorno chiude e circonda la chiesa vi hanno fatto depingere con l’historia de santi Martiri comiciando da i santi Innocenti primitie di quelli, et poi à Christo venendo Re glorioso de i medesimi Martiri. Indi per S. Stefano che è tutti gl’altri fece strada d’imitar Christo, seguitando per l’ordine de i tempi et per le varie persecutioni del nome Christiano infino all’età nostra“<sup>417</sup>.

Giovanni Andrea Gilio da Fabriano hatte Santo Stefano zwar selber nie besucht, hätte aber bestimmt seinen Gefallen an den Fresken gefunden, entsprachen sie doch ziemlich genau dem, was er in seinen „Due Dialoghi“ von der Malerei verlangte. Wie bereits erwähnt, stellte Gilio an die Martyriumsdarstellung gewisse Anforderungen:

„In diesen Darstellungen würde man nicht nur die Wahrheit sehen, sondern auch die Grausamkeit der Tyrannen, die Beharrlichkeit der Märtyrer und die Stärke der göttlichen Gnade betrachten, die ihnen die Torturen linderte und sie jede schwere Qual beharrlich ertragen ließ“<sup>418</sup>.

Die hier wiedergegebenen Zeilen Gilios passen so genau auf die Rotondo-Fresken, als hätte er sie eigens für sie verfasst. Doch es liegen rund zwanzig Jahre zwischen dem Erscheinen der „Due Dialoghi“ und den Fresken in Santo Stefano. Auch Circignanis Abkehr vom manieristischen Formenrepertoire war ganz im Sinne Gilios, der kein gutes Haar an der Malerei des Manierismus ließ.<sup>419</sup>

Im Januar 1583 hielt sich der Erzbischof von Bologna, Kardinal Gabriele Paleotti, in Rom auf. Er feierte in Santo Stefano die Messe und hatte im Anschluss daran Gelegenheit, sich die Fresken genauer anzusehen. Sie gefielen ihm, berichtet ein weiterer Tagebucheintrag Lauretanos, und er ließ die Darstellungen abzeichnen und die beigefügten Bildtexte darunter abschreiben.<sup>420</sup> Kurz vor seinem Rom-Besuch war Paleottis „Discorso“ erschienen und Circignanis Fresken scheinen die gemalte Bestätigung seiner aufgestellten Thesen und Anforderungen zu sein. Dass Paleotti also von dem Werk angetan war, ist kaum verwunderlich. Denn mit den Fresken löste Circignani den von Paleotti im „Discorso“ angeführten Dreiklang ein, laut dem Kunst Vergnügen bereiten (*dilettare*), belehren

---

<sup>417</sup> Eingesesehenes Exemplar, Pompeo Ugonio: *Historia delle Stationi di Roma che si celebrano la Quadragesima*. Rom, 1588, aus der Bibliothèque S.J. Les Fontaines, Chantilly. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe. Hier Ugonio, 1588, Statione XXXVIII., S. 290f.

<sup>418</sup> „ne le quali, oltre che si vedrebbe la verità, so considererebbe la crudeltà dei tiranni, la pazienza de’ martiri, e la forza de la divina grazia, che gli addolciva i tormenti e facevali costantemente sopportare ogni grave suplizio.“ Gilio, *Dialogo*, 1961, S. 42. (Wie bereits Anm. 117).

<sup>419</sup> Korrück, 1999, S. 177.

<sup>420</sup> „... il Cardinale Paleotti andò a dir Messa a S. Stefani, et doppo la Messa andò vedendo le pitture, et li piacquero molto, et le fece riscrivere et ritrarre.“ Aus dem Tagebuch Michele Lauretanos, „dall’ottobre del 1582 al luglio del 1583 con appendice del 1585–1586“. Ms., Rom, Archivio del Pontificio Collegio Germanico Ungarico, hist. 103, BL. 57, zit. nach Steinemann, 2006, S. 379, Anm. 703.

(*insegnare*) und den Betrachter emotional bewegen (*muovere*) soll.<sup>421</sup> Der Betrachter soll beim Anblick der Bilder Buße tun, Leid gerne ertragen und Barmherzigkeit zeigen. Dabei ist aber die dritte Eigenschaft, das *muovere*, für Paleotti die allerwichtigste, denn sie allein kann die Betrachter-Seele zur Anteilnahme am Dargestellten bewegen.<sup>422</sup> Und das schien Circignani gelungen zu sein, denn Paleotti ließ die Fresken nicht nur abmalen, sondern verarbeitete die in Rom gewonnenen Eindrücke wieder zurück in Bologna in einem eigenen Bildprogramm.<sup>423</sup>

Die auffälligste und nachhaltigste Reaktion hatte aber Papst Sixtus V. bei seinem Besuch in Santo Stefano Rotondo, wie einem *avviso*<sup>424</sup> vom 21. Juni 1589 zu entnehmen ist:

„Domenica nostro Signore passò dalla sua vigna a messa nella chiesa di Santo Stefano Rotondo, notando poi et osservando minutamente le figure di diversi martiri depinte d’ogni intorno nella maniera con la quale sono stati martirizzati et fu vista Sua Beatitudine nel mirare quei spettacoli lacrimare un pezzo di tenerezza et più volte asciugarsi gli occhi...“<sup>425</sup>

Rektor Lauretano hatte mit seiner Bewertung der Fresken Recht behalten. Denn Sixtus V. soll tatsächlich beim Anblick der vielen Märtyrer vor Rührung geweint haben und dabei beobachtet worden sein, wie er sich mehrfach die feuchten Augen hatte trocknen müssen. Für den modernen Betrachter erscheint eine solche Reaktion fragwürdig. Sie ist es aber nicht im Sinne eines Betrachters im ausgehenden 16. Jahrhundert. Es ist die *tenerezza*, das Zartgefühl,

---

<sup>421</sup> „... a’ quali per ufficio dell’arte è imposto che debbano dilettere, insegnare e mouvere.“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 215. (Wie bereits Anm. 150).

<sup>422</sup> „Resta la terza parte, non solo propria, ma prencipale delle pitture, che è di muovere gli animi de’ riguardanti...“, Paleotti, Discorso, 1961, S. 227.

<sup>423</sup> Schon seit einigen Jahren war die Restaurierung der Kathedrale von San Pietro in Bologna für Paleotti eine Herzensangelegenheit. Auf seinen Wunsch hin wurde eine Krypta errichtet, in die im Jahr 1578 die Reliquien der Märtyrer Vitalis und Agricola überführt wurden. Mit der malerischen Gestaltung waren Camillo Procaccini und Bartolomeo Cesi betraut. Kaum etwas ist heute von Paleottis Projekt erhalten geblieben. Doch kann anhand einiger aufschlussreicher Dokumente das Bildprogramm ziemlich genau rekonstruiert werden. Darstellungen von Bußheiligen waren neben den Martyrien heiliger Männer und Frauen, die für ihren Glauben in den Tod gingen, geplant. Das Ganze unterstützt durch Texttafeln, die weitere Informationen zu den Darstellungen liefern sollten. Es ist mehr als offensichtlich, dass die Idee, Martyriumsdarstellungen mit belehrenden Texten zu verbinden, nicht dem Zufall, sondern Paleottis Besuch in Santo Stefano Rotondo entsprungen war. Weiterführend zu Paleotti, Bologna und seinem dortigen Mal-Projekt: Steinemann, 2006, S. 380; Rosaria Greco Grassilli: Da Annibale e Ludovico Carracci a Lazzaro Casari. I pagamenti agli artisti della Cappella Paleotti nella Cattedrale di San Pietro in Bologna. Auszug aus: Atti e memorie, Deputazione di storia patria per le province di Romagna. Vol. 56, Bologna, 2006, S. 331–407; Luise Leinweber: Bologna nach dem Tridentinum. Private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung. Das Beispiel San Giacomo Maggiore, Hildesheim, 2000. Ebenso Christine Göttler: Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600. Mainz, 1996. Einschlägig ist vor allem das Kapitel „Die Confessio Bischof Gabriele Paleottis in San Pietro, Bologna. Eine Krypta als Imitation frühchristlicher Katakomben“, S. 97ff.

<sup>424</sup> *Avviso*: italienisch für Meldung oder Benachrichtigung. Die *avvisi* waren regelmäßig veröffentlichte Berichte des aktuellen römischen Tagesgeschehens.

<sup>425</sup> Aus einem *avviso* vom 21. Juni 1589. Zit. nach Johannes Albertus Franciscus Orbaan: La Roma di Sisto V negli Avvisi (1585–1590), in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, Bd. 33, Rom, 1910, S. 277–312, hier S. 309f.

wie es im *avviso* zu lesen ist,<sup>426</sup> die Sixtus beim Anblick der zu Tode gefolterten Märtyrer überkam und ihm die Tränen in die Augen trieb. So befremdlich die Reaktion des Papstes heute erscheinen mag, entsprach sie jedoch ganz dem Sinne des *mouvere*-Prinzips, das eben gerade auf ein durch starke Emotionen geäußertes religiöses Empfinden abzielte.<sup>427</sup>

Die durchweg positive Bewertung der Fresken durch hohe kirchliche Würdenträger, von denen einige, wie im Falle des Bologneser Erzbischofs Gabriele Paleotti, persönlich dem Tridentinum beigewohnt hatten, bescheinigt dem Märtyrerzyklus von Santo Stefano eine mit den Beschlüssen des Konzils in Einklang stehende Machart. „Man legte“, wie Röttgen schreibt, „in Übereinstimmung mit dem Bilderdekret, Wert auf eine möglichst große Übersichtlichkeit im Bildaufbau und eine fast groteske Übersteigerung der Brutalität in der Darstellungsweise.“<sup>428</sup> Doch das war nur der erste Schritt der Jesuiten, denn ihre Kirchen sollten in den folgenden Jahrzehnten das durch das Bilderdekret mitbestimmte neue Kunstideal verkörpern. Die glänzenden Zeremonien und die überwältigenden, kompliziert aufgebauten, aber dem einfachen Menschen trotzdem verständlichen Bildprogramme, stärkten wieder den Glauben an die Dogmen der Kirche.<sup>429</sup>

Neben ihrer Fähigkeit, den Betrachter im Sinne des *muovere* anzurühren und ihrer pädagogisch-didaktischen Funktion waren die Fresken sicherlich auch propagandistischen Zwecken unterworfen.

### **2.1.3. Die Fresken als Mittel zur Motivation der Gläubigen**

Bislang wurden die Fresken in erster Linie als Teil des Ausstattungsprogramms innerhalb der Kollegskirche Santo Stefano Rotondo und demnach als Hilfsmittel in der Ausbildung und Erziehung der Novizen betrachtet. Santo Stefano beherbergte zwar das Ungarisch- Germanische Jesuitenkolleg, war daneben aber auch eine römische Basilika, in der Gläubige die Messe feierten. Neben den hohen Kirchvertretern wie Päpsten, Bischöfen und Kardinälen und den Novizen, war es daher vor allem auch die Masse der Gläubigen, die die Fresken in Santo Stefano zu sehen bekam. Michele Laetanus, der neben der Unterweisung der Studenten vor allem um die Übermittlung der richtigen Glaubensinhalte an die Laien bemüht war, hatte mit Santo Stefano weitreichendere Pläne im Sinn gehabt. Denn nicht nur für den Klerus geöffnet, sollte die Kirche die Funktion eines ‚universalen Seminars‘ übernehmen:

---

<sup>426</sup> Steinemann, 2006, S. 375.

<sup>427</sup> Horsch, 2005, S. 73.

<sup>428</sup> Röttgen, 1975, S. 109ff.

<sup>429</sup> Haraszti-Takács, Marianne: Die Manieristen. Museum der Bildenden Künste Budapest. Aus d. Ungar. übertr. v. Josef Sternberg, 2. Aufl., Budapest, 1975. 2. S. 24.

„directed at training, all states of life...“<sup>430</sup> Diese Bemühung Laretanos um die Unterweisung eines nicht ausschließlich klerikalen Publikums zeigt sich in der Tatsache, dass den Darstellungen neben den lateinischen Bildtexten auch italienische Übersetzungen hinzugefügt wurden, deren Sinn mit Sicherheit darin bestand, ein breiteres Publikum anzusprechen.<sup>431</sup> Allein die Größe der Fresken von circa zwei auf drei Meter<sup>432</sup> und ihre Omnipräsenz im Rundgang des Ambulatoriums verfehlten ihre Wirkung nicht und haben bei den Gläubigen sicherlich großen Eindruck hinterlassen. Die bereits angemerkte Herauslösung des Martyriums aus dem bisherigen narrativen Kontext sollten nicht nur die Novizen, sondern auch die Gläubigen zu einem demütigen Leben motivieren. Das Bilderdekret hatte besonders den Klerus dazu aufgerufen, für eine mit dem Konzil einvernehmliche Ausstattung der Kirchen Sorge zu tragen, und Rektor Michele Lauretano wollte dieser Aufgabe zufriedenstellend nachkommen, mehr noch, er sah es als Verantwortlicher innerhalb der römischen Kirchenlandschaft als seine Pflicht an, dem Zerfall der Gotteshäuser durch entsprechende Restaurierungsarbeiten entgegen zu wirken. Und sein Konzept ging auf, wie einer weiteren Passage aus seinem Tagebuch zu entnehmen ist:

„Le chiese del Collegio tra le quali ne sono tre molto principali, et molto antiche se tengono a gran cura et diligenza, ed a molta edificatione del popolo, et nelle loro feste, et stationi vi è grandissimo concorso, massime le Ceremonie ecclesiastiche, vescovi et prelati vengono volentieri a vederle...“<sup>433</sup>.

Die Pflege und Sorgfalt, „cura et diligenza“, die er in den ihm unterstellten Kirchen walten ließ, fand nicht nur im Volk große Begeisterung, „molta edificatione del popolo“, sondern machte sie zu von Kardinälen und Bischöfen für kirchliche Zelebrationen beliebten Orten. Der von Lauretano in Auftrag gegebene Märtyrerzyklus ist so zum einen als Hilfsmittel in der Erziehung der Kollegsschüler zu verstehen, bedeutete daneben aber vor allem die Aufwertung der Kirche, die mit den Fresken um „eine weitere fromme Attraktion“<sup>434</sup> reicher war. Ein Bildprogramm, das es sich zum erklärten Ziel gemacht hatte, die Gläubigen aufzurütteln und sie zu „inbrünstiger, anmutiger und unverstellter Frömmigkeit“<sup>435</sup> zu motivieren. Eine Qualität, die ihnen Lauretano selbst zugesichert hatte „cosa che move molto divotione vedere

---

<sup>430</sup> Bailey, 2003, S. 127.

<sup>431</sup> Insolera, 2000, S. 133.

<sup>432</sup> Das machte bereits Röttgen deutlich. Siehe Röttgen, 1975, S. 108f.

<sup>433</sup> Aus dem Tagebuch Michele Lauretanos, Rektor des Kollegs von 1573–1587, zit. nach Monssen, 1983, 2. Teil, S. 14. Anm. 11.

<sup>434</sup> Horsch, 2005, S. 72.

<sup>435</sup> Zit. nach Horsch, 2005, S. 72.



infinite sorti di tormenti...“<sup>436</sup> und die durch die von Papst Sixtus V. vergossenen Tränen der Rührung von oberster Stelle bezeugt wurde.

Der große Erfolg der Santo-Stefano-Rotondo-Fresken spiegelt sich nicht nur in der positiven zeitgenössischen Bewertung wider, sondern vor allem auch im umgehenden Erscheinen – dies war wohl auf Veranlassung Gabriele Paleottis in die Tat umgesetzt worden – der Fresken in Form einer Druckserie bei Giovanni Battista De’ Cavalieri unter dem Titel „Ecclesia militantis triumphi“, die gleich mehrfach, zwischen 1583 und 1586, in Rom aufgelegt wurde.<sup>437</sup> Mit De’ Cavalieri hatte man einem der erfolgreichsten Stecher Roms diese Aufgabe übertragen. De’ Cavalieri verkehrte in den höchsten Kreisen und konnte sich vor allem während des Pontifikats Gregors XIII. vor Aufträgen kaum retten.<sup>438</sup>

Santo Stefano Rotondo war nur der Startschuss der „curious fashion for martyr circles“<sup>439</sup> im Rom des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Mit San Tommaso di Canterbury und Sant’Apollinare folgten weitere ganz ähnliche Zyklen unter der malerischen Leitung Niccolò Circignanis. Beide Zyklen sind heute zwar zerstört, haben sich aber in Form der von De’ Cavalieri angefertigten Druckserien erhalten.

## 2.2. Die heute zerstörten Märtyrerzyklen von Sant’Apollinare und San Tommaso

Ziemlich nahtlos ging Circignani von einem Projekt zum anderen über. Nur kurz nach der Vollendung des Freskenzyklus von Santo Stefano machte sich Circignani, wahrscheinlich unter Mitarbeit von Matteo da Siena, an die Ausführung der Fresken in der Kirche des englischen Kollegs in San Tommaso di Canterbury. Uneinigkeit herrscht über die Entstehung des Bildprogramms von Sant’Apollinare, an dem Circignani bereits um 1581 zu arbeiten begonnen haben könnte oder aber erst nach Abschluss der Fresken von San Tommaso zwischen 1583 und 1594.<sup>440</sup>

Wie Santo Stefano stand auch Sant’Apollinare als Kapelle des „Collegio Germanico“ unter jesuitischer Leitung, und erneut war es Rektor Lauretano, der den Auftrag an Circignani

---

<sup>436</sup> Aus dem Tagebuch Michele Lauretanos, Rektor des Kollegs von 1573–1587, zit. nach Monssen, 1983, 2. Teil, S. 51f. (Wie bereits Anm. 412).

<sup>437</sup> Galassi, Cristina: Nicolò Circignani il Pomarancio pratico e spedito pittore tra centro e periferia, in: *La Maniera di Luca Cambiaso*. Università degli Studi di Genova, hrsg. v. Lauro Magnani, Giorgio Rossini, Genua, 2008, S. 157–173, hier S. 159.

<sup>438</sup> Behrmann, 2015, S. 170.

<sup>439</sup> Herz, 1988, S. 53.

<sup>440</sup> Laut Bailey war Sant’Apollinare der erste Zyklus, den Circignani angefertigt hatte. Erst danach machte er sich an die Gestaltung der Rotondo-Fresken. Zum ersten Mal taucht Circignanis Name bereits 1581 in den Rechnungsbüchern von Sant’Apollinare auf. 1582 arbeite er dann parallel in Santo Stefano und Sant’Apollinare. Siehe Bailey, 2003, S. 129, 132f. ebenso S. 136. Anders dagegen Richardson. Sie setzt Santo Stefano an die erste Stelle, Sant’Apollinare folgt bei ihr erst als dritter Zyklus. Siehe dazu genauer Carol M. Richardson: *La Chiesa del Collegio inglese tra il 1580 e il 1590. La pala d’altare di Durante Alberti e gli affreschi di Niccolò Circignani*, in: *La Chiesa del Collegio inglese a Roma. La storia, il restauro*, hrsg. v. Andrew Headon, Carol M. Richardson u. a., Rom, 2009, S. 34–51, hier S. 44.

vergeben hatte. Für das Bildprogramm vorgesehen waren Darstellungen, die das Leben des Titelheiligen illustrieren sollten. Neben Stationen aus dem Leben des heiligen Apollinaris legte Circignani den Schwerpunkt der Fresken besonders auf seine Gefangennahme, die Geißelung und schließlich auf den Märtyrer-Tod des Heiligen.<sup>441</sup> Circignanis Fresken in Sant'Apollinare, deren Bau unmittelbar neben der Piazza Navona mitten in Roms Altstadt liegt, fielen dem Neubau der Kirche im 17. und 18. Jahrhundert<sup>442</sup> zum Opfer. Doch geben die nach ihrem Vorbild von Giovanni Battista De' Cavalieri angefertigten Kupferstiche – diese waren 1586 in Rom unter dem Titel „Beati Apollinaris martyris primi Ravennatum epi res gestae“<sup>443</sup> erschienen – Aufschluss über deren ursprünglichen Inhalt. Die erste Darstellung der Druckserie zeigt den heiligen Apollinaris kniend vor Petrus, der ihn nach Ravenna schickte, wie der beigefügten Inschrift „S. Apollinaris ab Petro Apostolo Ravenam mititur“<sup>444</sup> zu entnehmen ist, um dort für die Verbreitung des christlichen Glaubens Sorge zu tragen. Weitere Darstellungen zeigen den Heiligen bei der Bekehrung der Stadtbevölkerung zum Christentum und die darauffolgende Taufe durch Apollinaris. Der vierte Druck zeigt Apollinaris dagegen kniend im Gebet. Seine mit Holzknüppeln und Steinen bewaffneten Peiniger umkreisen ihn. Auf die Verurteilung und die Gefangennahme folgt mit der neunten Darstellung die Geißelung und Folter des Heiligen. Apollinaris ist mit Armen und Beinen an eine Holzkonstruktion gefesselt und wird von mehreren Figuren mit Keulen geschlagen (Bild 33). Immer wieder mischen sich Szenen der Marter und Qual zu jenen Darstellungen, die den Heiligen beispielsweise bei der Predigt zeigen. Diese Schwerpunktlegung auf die vielen Qualen, die der Heilige zu erdulden hatte, sollten dem Publikum, sowohl jenem der Circignani-Fresken, als auch den Lesern von De' Cavalieris Druckserie, den eisernen und standhaften Glauben Apollinaris' auf möglichst eindringliche Art und Weise vor Augen führen. Weniger als eine Darstellung der Heiligen-Vita des Apollinaris sieht Bailey die ursprünglichen zwölf Fresken als „a meditation on his imprisonment, slow torture, and death, rendered in excruciating detail. It was, accordingly, a true martyrdom cycle“<sup>445</sup>. Mit der Wahl, in Sant'Apollinare die Vita des Heiligen darzustellen, wenn auch mit einer besonderen Gewichtung zugunsten der Marter-Szenen in seinem Leben, wandelte Circignani zumindest oberflächlich auf klassischen Wegen, wie ihn die Arbeit am Beispiel der Katharina-Kapelle in San Clemente angesprochen hatte, indem er das Martyrium im narrativen Kontext einer Heiligen-Vita darstellte.

---

<sup>441</sup> Burschel, 2004, S. 199.

<sup>442</sup> Bailey, 2003, S. 109.

<sup>443</sup> Eingesesehenes Exemplar, Giovanni Battista De' Cavalieri: Beati Apollinaris martyris primi Ravennatum, Rom, 1586, aus der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>444</sup> Siehe Abb. i. in De' Cavalieri, Beati Apollinaris martyris primi Ravennatum, 1586.

<sup>445</sup> Bailey, 2003, S. 131.

Doch dieser Ausflug in die ikonographische Vergangenheit war nur von kurzer Dauer, denn aktueller denn je waren die Fresken, die Circignani zuvor für die englische Kollegskirche San Tommaso di Canterbury wohl ab August des Jahres 1582 wieder im Auftrag der Jesuiten angefertigt hatte. Circignani arbeitete schnell. Eine Szene pro Tag habe er angefertigt und konnte im Sommer 1583 die Arbeiten bereits so gut wie abschließen.<sup>446</sup>

Seit dem 14. Jahrhundert existierte in den an die Kirche angrenzenden Gebäuden das Hospiz der „Santissima Trinità“, das sich um hilfsbedürftige und mittellose in Rom gestrandete Engländer kümmerte und für englische Studenten in Rom eine Anlaufstelle gewesen war. Wie das Hospiz war die Kirche anfänglich der Heiligen Dreifaltigkeit geweiht. Ein Neubau der Kirche führte im Jahr 1445 zur zusätzlichen Weihe des Baus unter dem Patronat des heiligen Thomas von Canterbury. Um den Neubau für Pilger attraktiver zu machen, wurde der Kirche auf Befehl Gregors XIII. eine Reliquie des heiligen Thomas von Canterbury übergeben, die in Santa Maria Maggiore aufbewahrt wurde.<sup>447</sup> Die Unruhen in England, vor allem aber die unter der Regentschaft Elisabeths I. immer stärkere Verfolgung katholischer Gläubiger, die mit einem meist sehr grausamen Tod verbunden war, führten 1579 – mit Unterstützung Papst Gregors XIII.<sup>448</sup> – zur Umwandlung des Hospiz’ in ein Kolleg, das sich voll und ganz der Ausbildung und Erziehung junger englischer Glaubensmänner widmete. Das „Venerable English College“ war geboren und die Aufgabe seiner Schüler war es, im Namen der katholischen Kirche von Rom die verlorenen Gebiete in England und Wales zurückzuerobern. Schnell wurden Kirche und Kolleg in Rom mit dem Märtyrertod verknüpft und das Kolleg war in den 1580er-Jahren unter dem Beinamen „nursery of martyrs“, „Märtyrer-Kindergarten“, bekannt, während San Tommaso, wie Richardson schreibt, zu einem „sacred container for the relics of English martyrs“ wurde.<sup>449</sup> Denn mit dem Ziel, die Identität des Kollegs als Ort der Märtyrerverehrung weiter zu stärken, kam es zu einer Anhäufung von Reliquien der in England verstorbenen Glaubensmänner. Im Jahr 1581 hatte das englische Kolleg siebzig Studenten.<sup>450</sup> Für sie kam der Eintritt ins Kolleg, die dortige Ausbildung, vor allem aber die letztlich Rückkehr in die englische Heimat einem Todesurteil gleich. „Hier

---

<sup>446</sup> Richardson, 2009, S. 44.

<sup>447</sup> Daneben wurden noch weitere Reliquien in San Tommaso aufbewahrt wie ein Zahn des heiligen Andreas, Haare der heiligen Magdalena, ein Knochen des heiligen Viktors, eine Rippe des heiligen Philippus und viele mehr. Bailey, 2003, S. 156.

<sup>448</sup> Gregor XIII. förderte das englische Kolleg auch finanziell und stellte große Geldsummen für Restaurierung und Ausstattung von Kirche und Kolleg bereit, wie aus dem „Lettera Annuale“ des Ordens von 1581 hervorgeht: „... giornalmente estende e abbellisce questo collegio con molteplici donazioni...“. Die Aufsicht über die Arbeiten übertrug er seinem Neffen Kardinal Filippo Boncompagni, siehe zum Ganzen Richardson, 2009, S. 45.

<sup>449</sup> Richardson, Carol M.: Edward Pugin and English Catholic identity. The new Church of the venerable English College in Rome, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 66.2007, 3, Chicago, S. 340–365, hier S. 344.

<sup>450</sup> Richardson, 2009, S. 38.

tritt man ein, um sich auf das Martyrium vorzubereiten“<sup>451</sup>, schrieb Mâle diesbezüglich treffend. So wurden die englischen Kollegsschüler in Rom wie Helden gefeiert, wusste man doch, welches Schicksal ihnen bevorstand. Der heilige Filippo Neri soll ihnen auf der Straße die Worte „salute, fiore dei martiri“<sup>452</sup>, „sei begrüßt, Märtyrer-Blume“, zugerufen haben. Auch Cesare Baronio kann nicht umhin, diesen tapferen jungen Männern seine Ehre zu erweisen und fügt den Angaben zum Festtag des heiligen Thomas Becket, der im Italienischen nach der Stadt, in deren Kathedrale er ermordet wurde, als San Tommaso di Canterbury verehrt wird, einige Zeilen bei, in denen er den Mut der englischen Kollegsschüler betont, sie sogar um ihre ehrenvolle Aufgabe beneidet, den Märtyrertod sterben zu dürfen.<sup>453</sup> Circignanis Fresken erlitten dasselbe Schicksal wie jene in Sant’Apollinare. Sie fielen den Restaurierungsarbeiten im 19. Jahrhundert zum Opfer und sind nur in Form der Druckserie *De’ Cavalieris* erhalten, die unter dem Titel „*Ecclesiae anglicanae trophaea...*“<sup>454</sup> 1584 erschien. Über die ursprüngliche Anbringung des Zyklus in San Tommaso kann nur gemutmaßt werden. Sicher ist aber, dass sie in Bezug zu Durante Albertis Altarblatt<sup>455</sup> gestanden haben – den Auftrag für das Gemälde hatte Alberti kurz vor Ausführung der Fresken 1581 erhalten –. Albertis Gemälde ist nach dem Deckblatt die erste Abbildung in *De’ Cavalieris* Druckserie. Als Gnadenstuhl erscheinen Gottvater und Jesus. Gottvater präsentiert seinen soeben gekreuzigten Sohn mit den Wundmalen an Händen und Füßen. Zwei Engel halten links und rechts den ausladenden Umhang Gottvaters. In der unteren Bildhälfte knien die Heiligen Thomas Becket und Edmund von Ostanglien. Während die Darstellung von Gottvater und Jesus auf das Hospiz der „Santissima Trinità“ Bezug nimmt, symbolisieren die beiden englischen Heiligen im unteren Bildfeld das Kolleg und sind untrennbar mit dem Schicksal seiner Studenten verbunden. Zwischen den beiden Heiligen hält ein Engel ein Schriftband, auf dem zu lesen ist: „*Ignem veni mittere in terram*“, „Ich bin gekommen, dass ich ein Feuer anzünde auf Erden“. Die Bibelstelle aus dem Lukas-Evangelium (Lk 12.49) war eines der Lieblingszitate des heiligen Ignatius von Loyola und wurde schnell zu einem der Leitsprüche des Ordens. Schnell bekam Albertis Bildwerk den Beinamen „*Quadro dei*

---

<sup>451</sup> Mâle, 1984, S. 115.

<sup>452</sup> Die lateinische Übersetzung „*Salvete flores Martyrum*“ ist der Anfang des zum Fest der unschuldigen Kinder am 28. Dezember gesungenen Loblieds und geht auf Aurelius Prudentius Clemens zurück. Zit. nach Mâle, 1984, S. 155. Anm. 3.

<sup>453</sup> „*Coraggio, esclama, nobile Collegio degli Inglesi! Provo per voi una santa invidia, o candidati ai supplizi e alla nobile porpora del martire. Non mi posso astenere dal dire, vedendovi: ‚Posso anch’io morire della morte di questi giusti, possano i miei ultimi istanti essere simili ai loro!‘*“ Zit. nach Mâle, 1984, S. 115.

<sup>454</sup> Eingesesehenes Exemplar, Giovanni Battista De’ Cavalieri: *Ecclesiae anglicanae trophaea*, Rom, 1584, aus der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>455</sup> Anne Dillon vermutet, dass der Zyklus am Altar begann und auch dort wieder endete. Ausführlicher zu Albertis Altarblatt und der heutigen Version, Dillon, Anne: *The construction of martyrdom in the English Catholic community. 1535–1603*. St. Andrews studies in reformation history. London, New York, Neuauflage, 2016 (2002), hier S. 252

Martiri“.<sup>456</sup> Giovanni Baglione beschreibt Alberti als sehr frommen Mann. Eine Eigenschaft, die ihn neben den Jesuiten auch für andere Orden als Maler interessant machte. Dennoch malte er gerne und häufig für die Jesuiten. Neben dem Bildwerk für San Tommaso hatte Alberti so in ihrem Auftrag für Sant’Andrea al Quirinale<sup>457</sup> das Martyrium des Titelheiligen gemalt. Ebenso malte er für die Jesuitenkirche Sant’Apollinare ein Bildwerk, das den Heiligen gemeinsam mit weiteren Heiligen zeigte. Mehrfach arbeitete Alberti auch für die Kapuziner. Daneben entstand für die Oratorianer-Kirche Santi Nereo e Achilleo das Altarbild „Madonna della Vallicella“, das Maria inmitten von sieben sie anbetenden Engeln zeigt. Seine Werke folgen einem einfachen, unkomplizierten Bildaufbau. Ungewöhnlich für seine Zeit, war sein Stil klar und natürlich. Daran, die Bildinhalte dem Betrachter auf ehrliche und verständliche Weise zu übermitteln, war ihm besonders gelegen.<sup>458</sup>

Es ist anzunehmen, dass der Freskenzyklus rechts des Hauptaltars mit der ersten Szene begann und zu seiner Linken die letzte Szene dargestellt war.<sup>459</sup> Auftraggeber des von Circignani anzufertigenden Bildprogramms war offiziell der Rektor des englischen Kollegs, Alfonso Agazzari. Aus einem Brief Rektor Agazzaris an den Generalsuperior der Jesuiten, Claudio Aquaviva, geht jedoch der Engländer George Gilbert nicht nur als großzügiger Spender, rund 700 *scudi* soll er für die Ausmalung bereitgestellt haben, sondern auch als kreativer Kopf des ikonographischen Programms der Fresken hervor. Denn der Zyklus sollte alle Märtyrer Englands, die alten wie die neuen, zeigen und ihnen die verdiente Ehre erweisen. Mit dem Ziel, dass die Schüler des Kollegs sich die dargestellten Personen zum

---

<sup>456</sup> Richardson, 2009, S. 41.

<sup>457</sup> Von dem ursprünglichen Ausstattungsprogramm, das vor 1610 unter jesuitischer Leitung entstand, ist heute nichts mehr erhalten. Ihr heutiges Aussehen bekam die Kirche zwischen 1658 und 1670 mit dem Bau- und Ausstattungsprojekt unter Leitung von Gian Lorenzo Bernini, siehe Bailey, 2003, S. 38. Die Arbeit wird an späterer Stelle in Verbindung mit dem Altarblatt von Guglielmo Cortese noch auf die Kirche Sant’Andrea al Quirinale eingehen. Das direkt an die Kirche anschließende Noviziat des Ordens, in dem die Studenten zuhause waren, und dessen einzelne Räume wie das Refektorium, der „Recreation Room“, die Schafsäle und Galerien ebenso mit Malereien ausgestattet war – auch diese sind heute weitgehend zerstört –, wird von der Arbeit im weiteren Verlauf nicht beachtet. Da es sich bei diesen Räumen um eine ordensinterne Struktur handelt, deren Ausstattungsprogramm ausschließlich für die Augen der Novizen, nicht aber für jene der breiten Öffentlichkeit bestimmt war, kann eine genauere Betrachtung für Sinn und Zweck der Arbeit keine weiterführenden Informationen liefern. Siehe zur malerischen Ausstattung und Aufbau des Noviziats von Sant’Andrea al Quirinale vor allem Bailey, 2003, S. 59–74. Und weiter zur Krankenstation des Noviziats, erneut Bailey, 2003, S. 74–107. Auch Herz erwähnt am Rande den „S. Andrea complex“, siehe Herz, 1988, S. 53. Ebenso schenkt Mâle der „sala di ricreazione“ und dem Noviziats-Komplex von Sant’Andrea Aufmerksamkeit, siehe Mâle, 1984, S. 120f. Dazu auch Behrmann, 2015, S. 122f.

<sup>458</sup> Als Mitglied der Accademia di San Luca sprach er mehrfach vor seinen Malerkollegen. So auch am 24., dem vierten Sonntag im Monat Juli des Jahrs 1594. In dem Eintrag zu diesem Datum heißt es: „Toccò à M. Durante Alberti dal Borgo di discorrere, che è vera imitation del vero, et in che consista in sustantia reale il ben dipingere“, in: „Origine et progresso dell’Accademia del disegno, de pittori, scultori & Architetti di Roma“. Dove si contengono molti vtilissimi discorsi, et Filosofici ragionamenti appartenenti alle sudette professioni, et in particolare ad alcune definitioni del Disegno, della Pittura, Scultura, et Architettura. Et al modo d’incaminar i giouani, & perfettionar i prouetti, hrsg. v. Federico Zuccari, Romano Alberti, Pavia, 1604, hier S. 56. Das eingesehene Exemplar befindet sich in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Cicognara, Città del Vaticano.

<sup>459</sup> Ausführlicher beschreibt Richardson die ursprüngliche Folge der Fresken. Richardson, 2009, S. 47f.

ruhmvollen Beispiel nehmen und wie ihre Vorgänger den Märtyrertod ertragen.<sup>460</sup> Die 34 Fresken<sup>461</sup> zeigten eine Reise durch die Glaubensgeschichte Englands, deren bildbestimmendes Merkmal und inhaltlicher Schwerpunkt aber die Tortur, Qual und das Martyrium der dargestellten Figuren waren. Eine Serie von Fresken, die Mâle als so schrecklich beschreibt, dass es in ganz Italien damals nichts annähernd Vergleichbares gegeben hat.<sup>462</sup>

Wie schon in den Rotondo-Fresken werden immer mehrere Einzelszenen parallel zueinander in den Hintergrund gestaffelt in einem Bildfeld – im Falle von San Tommaso auf einem Druck – präsentiert. Abbildung 34 zeigt sogar sieben Einzelszenen. Das bereits in Santo Stefano und Sant'Apollinare zur Anwendung gekommene Prinzip der Großbuchstaben gepaart mit erklärender Bilderlegende fehlte auch in San Tommaso nicht. Von A. bis G. reichen die Erklärungen des 34. Drucks, dessen Hintergrund verschiedene Gebäude bilden. In den einzelnen Gefängniszellen<sup>463</sup> werden die Gefangenen, bei denen es sich um Missionare der katholischen Kirche im elisabethanischen England handelt, gequält und bekommen mit Zangen die Zunge herausgeschnitten oder die Hand abgeschlagen. Im Bildvordergrund trägt das Opfer ein Bärenfell. Wilde Hunde haben sich auf den vermeintlichen Bären gestürzt, um ihn in Stücke zu reißen. Nicht das Martyrium eines Heiligen oder einer ganz bestimmten Person wird hier gezeigt, sondern die anonyme Masse, die aufgrund ihres katholischen Glaubens in England verfolgt und qualvoll zu Tode gebracht wurde. Der Zyklus begann aber nicht, wie zu erwarten wäre, mit einer Martyriumsdarstellung oder wie in Santo Stefano mit der „Kreuzigung Jesu“, sondern mit den Reisen des Apostels Petrus, des heiligen Josefs von Arimathäa und des Apostels Simon nach England. Gleich zu Anfang wird so nicht nur der Ursprung der Kirche Englands, sondern gleichwohl die Beziehung zu Rom, als dessen erster Bischof schließlich der heilige Petrus gilt, und der katholischen Kirche betont. Weitere historische Darstellungen wie die Kreuzeserscheinung Kaiser Konstantins, die Auffindung

---

<sup>460</sup> Aus dem Brief Alfonso Agazzari an Aquaviva von Juni 1583: „Tra gl'altri santi portava grandissima venerazione a i martiri, per l'ardente desiderio che haveva di farseli compagno nelle pene e morte. Di qui nacque che il santo huomo fece gran fatica una raccolta di tutti li martiri Inglesi, tanto antiqui, come moderni, et fece dipingere il loro martirio in quadri, con li quali ornò tutta la chiesa di questo Collegio di quella maniera che V.P. hà visto...; nel che spese da sette cento scudi... Soleva egli dire che non solo haveva procurato questo per l'honore di quei gloriosissime martiri, et per manifestare al mondo la gloria et lo splendore della Chiesa d'Inghilterra, ma ancho per che li scolari di questo collegio si spechiassero nel'esempio, dei questi loro predecessori, et s'accendessero anch'essi al martirio.“ ARSI, Angl. 7, 44a-b.

<sup>461</sup> Über die genaue Anzahl der Fresken herrscht Uneinigkeit. 36 Fresken umfasste der Zyklus laut Birigt Münch, vgl. Münch, 2008, S. 119; bei Mara Nimmo sind es 39, siehe Nimmo, 1984, S. 207; De' Cavalieris Druckserie umfasst das Deckblatt und die erste Abbildung miteingerechnet 36. Eine Anzahl von 34 Fresken, wie sie Müller-Bongard vorschlägt, scheint daher naheliegend. Siehe Kristina Müller-Bongard: Konzepte zur Konsolidierung einer jesuitischen Identität. Die Märtyrerzyklen der jesuitischen Kollegien in Rom, in: *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, hrsg. v. Elisabeth Oy-Marra, Volker R. Remmert, Berlin, 2011, S. 153–175, hier S. 156.

<sup>462</sup> „... una serie di affreschi così terribili che a quell'epoca non ve ne era di uguali in Italia“. Mâle, 1984, S. 116.

<sup>463</sup> Wie der Inschrift unter Buchstabe A. zu entnehmen ist: „Ob fidem Catholicam in Anglia multi carceres cuiusuis conditionis hominibus pleni sunt...“, De' Cavalieri, *Ecclesiae anglicanae trophaea*, 1584, Abb. 34.

des Kreuzes durch Kaiserin Helena und die Aussendung des heiligen Augustinus nach England durch Gregor den Großen bezeugen und bekräftigen die Aussage der ersten Darstellung. Die neben den historischen Szenen in diesem einleitenden Teil dargestellten Martyrien beziehen sich vor allem auf das frühe Christentum. Der vierte Druck zeigt das „Martyrium von König Lucius“, dem ersten christlichen Herrscher, wie es der Inschrift „... regnu tunc primum publicè fidem Christi recepit“ zu entnehmen ist. Mit Beilen und Holzknüppeln schlagen die Peiniger auf den zu Boden gesunkenen König ein. Rechts hinter der Hauptszene werden die Heiligen Emerita und Lucy im Namen Jesu auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Die darauffolgende Darstellung zeigt die „Martyrien der Heiligen Alban, Aaron und Julius“. Alban gilt als erster Märtyrer Britanniens und wurde enthauptet. Wie Alban im Vordergrund werden auch Aaron und Julius im Bildhintergrund rechts, durch den Buchstaben D. gekennzeichnet, geköpft. Auch dem Schicksal Ursulas und ihrer Gefährtinnen ist eine Darstellung gewidmet. Die Szene Gregors des Großen und Augustinus leitet zum zweiten Teil des Bildprogramms über.

Die Fresken standen nun ganz im Zeichen der fortschreitenden Christianisierung Englands, die zahlreiche Opfer gefordert hatte. Die Martyrien der auf dem elften Druck dargestellten heiligen Könige Edvin, Oswald und Oswin legen hierfür ebenso Zeugnis ab wie jene Martyrien, die Mönche und Ordensmänner – ihr Tod ist Thema des darauffolgenden Drucks – zu erleiden hatten. Dem Wunsch Gilberts, die Kollegsschüler mögen sich die Dargestellten zum Vorbild nehmen, kam man nach, wie an den bisher angesprochenen Darstellungen deutlich wurde. Doch allen voran wurden jene Fresken, die die englischen Missionare zum Bildinhalt haben, ihrer Vorbildfunktion für die Novizen besonders gerecht. Gezeigt wurden die Martyrien des heiligen Bonifatius, der in Friesland von Heiden erschlagen wurde, sowie des heiligen Clarus, der zur Missionierung nach Gallien ausgesandt und nach schwerer Marter enthauptet wurde. Daneben thematisierten die Fresken auch die Zeit der dänischen Besatzung. So zeigt die 18. Darstellung die heilige Ebba, die „Colinganiensis monasterii abbatissa“, die Äbtissin von Coldingham, gemeinsam mit weiteren Ordensschwwestern, wie sie sich zur Abschreckung der Angreifer selbst die Nase abschneiden. An einen Baum gefesselt, von Kopf bis Fuß mit Pfeilen übersät, erscheint als eine Art zweiter heiliger Sebastian der ostenglische König Edmund.

Herzstück des Zyklus war aber mit Sicherheit die bei De' Cavalieri als 25. Druck abgebildete Darstellung des Martyriums des Titelheiligen Tommaso von Canterbury (Bild 34). Am 29. Dezember 1170 gab König Heinrich II. den Befehl, Thomas Becket, den Erzbischof von Canterbury, in seiner Kathedrale zu ermorden. Neben der Ermordung des Heiligen sind weitere Szenen aus seinem Leben dargestellt. Seine Flucht nach Frankreich, nachdem er sich endgültig mit Heinrich II. überworfen hatte, ist im linken Bildhintergrund dargestellt. Die

rechte hintere Ecke zeigt das Treffen Becketts mit Papst Alexander III. (1159–1181) in Frankreich. Nur drei Jahre nach seinem gewaltsamen Tod erhob ihn derselbe Papst 1173 zur Ehre der Altäre und machte ihn zum Heiligen. Im Bildvordergrund wird die Hauptszene, die Ermordung des Heiligen, präsentiert. Eine Balustrade und ein Stück Pilaster trennen die vordere Szene von den beiden im Hintergrund ab. Auf diese Weise wird verdeutlicht, dass sich die Szene im Innenraum der Kirche abspielt. Becket kniet im Gebet vor dem Altar. Rücklings nähern sich die Angreifer. Der vorderste hat den Heiligen an der Schulter gepackt, sein Schwert erhoben holt er zum todbringenden Schlag aus. Merkwürdig ist allerdings die Darstellung Thomas Becketts mit Hörnern. Schnell werden hier Assoziationen zu Moses wachgerufen, der selbst häufig als Gehörnter dargestellt wird. Die Figur des Moses erfreute sich in den Jahren der Gegenreformation großer Beliebtheit. Durch die Verknüpfung Becketts mit Moses, der, wie Müller-Bongard schreibt, als eine der bedeutendsten „Legitimationsfiguren des katholischen Glaubens“<sup>464</sup> erscheint, wird dem Erzbischof von Canterbury eine Moses’ entsprechende Rolle zugewiesen und zudem die Kontinuität und Standhaftigkeit des Glaubens und der Kirche mithilfe dieser Paradebeispiele, des alten und des neuen Bunds, betont. Neben diesem alttestamentarischen Moses-Bezug des gehörnten Becketts gibt es aber noch einen ganz persönlichen. So schrieb Thomas von Froidmont in seiner Biografie von Thomas Becket folgende Zeilen:

„Durch Gottes Macht wurde er stark; wie ein junger Stier, der vor den Pflug gespannt werden soll, streckt er Hörner und Hufe vor, um mit ihnen den alten bösen Feind in seiner Unreinheit zu stoßen und niederzutreten.“<sup>465</sup>

Eine tiefreichende Kenntnis der Biografie und Quellenlage über das Leben des heiligen Thomas Becket ist die einzig in Betracht kommende Erklärung für ein solches Detail in der malerischen Ausführung und ein zusätzliches Indiz für Gilberts Beteiligung an dem Bildprogramm, der über solches Detailwissen zu Becket sicherlich verfügte.

Die auf das Herzstück des Zyklus folgende Darstellung zeigt das Martyrium zweier englischer Jungen, der Heiligen Wilhelm und Hugo von Lincoln, die wie Jesus den Kreuzestod starben. Angespielt wird in dieser Darstellung, wie es die Inschrift zu Großbuchstaben A. wiedergibt: „... mortis genere quo Christus, à Iudeis in festo Paschalis ad fidei nostrae contumeliam occiditur“, auf die angeblich von den Juden zum Osterfest vollzogenen Ritualmorde durch Kreuzigung. Allein die Tatsache, dass Papst Gregor XIII. diesem auch in Italien verbreiteten Kult wohlgesonnen war, ist Grund genug, dass die Szenen dem Zyklus und der Druckserie beigelegt wurden. Doch das Beste kommt bekanntlich zum Schluss. So waren es allen voran

---

<sup>464</sup> Müller-Bongard, 2011, S. 164.

<sup>465</sup> Zit. nach ebd., 2011, S. 162, Anm. 35.



die den Zyklus abschließenden Fresken Circignanis, die das wirkliche Novum in San Tommaso präsentiert hatten. In De' Cavalieris Druckserie entsprechen diese den letzten neun Abbildungen. Auf die heiligen Männer und Frauen, die in den ersten Jahrhunderten des Christentums und im Mittelalter in England das Martyrium erlitten hatten, folgten ganz aktuelle, neue Märtyrer. Die erste Darstellung dieses letzten Teils des Bildprogramms zeigte drei Personen, die während der Regierungszeit Heinrichs VIII. zum Tod verurteilt wurden (Bild 35). Bereits geköpft, Blut sprudelt aus der Wunde am Hals und ergießt sich auf den Boden, liegt Kardinal John Fisher, Bischof von Rochester, tot auf den Holzdielen des Schafotts. Über ihm knien links mit einem Rosenkranz in den Händen Margaret Pole, Gräfin von Salisbury, und rechts im Bild der Lordkanzler Heinrichs VIII., Thomas More. Doch auch ihr Schicksal ist besiegelt. Der Henker und sein Beil sind bereit, auch noch zwei weitere Male zuzuschlagen. Alle drei waren zu Gegnern Heinrichs VIII. geworden und als solche ließ der König sie beseitigen. Wie Thomas More hatte auch John Fisher den Eid auf die Suprematsakte, die Rechtfertigung der als kirchenrechtswidrig angesehen Annullierung der Ehe Heinrichs VIII. mit Katharina von Aragon, verweigert. Die Darstellung zeigt ihr Ende auf dem Schafott. More und Fisher wurden im Jahr 1535 von Pius XI. (1522–1592) heiliggesprochen, Margaret Pole bereits unter Leo XIII. (1878–1903) seliggesprochen.<sup>466</sup> Auch die beiden folgenden Darstellungen fallen in die Regierungszeit Heinrichs VIII. Sie zeigen die Verfolgung und Marter der einzelnen Ordensbrüder. Nebeneinander aufgereiht hängen Kartäusermönche am Galgen. Andere warten gefesselt und geknebelt in Gefängniszellen auf ihre Hinrichtung. Wieder andere brennen auf dem Scheiterhaufen. Den Vordergrund bilden zu Haufen gestapelte Leiber. Peiniger hauen sie mit Beilen in Stücke oder schneiden sie auf, um ihnen die Gedärme aus dem Leib zu ziehen. Auf die Fresken aus der Zeit Heinrichs VIII. folgen nun jene, die von Elisabeth I. zu verantworten waren. Gleich mehrere Abbildungen illustrieren in grausamer Weise das Ende der Jesuiten Edmund Campion und Alexander Briant sowie den gewaltsamen Tod Ralph Sherwins. Campion kommt eine Sonderstellung zu, war er doch der erste Märtyrer des englischen Kollegs. Mit der Folter auf der Streckbank, dem Weg zum Hinrichtungsplatz und schließlich der Hinrichtung der drei zeigte das Bildprogramm eine Art Mini-Zyklus im Zyklus. Während sich im Hintergrund der Abbildung die Hinrichtung vollzieht, eine Figur hängt bereits am Galgen, zeigt der Bildvordergrund erneut verkrümmte Leiber (Bild 36). Den Brustkorb bereits aufgeschlitzt macht sich einer der Peiniger daran, das Herz seines Opfers herauszureißen. Ein anderer ist dabei, die zerstückelten Körper in einem Kessel mit brodelnder Flüssigkeit zu

---

<sup>466</sup> Büning, Markus: Thomas More starb für die Unauflöslichkeit der Ehe. Fels in der Brandung einer konfusen Debatte um Ehe, Familie, Papst und Kirche. Der britische hl. Thomas Morus, erschienen bei [www.kath.net](http://www.kath.net), 11. Oktober 2016, ohne Seitenangabe. Ausführlich geht auch Gregory auf die neuen Märtyrer ein, die während der Regierungszeit Heinrichs VIII. und Elisabeths I. ihr Leben ließen. Gregory, 2001, S. 268ff.

kochen. Mit dem Hinzufügen auch dieser Darstellungen erreichte der Zyklus eine fast tagesaktuelle Brisanz, denn das Martyrium der drei Jesuiten Campion, Briant und Sherwin trug sich im Dezember 1581 zu.<sup>467</sup>

Nicht besser erging es den anderen Missionaren in England, wie der vorletzte Druck bei De' Cavalieri unschwer erkennen lässt. Gehängt, zerstückelt und ausgeweidet werden am Ende die einzelnen Körperteile in kochend heißes Wasser geworfen. Diese Vorgehensweise erscheint als das grausame Ende, das sich die Engländer für ihre Glaubensfeinde ersonnen hatten.

Wie bereits in Santo Stefano verzichtete Circignani auch in San Tommaso auf die Hinzugabe typischer Märtyrer-Symbole wie Palme, Krone oder einen vom Himmel herabstürzenden Engel. De' Cavalieri verzichtete in allen drei Druckserien sogar auf die Heiligenscheine.<sup>468</sup> Anders als im Falle der Rotondo-Fresken existiert für das Bildprogramm in San Tommaso eine Darstellung, die Cirignani stilistisch ziemlich sicher als Vorbild gedient hat und sich thematisch nahtlos in die große Begeisterung für Märtyrer einfügen lässt.

### **2.2.1. Richard Verstegan und die Linie Antwerpen-Rom**

Jahrzehnte, bevor Circignani mit der Ausstattung der englischen Kollegskirche begann, kursierte um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom ein Druck, „Broadsheet“<sup>469</sup>, der, in sechs Einzelszenen unterteilt, Verhaftung, Pein, Hinrichtung und Leichenschändung der englischen Kartäusermönche zeigte, wie sie sich zwanzig Jahre zuvor zugetragen hatte (Bild 37). Da die Mönche sich weigerten, Heinrich VIII. als Oberhaupt der Kirche anzuerkennen, ließ er sie wegen Hochverrats anklagen und hängen. Zwischen 1535 und 1537 kamen während dieser von Heinrich VIII. befohlenen Hinrichtungswelle in London und York rund vierzig Mönche ums Leben.

Dieser narrativen Bildfolge ist eine detaillierte Beschreibung in lateinischer Sprache beigefügt, die nicht nur jeden der gemarterten Mönche explizit beim Namen nennt, sondern zudem darüber informiert, wann, wie und wo jeder einzelne von ihnen zu Tode kam.

Eingefasst wird das Textfeld von zwei Wappen, die beide zu ein und derselben Person

---

<sup>467</sup> Müller-Bongard, 2011, S. 160ff.

<sup>468</sup> In Santo Stefano haben die heiligen Märtyrer und Märtyrerinnen einen zwar sehr zarten, doch gut erkennbaren Heiligenschein. Es ist wohl davon auszugehen, dass Circignani sich in San Tommaso an Santo Stefano orientierte und auch die hier dargestellten Heiligen mit einem zarten Heiligenschein dargestellt hat. Zudem ist zu beobachten, dass De' Cavalieri in der zweiten Auflage der Druckserie von den San Tommaso-Fresken in der einleitenden Abbildung der heiligen Trinität zwei Engel mit Märtyrerpalme beifügte – in Entsprechung zu Albertis Altarblatt. In der ersten Version von 1584 fehlten die Engel. Siehe zu den verschiedenen Druckversionen Richardson, 2009, S. 41f.

<sup>469</sup> Anne Dillon definiert „Broadsheet“ wie folgt: „A broadsheet is a large single sheet, usually of paper, sometimes of vellum, satin, silk or taffeta, in which is printed a single image or a sequence of separate images, which tell a topical, historical or religious story. Usually it includes script or text which explains the pictures, tells the viewer what to look for, and makes a didactic, political and sometimes satirical comment...“, Dillon, Anne: Michelangelo and the English Martyrs. Surrey, 2012, S. 2f.

gehören, Juan Álvarez y Alva de Toledo, dem Kardinalsbischof von Albano und Erzbischof von Santiago de Compostela, ihm war der Stich gewidmet. Schöpfer des in Rom 1555 aufgelegten Drucks soll kein geringerer als Michelangelo Buonarroti gewesen sein: „...his mark, his imprint is everywhere within it“<sup>470</sup>, wie Anne Dillon schreibt.

Als für die Arbeit von Bedeutung ist die eindeutige Nähe in Aufbau und Stil, die der „Broadsheet“ zu Circignanis San Tommaso Fresken und De Cavalieris Drucken aufweist. Auffällig ist, dass die für die Qual und Marter verantwortlichen Schergen alle antike Brustpanzer und Gewänder tragen. Ein geschickter Einfall, um die gequälten Kartäusermönche in Verbindung zu den ersten christlichen Märtyrern zu stellen.<sup>471</sup> Denn ihre Nachfolge als neue Märtyrer treten die Mönche mit ihrem Opfertod an und stehen ihren antiken Glaubensvorbildern hierbei in Standhaftigkeit und Mut in nichts nach.

Ganz ähnlich geht auch Circignani in den San Tommaso Fresken vor. So tragen die Peiniger im England des späten 16. Jahrhunderts Brustpanzer wie ihre Vorgänger im antiken Rom und die Peiniger auf dem älteren „Broadsheet“. Die Kleiderwahl ist demnach nicht auf mangelndes Wissen oder Ungenauigkeit von Malerseite zurückzuführen, sondern diente vielmehr dazu, dem Betrachter durch die gleiche Kleidung deutlich zu zeigen, dass die Glaubensgegner als die neuen Feinde nichts anderes sind als die antiken Peiniger.

Knapp zehn Jahre, bevor das Konzil von Trient mit dem Bilderdekret Regeln und Richtlinien verabschieden würde, war mit dem „Broadsheet“ der gemarterten Kartäuser das Idealbeispiel in Rom bereits im Umlauf, denn es erfüllte bereits alle Kriterien, die das Konzil später an die richtige Darstellung von Bildinhalten stellen sollte.<sup>472</sup>

Doch der Kartäuser-Stich ist nicht die einzige Bildvorlage, auf die Circignani für die Märtyrer-Fresken von San Tommaso zurückgreifen konnte, denn mit den Darstellungen Richard Verstegans konnte er auf die „most influential images of martyrdom produced by the Elizabethan Catholics“<sup>473</sup> zurückgreifen.

Verstegan kam 1548 in London als Kind holländischer Einwanderer in zweiter Generation unter dem Namen Richard Rowlands zur Welt und machte sich, nach einem Aufenthalt in Oxford, aus dem er als gläubiger Katholik alsbald zur Flucht gezwungen war, in London als Drucker selbstständig. 1582 dann die Flucht nach Frankreich, da es für ihn in London, nach dem Druck von „A true reporte“, über die Hinrichtung von Edmund Campion, zunehmend gefährlich wurde. In Frankreich nahm er den holländischen Familiennamen Verstegan an und fand in Paris für einige Zeit, den richtigen Nährboden für seine Arbeit. Er hatte sich voll und ganz dem Druck und der Herausgabe katholischer Schriften verschrieben. Als eine der ersten

---

<sup>470</sup> Dillon, 2012, S. 10.

<sup>471</sup> Ebd. S. 41.

<sup>472</sup> Ebd. S. 55.

<sup>473</sup> Dillon, 2016 (2002), S. 147.

Arbeiten entstand im Sommer 1582 das unter dem Titel „Praesentis Ecclesiae Anglicanae typus“ veröffentlichte Blatt über den Zustand der Kirche Englands. Der Druck illustriert nicht nur das Martyrium der drei Jesuiten Campion, Sherwin und Briant, sondern ist direkt an Papst Gregor XIII., die Gesellschaft Jesu, gemeinsam mit den beiden englischen Kollegien in Rom und Rheims und an alle Christen überhaupt adressiert.<sup>474</sup> Da Verstegan bereits vor seiner Ankunft in Frankreich mit „A true reporte“ auf das Schicksal Edmund Campions aufmerksam gemacht hatte und dies in dem „Broadsheet“ erneut tat, muss dieser als „an authentic Elizabethan illustrated news report, whose figures, in particular those of Campion, appear to have been drawn from life“<sup>475</sup> angesehen werden. Mehr noch steht der Druck exemplarisch für alle in diesen Jahrzehnten in England wegen Hochverrats hingerichteten Priester. Die ausschließlich in Latein verfasste Textebene lässt auf einen gebildeten Rezipienten-Kreis schließen, der über finanzielle Mittel verfügte und so in der Lage war, die englischen Exil-Katholiken zu unterstützen. Die Darstellungen waren dagegen allen sozialen Schichten zugänglich und verständlich.<sup>476</sup>

1582 erschien in Rom im Auftrag Claudio Aquavivas eine Version der „De persecutione“, der einige von Verstegans Abbildungen beigelegt waren.<sup>477</sup> Mehr noch hielt sich Verstegan sogar für einige Zeit in Rom<sup>478</sup> auf, bevor er nach einem erneuten Aufenthalt in Frankreich schließlich Antwerpen erreichte, wo er bis zu seinem Tod 1640 lebte und arbeitete. Nur ein knappes halbes Jahr nach seiner Ankunft in Antwerpen veröffentlichte Verstegan im August 1587 mit „Theatrum Crudelitatum Haereticorum Nostri Temporis“ sein berühmtestes Werk, in das alle seine vorherigen Arbeiten einfließen. Da das „Theatrum Crudelitatum“ erst einige Jahre nach Fertigstellung der San Tommaso Fresken erschien, scheidet es als direktes Vorbild für die römischen Märtyrer-Fresken aus.

Anders verhält es sich dagegen mit der bereits erwähnten „Praesentis Ecclesiae Anglicanae typus“, diese Arbeit Verstegans war Circignani durchaus bekannt. Besonders deutlich wird seine Anlehnung an Verstegans Werk in jenen Fresken, die die Verhaftung, Folterung und Hinrichtung von Campion, Briant und Sherwin zum Thema haben (wie bereits Bild 36).<sup>479</sup> So stammt die Verteilung der Figurengruppen über die Bildfläche eindeutig von Verstegans Vorläufer (Bild 38). Ebenso haben die aufgeschlitzten Leiber im Vordergrund, der Kochtopf in dem zerstückelte Körperteile gegart werden, der Galgen im Hintergrund und die Pritsche,

---

<sup>474</sup> Ausführlicher zur Biografie Richard Verstegans, siehe Dillon, 2016 (2002), S. 148.

<sup>475</sup> Ebd., S. 149.

<sup>476</sup> Ebd., S. 165.

<sup>477</sup> „Claudio Aquaviva, the Jesuit General, sent a letter ... His plea for help was backed up by binding with it a copy of the Rome 1582 edition of De persecution, which has been illustrated by the images from the upper half of the broadsheet.“ Dillon, 2016, S. 170.

<sup>478</sup> Das Pilgerbuch des englischen Kollegs zeigt einen Eintrag vom 28 April 1584, acht Tage war Verstegan im Kolleg zu Gast, siehe ausführlich, Dillon, 2016, S. 201.

<sup>479</sup> Ebd., S. 247.

auf der gerade eines der Opfer von seinem Peiniger in Stücke geschlagen wird, ihr exaktes Vorbild in Verstegans Darstellung.

Mit seinen Werken hatte Richard Verstegan nicht nur Circignani für die San-Tommaso-Fresken eine wichtige Vorlage geliefert, sondern vor allem, eine verbindende Achse von Rom über ganz Europa nach Antwerpen geschaffen, die für das Bildthema Martyriumsdarstellung von großer Bedeutung ist und künstlerisch in beiden Richtungen zu neuen Bildschöpfungen führte. Sorgte in Rom Gallonios „Trattato“ mit seinen erschreckenden Abbildungen für Wirbel, löste Richard Verstegans „Theatrum Crudeliatum“ in Antwerpen ähnliche Reaktionen aus. Auf äußerst grausame Weise erläutert das Werk in Wort und Bild Qual und Folter, die die „gemarterten Katholiken“ in England, Frankreich und Deutschland von protestantischer Seite zu erdulden hatten.<sup>480</sup> In gewisser Art und Weise kann Verstegans Werk als Komplettierung der römischen Märtyrer-Bilder für den europäischen Norden angesehen werden.

### **2.2.2. Von den Rotondo-Fresken nach San Tommaso: Gemeinsamkeiten und Unterschiede**

Im Vergleich zu den Rotondo-Fresken, die ausschließlich Martyrien aus den ersten Jahrhunderten des Christentums, die auf Befehl der römischen Kaiser geschahen, thematisieren, geht das Bildprogramm in San Tommaso einen großen Schritt weiter. Die Fokussierung der Fresken auf England ist logisch, waren sie doch für die englische Kollegskirche bestimmt, doch die Ausdehnung der dargestellten Inhalte bis in die Entstehungszeit der Fresken war neu. Durch die Aktualität wurden sie in ihrem Sinn und Zweck, die Novizen auf das, was sie bei einer Rückkehr in ihr Heimatland erwartete, bestmöglich – also in einer der Realität sehr nahekommenden, grausamen und gewalttätigen Weise – vorzubereiten, immens gesteigert. Der Bologneser Erzbischof, Gabriele Paleotti, hatte in seinem „Discorso“, wie bereits dargelegt wurde, formuliert, dass vor allem die in lebendigen Farben gemalte Geschichte der gemarterten Heiligen den Betrachter anrühre und „derjenige, der von solch einer Darstellung nicht gerührt ist, aus Holz oder Marmor sein muss.“<sup>481</sup>

---

<sup>480</sup> Diese gewalttätige Leidenschaft, wie sie Verstegan im „Theatrum Crudeliatum“ vorlebt, findet sich in Antwerpen auch in den zeitgenössischen Altarblättern wieder und lässt sich beispielsweise in Michiel Coxies „Martyrium des heiligen Georg“ von 1588 in der Kathedrale des Heiligen Romuald in Mechelen oder im „Martyrium der Heiligen Kosmas und Damian“ von Ambrosius Francken, das in die 1590er Jahre zu datieren ist, beobachten.

<sup>481</sup> „... ma l'esserci con vivi colori qua posto sotto gli occhi il santo martirizzato..., egli è pur vero che tanto accresce la divozione e compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno o di marmo.“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 228. (Wie bereits Anm. 149).

In den San Tommaso-Fresken kann man Paleottis Gedanken noch weiterspinnen. Wenn schon die Martyrien der frühen Christen jene Reaktion bei Novizen und Gläubigen hervorriefen, wie sie die Arbeit vorweg dargelegt hat, was für eine Wirkung hatten dann erst die San Tommaso-Fresken auf die Novizen gehabt – hierbei stehen natürlich vor allem die Darstellungen im Vordergrund, die die brutale Hinrichtung Campions, Briants und Sherwins zeigen. In Farbe vor ihnen auf die Kirchenwand gebannt, sahen die Kollegsschüler nicht nur die Qual und die Tortur der Heiligen, die vor Jahrhunderten das Martyrium erlitten hatten, sondern mit Sherwin sogar einen von ihnen, der, als wäre es erst gestern gewesen, für seinen Glauben den Märtyrertod gestorben war. Dieser allen Darstellungen innewohnende Vorbildcharakter war, wie Agazzi es in seinem Brief betonte, ausdrücklich erwünscht und erinnert stark an die Fresken von Santo Stefano Rotondo. Eine pädagogisch-didaktische Motivation des Bilderzyklus von San Tommaso liegt demnach auf der Hand<sup>482</sup> und wird in den nahezu tagesaktuellen Beispielen auf die Spitze getrieben. Dies auch stilistisch, denn die grausamsten und gewalttätigsten Darstellungen sind genau jene, die die „neuen“ Märtyrer zeigen. Hier kennt der Schrecken kein Ende. Zerstückelte und in kochend heißes Wasser geworfene Körper reihen sich neben entzweigerissene Leiber, aus denen das Gedärm hervorquillt. Am Galgen aufgehängte Missionare rahmen diese Schreckenslandschaft ein.

Neben der didaktischen Funktion waren die Fresken aber auch ein für die Glaubens-Propaganda der Kirche dienliches Werkzeug. Auch hier erwiesen sich die Martyrien, die sich erst bei Entstehungszeit der Fresken in England zugetragen hatten, als nützlicher, da sie aufgrund des direkten zeitlichen Bezugs beim Betrachter eine viel größere Wirkung erzielten. In einem Punkt wäre der Bildertheologe Andrea Gilio sicherlich beim Anblick der englischen Märtyrer von San Tommaso alles andere als begeistert gewesen. Denn es besteht kaum ein Unterschied<sup>483</sup> zwischen den Soldaten und Henkern, die in den Rotondo-Fresken im Dienste der römischen antiken Kaiser ihren Dienst vollziehen und jenen, die Jahrhunderte später den Bischof von Canterbury am Altar ermorden oder im Namen Elisabeths I. morden und martern. Allesamt tragen sie römische Uniformen. Einen Zustand, den Gilio in den „Dialoghi“<sup>484</sup> schwer kritisiert hat. Die äußerst gewalttätige und brutale Machart der Fresken hätte aber dagegen bestimmt seine Zustimmung gefunden.

---

<sup>482</sup> Als erster betonte Mâle eine für die Ausbildung nützliche Funktion der Fresken: „... ma questi supplizi, lungi dallo spaventare i giovani neofiti del Collegio degli Inglesi, ne eslavano il coraggio: più di uno fra loro trovò a Londra la morte che andava cercando“, Mâle, 1984, S. 115.

<sup>483</sup> Müller-Bongard nennt einige wenige Beispiele wie die Kleidung der Henker in der Kreuzigungsszene der beiden Kinder zu Ostern, die deutlich als Juden zu identifizieren sind. Oder die Figur rechts im Bild der Hinrichtung von Thomas More, Kardinal John Fisher und Margaret Pole, die unverkennbar eine Kette mit der Tudor-Rose um den Hals trägt. Müller-Bongard, 2011, S. 168.

<sup>484</sup> „Non so onde questo abuso sia nato de' moderni pittori, dare indistintamente ad ogni nazione l'abito militare romano... il che a me pare mal fatto“, „Ich weiß nicht, woher dieser Missbrauch bei den modernen Malern entstanden ist, ohne Unterschied allen Nationen römische Militäruniformen zu geben... welches mir schlecht erscheint“, Gilio, Dailogo, 1961, S. 51, in der deutschen Übersetzung zit. nach Röttgen, 1975, S. 113.

In die Nachfolge der bereits in den Kreis der Heiligen aufgenommenen Märtyrer, die der Zyklus zu Beginn zeigt, reihen sich die neuen, offiziell noch nicht heiliggesprochenen Märtyrer. Wie ihre Vorgänger stehen auch sie in der Nachfolge Jesu. Sie sind Teil des bis in die Gegenwart reichenden „katholischen Märtyrertums“<sup>485</sup>. Die gleiche Ehre wie ihren bereits heiligen Vorgängern sollte ihnen zu Teil werden, denn wie sie so hatten auch die ‚neuen‘ Märtyrer alle Qualen und Gräueltaten standhaft ertragen. Durch die ähnlichen Gewänder werden die ‚neuen‘ Märtyrer zu jenen des frühen Christentums direkt in Bezug gesetzt. Diese Verbindung ist zugleich Zeichen der katholischen Kirche Englands und Hoffnungsträger, dass auch ihr Opfer wie das ihrer Vorgänger nicht umsonst gewesen ist, sondern den entscheidenden Beitrag zur Errichtung der einzig wahren Kirche geliefert hat.<sup>486</sup> Diesem Konzept folgte auch das letzte Fresko, das den großen Förderer der Jesuiten, Papst Gregor XIII., vor dem Altar im Gebet zeigt. Mit Blick auf Jesus erbittet er den Segen für jene, die nach England aufbrechen und dort den sicheren und qualvollen Tod finden. Mit seiner rechten Hand deutet Gregor XIII. nach hinten, hier kniet das gesamte „Venerable English College“. Sicherlich waren Circignanis Fresken eine Neuheit und bedeuteten einen Aufschwung für die Kirche des heiligen Tommaso di Canterbury, wie es schon in Santo Stefano der Fall gewesen war. Für die Novizen bedeutete das Studium der Fresken einen Blick in die nahe Zukunft, wie er realistischer kaum hätte sein können. Aber auch auf den „normalen“ Gläubigen – ein Besuch der Kirche war bei Pilgern besonders beliebt<sup>487</sup> – haben die Fresken großen Eindruck gemacht. Nirgendwo sonst bot sich ihnen eine exaktere Zurschaustellung des Schicksalswegs, den die jungen Missionare auf sich zu nehmen bereit waren, als in San Tommaso. Mitleid und Rührung mischten sich mit Ehre und Stolz, die man nicht nur für die bereits im Glauben an Jesus Verstorbenen empfand, sondern besonders für die aktuellen Schüler des Kollegs, die kurz vor ihrer tödlichen Mission standen. Lobende und bestärkende Worte fand das Volk für die Kollegsschüler schon zu Lebzeiten, als zukünftige Märtyrer wurde ihnen fast die gleiche Verehrung entgegen gebracht wie ihren Vorgängern in den Fresken an der Kirchenwand. Dass der heilige Filippo Neri, wie bereits eingangs geschildert wurde, sie auf der Straße als Märtyrer-Blume grüßte, ist hierfür nur das bekannteste Beispiel.<sup>488</sup>

Vor den Freskenzyklen, die Circignani im Auftrag der Jesuiten angefertigt hatte und die bald nach ihrer Fertigstellung in Form von Druckserien erschienen waren, hatte die Arbeit mit dem „Trattato de gli instrumenti di martirio e delle varie maniere de mortoriare usate da’ gentili contro cristiani“ bereits ein Werk vorgestellt, das Martyriumdarstellungen mit erklärenden

---

<sup>485</sup> Zit. nach Müller-Bongard, 2011, S. 169.

<sup>486</sup> Richardson, 2009, S. 50.

<sup>487</sup> Ebd., 2009, S. 38.

<sup>488</sup> Müller-Bongard, 2011, S. 172.

Bilderlegenden kombiniert. Einander ähnlich und doch wieder ganz anders werden nun kurz die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Werken herausgestellt.

### **2.3. Circignanis Fresken und Gallonios „Trattato“ im Vergleich**

Gemeinsam ist den unterschiedlichen Werken natürlich die Thematik des Martyriums. Die Vielfältigkeit in der Darstellung der grauenvollen und gewalttätigen Foltermethoden kennt hier wie dort keine Grenzen. Kaum eine noch so scheußliche Todbringungsart entgeht Circignani in den Rotondo-Fresken oder in San Tommaso. Ganz ähnlich auch Gallonio, der dem Leser ein nicht minder breites Spektrum an Marter-Möglichkeiten im „Trattato“ präsentiert. Ruhig und mit einer nahezu erschreckenden Gelassenheit verrichten die Henker und Peiniger in den Fresken wie auch in den Abbildungen von Gallonios Werk ihre grauenvollen Taten. Nicht minder gelassen scheinen die heiligen Märtyrer die ihnen zugefügten Schmerzen jedoch zu ertragen. Weder Furcht noch Schmerz ist in den Gesichtern der Gequälten auf Circignanis Fresken oder in Gallonios Buch zu lesen. Mancher scheint gar, den Blick hingebungsvoll gen Himmel gewandt, zu lächeln.

Die beigegefügteten Texte, die in Verbindung zu den Großbuchstaben in der Darstellung stehen, sind nur formal eine weitere Gemeinsamkeit, denn inhaltlich unterscheiden sie sich deutlich. Während Gallonio sich in seinen Bildlegenden darauf beschränkt, nüchtern und sachlich die verschiedenen Marter- und Foltermethoden zu erklären, geben die Fresken in Santo Stefano und San Tommaso dem Betrachter viel weitreichendere Informationen. So die historische Einbettung der einzelnen Szenen, die in Santo Stefano immer durch die Angabe eines römischen Kaisers, der das jeweilige Martyrium zu verantworten hatte, gesichert ist. In San Tommaso sorgen Hinweise auf die Regierungszeit Elisabeths I. oder Heinrichs VIII. für eine zeitliche Zuordnung. Ebenso werden die in den Fresken dargestellten Figuren in den Texten darunter stets mit Namen genannt, handelt es sich um Einzelpersonen und nicht um eine anonyme Gruppe von Märtyrern. Gallonio verzichtet darauf, die dargestellten Figuren beim Namen zu nennen, und führt lediglich an mancher Stelle Heilige als Beispiele für die eine oder andere Marter und Folter an. Dies ist aber nicht der einzige Unterschied zwischen Fresken und Buch, die sich lediglich auf den ersten Blick in ihrer Machart und in ihrem Aufbau ähneln. Circignani geht einen deutlichen Schritt weiter. Abgeschlagene Gliedmaßen, klaffende Wunden, Blut, das wie im schlimmsten Horrorfilm einer Fontäne gleich über die Bildfläche spritzt, sind in den Rotondo-Fresken allgegenwärtig. Anders bei Gallonio. Auch er illustriert Marter und Qual, aber klar und nüchtern, mit Blick aufs Detail, was sich besonders in der großen Vielzahl der im Buch gezeigten Folterwerkzeuge niederschlägt. Bewusst verzichtete Tempesta in seinen Stichen darauf, die Märtyrer mit klaffenden Wunden,



verstümmelt, blutüberströmt oder in anderer Art und Weise darzustellen. Nicht die erschreckende Zurschaustellung der Marter sollte gezeigt werden. Was Gallonio wirklich interessierte, war, das Martyrium als rein mechanischen Akt zu präsentieren. Die Körper der Märtyrer erscheinen in Tempesta's Darstellungen zwar verrenkt und verkrümmt, doch sie sind immer unversehrt. Gallonio's Märtyrer erscheinen so trotz der Qualen, die sie erleiden, würdevoll und erhaben. Im „Trattato“ (wie bereits Bild 3) stoppen die Zangen und Haken der Peiniger rechtzeitig, ohne die Haut der Märtyrer in Fetzen reißen. Die Rotondo-Fresken zeigen schonungslos den blutüberströmten Audifax und seinen Peiniger, der dem Jungen mit seiner scharfen Klinge noch weitere Wunden zufügt (wie bereits Bild 25). Noch deutlicher wird dieser Unterschied der beiden Werke im Vergleich zu dem Fresko, das die „Martyrien der Heiligen Johannes, Paulus, Artemius, Bibiana und Pigenus“ zeigt (Bild 39) mit einer ähnlichen Darstellung im „Trattato“. Den Kopf bereits vom Körper abgetrennt liegen die Leichen von Johannes, Paulus und Bibiana aufgereiht im Bildvordergrund auf dem Boden. Über ihnen, von zwei Steinplatten zerquetscht, liegt der heilige Artemius.<sup>489</sup> Bis ins kleinste Detail zeigt Circignani das fast zur Unkenntlichkeit deformierte Gesicht des Heiligen, seinen zerquetschten Körper zwischen den tonnenschweren Steinplatten und das Blut, das sich aus dem leblosen Körper über den Stein bis ins Gras ergießt. Eine von Tempesta's Darstellungen im „Trattato“ schildert die nahezu identische Szene, verzichtet aber auf die grausamen Details (Bild 40). Da die beiden Peiniger gerade erst dabei sind, das schwere Gewicht auf dem Körper des Heiligen abzuladen, ihre Tat aber noch nicht vollbracht haben, war es Tempesta möglich, den Körper des Märtyrers unversehrt zu zeigen. Die Peiniger und Folterknechte werden im „Trattato“ immer unmittelbar vor der Tat oder im Ansetzen zur Tat gezeigt, den darauffolgenden Schritt überlässt Gallonio der Phantasie des Lesers, während Circignani die Peiniger in Aktion oder bereits das grausame Endergebnis ihrer Taten präsentiert. Die Illustration verschiedener Darstellungsmomente ist wohl der größte Unterschied zwischen Circignani's Fresken und Gallonio's „Trattato“.

Dies ist vor allem den unterschiedlichen Ansprüchen geschuldet, denen die Fresken in den Kirchen einerseits und die Abbildungen Gallonio's andererseits gerecht werden mussten. Gallonio's Anliegen war es, mit dem „Trattato“ einem gebildeten Leserkreis eine Art wissenschaftliches Handbuch, ein Nachschlagewerk der verschiedenen Foltermethoden und ihrer Mechanik, zu präsentieren.<sup>490</sup> Sein Werk richtete sich demnach an ein spezielles und ausgewähltes Publikum. Ganz andere Zwecke verfolgten die Auftraggeber der Freskenzyklen von Santo Stefano und San Tommaso. In einer rein pädagogisch-didaktischen Sicht waren die Fresken ein grundlegender Baustein in der Ausbildung und Vorbereitung der Novizen.

---

<sup>489</sup> Carratù, 2007, S. 48.

<sup>490</sup> Touber, 2014, S. 72. (Wie bereits Anm. 312).

Daneben richteten sich die Darstellungen vor allem an die Masse der Gläubigen, die bei ihrem Anblick zum einzig wahren Glauben diszipliniert und motiviert werden sollten. Kein wissenschaftlicher Ansatz wie bei Gallonio bestimmte die Fresken, sondern ihr propagandistischer Nutzen im Glaubenskampf der katholischen Kirche.

Ein ganz ähnliches Ziel verfolgten auch die Druckserien *De' Cavalieris* von Santo Stefano Rotondo, *Sant'Apollinare* und *San Tommaso di Canterbury*. Sie haben natürlich die Buchform sowie logischerweise als Abbild der Fresken auch die Verbindung Martyrien-Großbuchstaben-Bildtexte mit dem „Trattato“ gemeinsam. Ebenso sind die begleitenden Texte in allen Druckserien nur auf Latein. Dies lässt, ähnlich wie im Falle des „Trattato“ bereits festgestellt wurde, auf einen speziellen Rezipienten-Kreis schließen. Es ist davon auszugehen, dass *De' Cavalieris* Drucke den Jesuiten als Mittel zur Verbreitung von Glaubensinhalten vor allem über die Grenzen Italiens hinaus gedient haben. Weitere Darstellungen wurden den Rotondo-Fresken in der Druckserie *„Ecclesiae militantis triumphus...“*<sup>491</sup> vorangestellt. Sie bilden allegorisch die Werte der katholischen Kirche ab und beziehen eindeutig Stellung, die in direkten Bezug zu den Beschlüssen des Trienter Konzils zu stellen ist und mit diesen konform geht. So wird mithilfe der einleitenden Abbildungen der Bogen von den frühchristlichen Martyrien des Santo-Stefano-Zyklus in die Gegenwart geschlagen. Die erst kürzlich in einem der Kollegien ausgebildeten Missionare konnten die Druckserien auf ihren Reisen in die Länder, die es wieder zurück in den Schoß der Kirche Roms zu führen galt – studieren, sie zur Meditation nutzen und bekamen zusätzlich durch die Allegorien die Position der katholischen Kirche vermittelt.<sup>492</sup> Neben dem Nutzen als Meditationshilfe für unterwegs stellten sich die Druckserien als ein weitaus effizienteres Mittel zur Propaganda heraus, da sie überall gelesen werden konnten – im Gegensatz zu den Freskenzyklen, die man ortsgebunden nur in den Kirchen betrachten konnte. Einer Verbreitung der Drucke in Buchform waren kaum Grenzen gesetzt. Diesen propagandistischen und kämpferischen Charakter zeigen bereits die Titel der Druckserien zu den Santo Stefano-Fresken, *„Ecclesiae militantis triumphus...“*, und zu jenen in *San Tommaso di Canterbury*, *„Ecclesiae anglicanae trophaea...“*. In den Drucken der Santo Stefano-Fresken wird der „Triumph“ der kämpferischen Kirche betont, den die Märtyrer der ersten Stunden des Christentums symbolisieren, während die englischen Märtyrer, vor allem die neuen, ganz aktuellen, als „englische Trophäen“ bezeichnet werden. Wie im Freskenzyklus beginnt auch die eigentliche Druckserie – nach den einleitenden allegorischen Darstellungen – mit der „Kreuzigung Jesu“ (Bild 41). Doch nicht der leidende Gottessohn in der Todesstunde wird

---

<sup>491</sup> Eingesesehenes Exemplar, Giovanni Battista De' Cavalieri: *Ecclesiae militantis triumphus*, Rom, 1585, aus der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>492</sup> Noreen, 1998, S. 689 ff.

hier dargestellt, sondern der über alle Feinde triumphierende Jesus, der selber laut zu seinen Gefolgsmännern zu sagen scheint: „Tu vincis in martyrum“<sup>493</sup>. Beide Begriffe, „Triumph“ als auch „Trophäe“, stehen in unmittelbarem Bezug zu einem Sieg. Nur der Sieger triumphiert am Ende und nur ihm gebührt die Trophäe. Für die katholische Kirche war das oberste Ziel, das den Sieg bedeuten würde, natürlich die Rückeroberung der an die Protestanten verlorenen Gebiete. Die Novizen und jungen Missionare hatten jedoch gelernt, dass ihr Kampf im Namen Jesu der Sache dient, der letztliche Sieg aber im Erleiden des Martyriums begründet liegt. Wie die frühchristlichen Märtyrer und ihre englischen Brüder werden auch sie über alles Leid und jede Qual triumphieren, um am Ende die Trophäe entgegenzunehmen: den himmlischen Lohn und den Eintritt ins Paradies. Die Protestanten hatten die Macht, die der Darstellung von Martyrien in Buchform innewohnt, zwar zuerst für sich entdeckt<sup>494</sup>, doch mit De' Cavalieris Druckserien zog man auf katholischer Seite nach. Sie wurden zu einer sehr brauchbaren Waffe in einem „beginnenden konfessionellen Medienkrieg“<sup>495</sup>.

Nur wenige Jahre später entstand in der frühchristlichen, dem heiligen Vitalis geweihten, Kirche im Auftrag der Jesuiten ein weiteres Dekorationsprogramm, das die Blutzügel Jesu zum Thema der meisten Bildwerke hat.

#### **2.4. San Vitale, der Weg der Jesuiten in die Öffentlichkeit**

Gleich mehrere Eigenschaften machten die Basilika des heiligen Vitalis, an der heutigen Via Nazionale mitten im römischen Stadtzentrum, für die Jesuiten sehr interessant. Wie bereits bei Santo Stefano und Sant'Apollinare handelt es sich auch bei San Vitale um einen Bau, dessen Wurzeln im frühen Christentum liegen. Bereits im vierten Jahrhundert befand sich an dieser Stelle ein im Gedenken der Heiligen Gervasius und Protasius errichtetes kleines Oratorium. Bei diesen beiden Heiligen, die in der Nähe von Mailand das Martyrium erlitten hatten, handelt es sich um die Söhne des heiligen Vitalis und der heiligen Valeria.<sup>496</sup> Noch im selben Jahrhundert wurde die kleine Gedenkstätte zur Basilika ausgebaut und im Jahr 412 von Papst Innozenz I. (401–417) Vitalis von Ravenna geweiht. Für die Feierlichkeiten im Heiligen Jahr 1475 machte sich Sixtus IV. (1471–1484) daran, die Basilika umzubauen. Die seitlichen Kirchenschiffe verschwanden zugunsten eines einschiffigen großen Kirchenraums. Neben den frühchristlichen Wurzeln, die hervorragend in das jesuitische Kirchen-Konzept passten, war

---

<sup>493</sup> Zit. nach ebd., S. 699.

<sup>494</sup> Zit. nach Müller-Bongard, 2011, S. 169. Sie verweist in diesem Zusammenhang richtigerweise auf Buser, der den Ursprung für den Gebrauch der „neuen“ Märtyrer als konfessionsbildendes Propagandamittel auf protestantischer Seite vor allem durch das unter dem Titel „Acts and Monuments of these latter and perillous days“ in London im Jahr 1563 veröffentlichte Buch des Engländers John Foxe bestätigt sieht. Buser, 1976, S. 428.

<sup>495</sup> Zit. nach Müller-Bongard, 2011, S. 170.

<sup>496</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 1. Teil, S. 804.

vor allem die Lage der Kirche für den Orden ideal. Längst war das Oratorium des heiligen Andreas am Quirinal-Hügel für die vielen Novizen, die der Orden inzwischen hatte, zu klein geworden. Direkt über die Gärten des Noviziats von Sant' Andrea erreichbar und an diese angrenzend, konnten die Jesuiten mit der Übernahme von San Vitale ihr Herrschaftsgebiet auf dem Quirinal weiter ausdehnen. Am 20. November 1595 erfolgte die offizielle Übergabe der verwahrlosten Basilika an den Jesuitenorden und dieser machte sich alsbald an die Umgestaltung. Unter der Aufsicht Aquavivas begannen kurz darauf die Bauarbeiten und die malerische Neugestaltung des Kircheninnern. Insgesamt fünf Altäre wurden errichtet. Neben dem Hauptaltar entstanden zwei weitere je Seite des Hauptschiffs, das zusätzlich mit einem ausgeklügelten Freskenzyklus versehen wurde. Ebenso wurde der Bereich der Apsis malerisch neu gestaltet. Zwar sind weite Teile der Ausstattung, die im ausgehenden 16. Jahrhundert unter Leitung der Jesuiten in San Vitale entstanden waren, noch heute erhalten, aber manches hat die Restaurierungsarbeiten während des Pontifikats von Pius IX. (1846–1878) nicht überlebt.<sup>497</sup> So ist das 1611 veröffentlichte Werk „La Peinture spirituelle, ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres, et tirer de toutes profit salutere“<sup>498</sup> des französischen Jesuiten Louis Richeôme gemeinsam mit den zwölf Abbildungen – die Stiche stammen von Matthäus Greuter –, die dem Werk beigelegt sind, eine unverzichtbare Quelle zum besseren Verständnis des Bildprogramms in San Vitale.

Im Jahr 1564 ging der zwanzigjährige Richeôme nach Paris, um dort am jesuitischen Collège de Clermont sein Studium der Theologie und der Rhetorik zu beginnen. 1581 wurde er Rektor des Kollegs von Dijon und hatte zwischen 1586 und 1598 das Amt des Provinzials von Lyon und danach von Aquitanien inne. Im Jahr 1608 wurde er zum ersten „Assitant de France“ ernannt und machte sich in dieser Funktion auf nach Rom. Hier stieß er auf Claudio Aquaviva, mit dem er eng zusammenarbeitete und der ihn mit einer ganz besonderen Aufgabe betraute. Von dem „französischen Cicero“, als solcher wurde Richeôme aufgrund seines großen rhetorischen Talents gerne benannt, wünschte sich Aquaviva eine genaue Beschreibung des Kollegsgeländes von Sant' Andrea, zu dem neben dem Noviziat eben auch San Vitale gehörte.

Allein Richeômes Beschreibungen in der „Peinture spirituelle“ geben Aufschluss über das heute zerstörte malerische Ausstattungsprogramm der privaten Wohnbereiche der Novizen, die dazugehörigen Gärten sowie die ursprüngliche Gestaltung der Kirche von Sant' Andrea al Quirinale aus dem 16. Jahrhundert. Sein Werk widmete Richeôme Claudio Aquaviva, wie

---

<sup>497</sup> Hütter, Luigi, Golzio, Vincenzo: San Vitale. Le Chiese di Roma illustrate. Collana di Monografie, Nr. 35, hrsg. v. Carlo Galassi Paluzzi, Rom, 1938, S. 6ff.

<sup>498</sup> Eingesesehenes Exemplar, Louis Richeôme: La Peinture spirituelle, ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres, et tirer de toutes profit salutere. Lyon, 1611, aus der Universidad Complutense de Madrid. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

dem Vorwort zu entnehmen ist. Weiter informiert der Autor einleitend seine Leserschaft über die von ihm getroffene Unterteilung der Bilder in drei Kategorien: „De grace“, „de nature“ und „des martyrs“<sup>499</sup>. Die ersten fünf Bücher befassen sich mit der Ausstattung der Wohnräume und der Kirche Sant' Andrea al Quirinale. Im sechsten Buch liegt der Fokus auf dem den Komplex umgebenden Garten und der göttlichen Schöpfung, die ihre beste Entsprechung in der Natur findet. Das siebte und letzte Buch hat die Kirche San Vitale und die Bilder der Märtyrer, oder wie Richeôme es formulierte: die „Tableux de grace... aux plus vaillans champions des regimens du Dieu des armees...“,<sup>500</sup> zum Thema.<sup>501</sup>

Wieder war es Generaloberer Aquaviva, der in San Vitale die Verantwortung für die Arbeiten übernommen und auch auf Inhalt und Thematik des Bildprogramms Einfluss gehabt hatte. In seinem Auftrag überwachte der Architekt Giovanni de Rosis die Bauarbeiten, während der Maler und Bildhauer Giovanni Battista Fiammeri<sup>502</sup> sich um ein zügiges Fortschreiten des Ausstattungsprogramms kümmern sollte. Ab 1597 wurde unter Hochdruck an der Fertigstellung von Fassade, Portikus, Deckengewölbe und den Gemälden für den Hochaltar gearbeitet. Im darauffolgenden Jahr wurde mit den Fresken und Gemälden des Hauptschiffs begonnen. Diese Arbeiten zogen sich bis über die Jahrhundertgrenze und waren um das Jahr 1605 beendet.<sup>503</sup> Einst wurden die Besucher durch ein Fresko am Portikus empfangen, das die unterschiedlichsten Marter-Werkzeuge zeigte und diese so bereits außen auf das Thema Martyrium, das im Kircheninnern fortgesetzt wurde, eingestimmt hatte. Dieselbe Aufgabe kam auch dem hölzernen Eingangsportal zu. Es zeigt neben dem Martyrium des Titelhiligen Vitalis, das große Ähnlichkeit mit einem Bildwerk im Kircheninnern aufweist, die Vision von La Storta, die der Ordensgründer Ignatius von Loyola und seine Begleiter auf ihrem Weg nach Rom gehabt haben.<sup>504</sup> Während das Fresko des Eingangsportals in die erste Phase der Arbeiten fällt, standen die Türen am Ende und konnten 1609 pünktlich zur Seligsprechung des Ordensgründers Ignatius von Loyola fertiggestellt werden. Sowohl für das Fresko mit den Folterwerkzeugen als auch für die Holztüren ist sich Bailey der Autorenschaft Giovanni Battista Fiammeris sicher.<sup>505</sup> Da die Fresken am Eingangsbereich heute zerstört sind, gibt allein die Abbildung Greuters in Richeômes „Peinture spirituelle“ Aufschluss darüber, wie

<sup>499</sup> Richeôme, *Peinture spirituelle*, 1611, Epistre an Ottavio Navarola, ohne Seitenangabe.

<sup>500</sup> Ebd., Epistre an Ottavio Navarola, ohne Seitenangabe.

<sup>501</sup> Loach, Judi: Louis Richeome's Emblematic Re-Use of the Jesuit Novitiate Church of S. Vitale in Rome, in: *Emblematic Images and Religious Texts. Studies in Honor of G. Richard Dimler, S. J.*, hrsg. v. Pedro F. Campa, Peter M. Daly. Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series, Bd. 2., Philadelphia, 2010, S. 51–70, hier S. 52ff.

<sup>502</sup> In einem Brief an Fiammeri, den Aquaviva im August 1599 verfasste, wird das große Vertrauen deutlich, das der Generaloberer in den Künstler setzte. Zwar macht er Anweisungen, ließ jedoch Fiammeri letztlich weitgehend freie Hand: „Del resto, resto sodisfatto... per la pittura, a me la storia che voi dite di Christo N. S. alla colonna mi sodisfa, e mi par che voi possiate cominciare a negoziare con essolui...“ Zit. nach Bailey, 2003, S. 328, Anm. 80.

<sup>503</sup> Zur Datierung der Innenausstattung von San Vitale, siehe Herz, 1988, S. 54; Bailey, 2003, S. 168.

<sup>504</sup> Hütter / Golzio, 1938, S. 42.

<sup>505</sup> Bailey, 2003, S. 171f.

das Fresko einst ausgesehen hat. Die Abbildung der Folterinstrumente ist dem siebten Buch einleitend vorangestellt und Richeôme beginnt seinen virtuellen Rundgang durch San Vitale mit einer ausführlichen Beschreibung der einzelnen Werkzeuge (Bild 42). Die einzelnen Gegenstände sind durch Großbuchstaben von A. bis Z. gekennzeichnet. Die Nummerierung durch Buchstaben lässt sofort an die Freskenzyklen in Santo Stefano und San Tommaso denken, bei denen sie für die Unterscheidung der einzelnen Szenen innerhalb eines Bildes gesorgt hatten. Noch offensichtlicher ist aber in Machart und Inhalt der Bezug zum „Trattato de gli instrumenti di maritrio...“ von Gallonio, das, in Rom 1591 erstmals erschienen, während der Entstehungszeit des Freskos am Portikus von San Vitale im Umlauf war und so auch Fiammeri sicherlich bekannt gewesen sein dürfte. Hatte Gallonio aber die Folter-Gegenstände verschiedenen Kategorien zugeordnet, die er eingangs präsentiert und danach anhand weiterer Abbildungen in Aktion zeigt, wie im Falle der Schlagwerkzeuge, wo neben Knüppeln, Schlagstöcken auch Peitschen abgebildet sind, legte Fiammeri sich nicht auf eine bestimmte Art von Folter-Werkzeugen fest. Neben Brandeisen, Fackeln, Behältern mit heißer Flüssigkeit, mit eisernen Dornen besetzten Rädern und Knüppeln sind Zangen, Schlagstöcke und Peitschen, Pfeil und Bogen nebst einer Streckbank – auf einer ähnlichen Maschinerie erlitt auch der Titelheilige Vitalis Höllenqualen – abgebildet. Hier fehlt es an keinem zur Folter geeigneten Werkzeug. Von zwei Rad-Maschinerien flankiert erscheint mittig in der oberen Hälfte der Abbildung das Kreuz, das Richeôme als „... le plus cruel, le plus ignominieux, et le plus abominable instrument de tous...“<sup>506</sup> beschreibt, an dem Jesus Christus gestorben und das für den Orden von zentraler Bedeutung war. Richeôme legte in seiner minutiösen, seitenlangen Beschreibung der einzelnen Folterinstrumente den Fokus ganz auf das Grauen der einzelnen Gegenstände, die er Buchstabe für Buchstabe durchgeht.<sup>507</sup> Für ihn zeigt sich in diesen Werkzeugen zum einen „La cruauté de Satan aux peines des Saints Martyrs“ ebenso wie „la cruauté des Tyrás“, doch letztlich sind sie aber das Zeichen des Sieges, die „trofees de la vaillance des Martyrs“, denen für das Verständnis der Geschichte und Passion der heiligen Märtyrer große Aufmerksamkeit zu schenken ist.<sup>508</sup> Im Gegensatz zu Gallonio, der es sich in seinem Werk zur Aufgabe machte, die unterschiedlichen Foltermethoden in Form eines katalogartigen Nachschlagewerks aufzulisten, daher also ein eher wissenschaftlich begründetes Interesse hatte, verfolgte Fiammeri mit seinem Fresko ganz andere Ziele. Die Gläubigen, die zur Messe die Kirche betraten, sollten bereits im Eingangsbereich auf das eingestimmt und vorbereitet werden, was sie im Inneren erwartete – schließlich handelt es sich bei dem Titelheiligen sowie bei dessen

---

<sup>506</sup> Richeôme, *Peinture spirituelle*, 1611, S. 675.

<sup>507</sup> Ebd., S. 673–677.

<sup>508</sup> Ebd., S. 673.

Söhnen immer um Märtyrer, die im Glauben an Jesus einen qualvollen Tod auf sich genommen hatten. Doch das von den Folter-Werkzeugen am Portikus angekündigte Grauen setzt sich im Kircheninnern nicht überall in der Form fort, wie man es von außen erwarten würde.

#### 2.4.1. Die Hauptschiff-Fresken

Neben zwei Altären je Seite zieren insgesamt zehn Fresken die Wände des Kirchenschiffs. Wie schon in den zuvor behandelten Zyklen der ersten Jesuiten in Rom sind auch in San Vitale die Hauptdarsteller der Seitenwände die heiligen Märtyrer. Doch sie haben große Konkurrenz bekommen, denn der Landschaft, in der die Märtyrer ihre Qualen erleiden, kommt nun eine viel größere Rolle und Bedeutung zu. Die Natur scheint gar mit den Heiligen um die Vorherrschaft im Bild zu buhlen.

Als erster erscheint an der linken Wand der heilige Clemens (Bild 43). Als dritter Nachfolger des Petrus als Bischof von Rom verkörpert er nicht nur die Autorität des Papsttums, sondern war einer der Lieblingsheiligen der Römer. Im Bildvordergrund erscheint der Heilige unmittelbar vor einer kleinen Kirche. Die Szene zeigt den Heiligen wohl auf der Krim. Hierher war Clemens von Rom geflohen und sorgte als Apostel Jesu für die Verbreitung des Evangeliums, taufte die zum Christentum konvertierte Bevölkerung und ließ zahlreiche Kirchen errichten. Anders als zu erwarten wäre, wird das Martyrium des Heiligen erst im Mittelgrund gezeigt. Wie bereits im Vordergrund erscheint Clemens erneut im rot-weißen Priesterornat. Soeben wurde er von seinen Peinigern, die noch links im Bild unmittelbar am Abgrund stehen, über die Klippe ins Meer gestoßen. Um seinen Hals trägt er den an einer Kette befestigten Anker. Im Hintergrund sind weitere Figuren ohne ersichtliche Funktion und Aufgabe zu erkennen. Die von mächtigen Baumkronen und Pflanzen, die links und rechts in das Bildfeld hineinragen, geprägte Landschaft erstreckt sich bis zum Horizont und beherrscht die gesamte Szene. Unterhalb des Freskos erscheint auch in San Vitale wieder eine Bildzeile: „S. CLEMENS ROM IN INSVLA LYCIA TRAIANO IMP DIE XXIII NOVEMB“, „der heilige Clemens, Römer, auf der Insel Lycia unter Kaiser Trajan, 23 November“. Die Inschrift ist weit weniger informativ, als es jene in den vorangegangenen Zyklen von Santo Stefano und San Tommaso<sup>509</sup> waren. Bis auf den Todes- und Gedenktag, den regierenden Kaiser und den Ort – im Falle des Clemens die angeführte Insel Lycia in Kleinasien – geht der Text nicht ausführlicher auf die Umstände oder die Art und Weise des Martyriums ein.

---

<sup>509</sup> Hierbei bezieht sich die Arbeit natürlich auf die Drucke De' Cavalieris.

Als nächster Märtyrer erscheint der heilige Januarius, der Patron Neapels und Bischof der Stadt.<sup>510</sup> Während der untere Bildrand mit Büschen, Wiesen und einem kleinen Seeufer ganz der Landschaft vorbehalten ist, erscheint der Heilige in der Mitte der Szene auf die Knie gesunken. Seine Bischofsinsignien, Stab und Mitra, liegen vor ihm auf dem Boden. Hinter ihm hat der Scherge bereits das Schwert erhoben, um ihn zu enthaupten. Weiter hinten, von Bäumen und Büschen umringt, ist Januarius, der an seiner Mitra, die er hier noch trägt, zu erkennen ist, dieses Mal zwischen zwei Hunden zu sehen. Eine Szene, die der Enthauptung vorangegangen ist und auf die bereits erlittenen Torturen des Heiligen vor seinem letztlichen Tod anspielt. Weitere Figuren sind im Bildhintergrund in der Landschaft zu erkennen. Es sind die Gefolgsmänner des Heiligen, die mit ihm gemeinsam in den Tod gingen. Auch hier nennt die Bildunterschrift „S. IANVARIVS EPVS AD SVLPHVRARIAM PVTEOLANAM DIOCLET. ET MAXIM. IMPP. DIE XIX SEPTEM.“ wie zuvor nur den Ort Pozzuoli unweit von Neapel, in dem der Heilige sein Martyrium erlitten haben soll, die verantwortlichen Kaiser Diokletian und Maximian sowie den Gedenktag, den 19. September. Im darauffolgenden Fresko der linken Seitenwand (Bild 44) erleiden gleich mehrere namenlose Männer das Martyrium. Wie die Inschrift „SS. QVADRAGINTA MILITES AD SEBASEN ARMENIA VRBE REGE LICINIO DIE IX MARTII“ preisgibt, handelt es sich bei der Gruppe um vierzig heilige Soldaten, die unter Kaiser Licinius, der hier nicht als Kaiser, sondern als König bezeichnet wird, am 9. März unweit der armenischen Stadt Sebaste das Martyrium erlitten haben. Weil die Soldaten sich weigerten, ihrem christlichen Glauben abzuschwören, waren sie zum Tod durch Erfrieren verurteilt worden, indem man sie bei Nacht ohne Kleidung auf einen zugefrorenen See führte.<sup>511</sup> Nur sehr schemenhaft werden die Märtyrer als nicht näher definierbare Masse nicht auf dem zugefrorenen See, sondern bis zum Kopf in einem Flussbecken gezeigt, in dem sie zu Tode kommen. Der Flusslauf führt quer durch die Darstellung bis in den Vordergrund und verliert sich in Terrassen abgestuft im Bildhintergrund. Neben den gepeinigten Soldaten sind zwei weitere stehende Figuren zu erkennen, die der Gruppe den Rücken zuwenden und mit ausgestrecktem Arm nach rechts aus dem Bild hinausweisen. Die etwas weiter hinten gezeigte Figur steht unmittelbar vor einem kleinen Rundbau, bei dem es sich um einen heidnischen Tempel handeln könnte. Die grauschwarzen Rauchschwaden, die über dem Dach des Rundbaus zu erkennen sind, können diese Vermutung stützen und lassen auf ein (Opfer)-Feuer im Inneren des Baus schließen. Denn die vierzig Soldaten-Märtyrer waren erst, nachdem sie sich geweigert hatten, den Göttern zu opfern, zum Tode verurteilt worden. Noch wahrscheinlicher ist aber, dass es sich

<sup>510</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil, S. 401ff.

<sup>511</sup> „... und führte sie sämtlich gegen Abend bei kältester Winterzeit auf einen gefrorenen See... Doch richtete man gleich bei dem See in einer Wohnung ein warmes Bad für jene zu, die etwa während der Marter noch zu dem Götzendienste übertreten wollten...“ Aus: Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 1. Teil, S. 320f.



bei dem Bau um die nahe Behausung handelt, in der den Verurteilten, die sich doch dazu entschlossen, von ihrem christlichen Glauben abzufallen, ein heißes Bad bereitet wurde. Die beiden Männer sind demzufolge römische Soldaten, die den Erfrierungstod der Vierzig zu überwachen hatten und jene, die von ihrem Glauben abfielen, in das heiße Bad begleiteten. Dass es sich bei dem Bau um eine Kirche handeln könnte, ist auszuschließen, da weder ein Kreuz noch andere Merkmale eine solche Vermutung bestätigen können.

In der oberen rechten Bildhälfte ist als letzte Figur ein kleiner Engel mit einem Bündel Palmzweigen zu sehen. Wie zuvor liegt aber auch in diesem Fresko das Hauptgewicht der Darstellung auf der Landschaft. In der oberen Bildhälfte ist der kleine Märtyrer-Engel die einzige Figur inmitten der umgebenden Natur. Dem vorangegangenen Fresko ganz ähnlich ist auch das letzte an der linken Wand, denn es zeigt erneut das Martyrium weiterer Soldaten. Die Heiligen Martinian, Saturnian und zwei ihrer Brüder hatten unter dem Vandalen-König Geiserich das Martyrium erlitten, wie der Inschrift zu entnehmen ist: „MARTINIANVS SATVRIANVS ORQ FRARES DVO GENERICO REGE DIE XVI OCTO“. Nachdem sie selbst zum christlichen Glauben übergetreten waren, hatten sie viele andere bekehrt. Zuerst mit Knüppeln und Stöcken geschlagen – eine Tortur, die ihnen aber nichts anzuhaben schien –, wurden sie schließlich hinter einen Zweispanner gebunden und von diesem zu Tode geschleift.<sup>512</sup> Das Fresko zeigt im Bildvordergrund die beiden Pferde und schemenhaft hinter ihnen auf dem Boden zwei der Brüder. Bei der Figurengruppe im linken unteren Bildfeld könnte es sich um die vorangegangene Marter mit den Schlagstöcken handeln. Die weiteren Figuren in der linken Bildhälfte sind nur als Silhouetten in die Landschaft gesetzt, was sie tun und wen sie darstellen, ist kaum nachzuvollziehen. Vielleicht sind es die von den Brüdern zum christlichen Glauben Bekehrten.

Das erste Fresko der rechten Wand des Kirchenschiffs zeigt das „Martyrium des heiligen Ignatius“, Bischof von Antiochien (Bild 45). Als „ein Jünger der Apostel und namentlich des heil. Johannes“<sup>513</sup> gilt der heilige Ignatius als einer der Glaubenspfeiler des frühen Christentums. Die Tatsache, dass er denselben Vornamen wie der Ordensgründer Ignatius von Loyola trägt, machte den Bischof von Antiochien zu einem von den Jesuiten favorisierten Heiligen, der häufig dargestellt wurde. Die Entscheidung, sein Martyrium an der Kirchenwand zu zeigen, wundert daher kaum. Die Gewichtung von Natur und Landschaft einerseits und Figuren und Architektur andererseits hat sich hier leicht zugunsten der

---

<sup>512</sup> „... und mit Knotenstöcken geschlagen... Nachdem sie solches eine geraume Zeit hindurch erlitten hatten, aber nichts desto weniger den anderen Tag allzeit gesund und unverletzt befunden waren... ließ man sie zuletzt, mit den Füßen an rollende Wagen angebunden, über unebene und rauhe Wege nachschleifen, bis sie in solcher Pein ihren Geist aufgaben.“ Aus: Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil. Hier insbesondere: Römisches Martyrologium oder Verzeichnis, gereiht nach den Tagen jedes Monats als Anhang zu Dogel's Legende der Heiligen. Hrsg. v. P. Franz Xaver Weninger, Priester der Gesellschaft Jesu, Zweites Heft, die Monate Julius bis December, S.75f.

<sup>513</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 1. Teil, S. 145.

figürlichen Darstellungsgegenstände verschoben. Während die gesamte rechte Bildhälfte von Sträuchern und einem großen Baum bestimmt ist, dessen Krone sich nach oben hin breit auseinanderfächert, ist die linke Bildhälfte völlig frei von Sträuchern, Büschen oder Bäumen. Der Blick fällt sofort auf den in der Landschaft knienden Heiligen, der von drei Löwen angegriffen wird. Wie schon der heilige Clemens trägt auch Ignatius den rot-weißen Bischofsornat. Etwas weiter hinten sind in der linken Bildhälfte die Ruinen des Kolosseums abgebildet. Die daraus gezogene Annahme, dass es sich bei dem Ort des Martyriums um die Stadt Rom handelt, wird durch die Bildunterschrift bestätigt: „S. IGNATIVS EPISCOPVS ROMAE TRAIANO IMP. DIE I. FEBR.“ Überliefert wird, dass der heilige Ignatius im Amphitheater Flavium, dem Kolosseum, von Löwen in Stücke gerissen und bis auf die Knochen gefressen wurde. Gläubige Christen hätten daraufhin die Gebeine des Heiligen eingesammelt und nach Antiochia überführt.<sup>514</sup> Im darauffolgenden Fresko werden die Heiligen Marcellinus und Petrus im „Sylva Nigra“, dem schwarzen Wald, vor den Toren Roms unter Kaiser Diokletian enthauptet, wie es der Inschrift zu entnehmen ist. Auf dem stark beschädigten Fresko ist der zu Boden gesunkene Heilige im Bildvordergrund zu erkennen. Der zweite Heilige ist nur schwer auszumachen. Er steht inmitten der dichten Sträucher und Büsche an einen Baum gebunden. Erneut war es Kaiser Diokletian, der auch das „Martyrium des heiligen Paphnutius“ (Bild 46) – Thema des nächsten Freskos an der linken Wand – zu verantworten hatte. Nachdem der Heilige, der als Mönch in strenger Askese in der Wüste lebte, bereits unzählige Qualen erlitten hatte, ließ man ihn an einen Palmbaum annageln.<sup>515</sup> Bis auf einen Lendenschurz nackt, erscheint der Heilige an einen Baum genagelt, der sich inmitten der üblichen Laubbäume als Palme entpuppt und sich in großen Palmwedeln auffächert. Die Arme des Heiligen sind über seinem Kopf an den Baumstamm genagelt. Seine übereinandergelegten Beine sind an den Füßen an den Stamm genagelt. Aus der Wunde am Fuß fließt Blut. Durch diese Körperhaltung erscheint Paphnutius als schmale Silhouette, die sich perfekt an den Baumstamm anpasst und mit diesem gar zu verschmelzen scheint. Überhaupt ist der Heilige die einzige Figur inmitten des Dickichts und von diesem kaum noch zu unterscheiden.

Das letzte Fresko der linken Seitenwand zeigt wiederum das Martyrium einiger Soldaten (Bild 47), die gemeinsam mit ihrem Hauptmann Andreas, bei dem es sich nicht um den Apostel, sondern um den römischen Tribun handelt, in den Tod gingen. Nachdem er und seine Gefolgsmänner zum christlichen Glauben übergetreten und zudem davon überzeugt waren, dass man den letzten errungenen Sieg der Allmacht Gottes verdanke, wurden sie angeklagt

---

<sup>514</sup> Ebd., S. 147.

<sup>515</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil. Hier insbesondere: Römisches Martyrologium oder Verzeichnis, gereiht nach den Tagen jedes Monats als Anhang zu Dogel's Legende der Heiligen. Hrsg. v. P. Franz Xaver Weninger, Priester der Gesellschaft Jesu, Zweites Heft, die Monate Julius bis December, S. 62.

und in einem Engpass des Taurus in Kleinasien unweit von Kilikien durch die Truppen des Seleucus ermordet.<sup>516</sup> Links und rechts bestimmen zerklüftete Felsformationen die Szene. Über einen quer im Vordergrund umgefallenen Baumstamm fällt der Blick auf die Hauptszene, die das Aufeinandertreffen der beiden Truppen in dem Tal zeigt. Einige sind bereits zu Boden gegangen. Große Blutlachen zeugen von dem stattfindenden Massaker. Obwohl es sich bei den Figuren um Soldaten handelt, tragen sie keine Rüstung, sondern an Mönchskutten erinnernde Gewänder. Unter der Darstellung ist zu lesen: „SS. ANDREAS DVX EXERCITVS ET SOCII IN CILICIA MAXIMIANO IMP. DIE XIX AVG.“

Zwei weitere Fresken, die von einer später eingefügten Empore über dem Eingangsportal fast vollkommen verdeckt und dadurch nahezu unkenntlich sind, bilden den Abschluss des Freskenzyklus im Hauptschiff. Rechts des Eingangs mit Blick zum Altar waren ursprünglich die „Martyrien der Heiligen Viktor und Corona“ (Bild 48) zu sehen, die in die Regierungszeit von Kaiser Antoninus Pius fallen, wie die Inschrift „SS. VICTOR ET CORONA SYRIA ANTONINO IMP DIE XIV MAII“ mitteilt. Der heilige Viktor, der in Syrien durch einen Richter mit Namen Sebastian verurteilt wurde, erlitt zuerst unzählige Qualen. Hierbei kamen wohl einige der Marter-Instrumente des Eingangsfrieses zum Einsatz, die nun in Aktion gezeigt noch eindringlicher auf den Betrachter gewirkt haben müssen. Nach der Marter, die der Heilige standhaft ertragen hatte, wurde er schließlich enthauptet. Die heilige Corona, die den Qualen Viktors beigewohnt, dadurch zum christlichen Glauben gefunden und die Standhaftigkeit Viktors gepriesen hatte, wurde an Armen und Beinen zwischen Bäume gebunden, von denen sie beim Zurückschnellen entzweigerissen wurde.<sup>517</sup> Bis auf die charakteristische Landschaft ist auf dem Fresko, das durch eine Treppe, die nach oben zur Empore führt, zusätzlich verdeckt wird, kaum etwas zu erkennen. Allein die Inschrift ist erhalten, die auch hier, wie in allen Fresken zuvor, Auskunft über den Ort, den verantwortlichen Kaiser, Antoninus Pius, sowie den Gedenktag im Mai gibt.

Den Zyklus abschließend zeigte das Fresko linker Hand des Eingangs die „Martyrien mehrerer christlicher Soldaten“. Auch hier gibt allein die erhaltene Bildunterschrift Aufschluss über die einstige Darstellung: „XPI [Die Abkürzung steht für Christi autem generatio] MILES FVCIS EXPONITVR IN AEGYP DECIO ET VALER IMPP. DIE XXVIII LULII“, „christliche Soldaten unter den Kaisern Decius und Valerian ins Exil nach Ägypten verbannt, 28. Juli“. Neben einigen Baumstümpfen im Bildvordergrund sowie Sträuchern und Büschen

<sup>516</sup> Ebd., S. 35.

<sup>517</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 1. Teil. Hier insbesondere: Römisches Martyrologium oder Verzeichnis, gereiht nach den Tagen jedes Monats als Anhang zu Dogel's Legende der Heiligen. Hrsg. v. P. Franz Xaver Weninger, Priester der Gesellschaft Jesu, Erstes Heft, die Monate Jänner bis Junius, S. 81. Richeôme beschreibt dem Leser in der „Peinture spirituelle“ das Martyrium der heiligen Corona wie folgt: „... par traicte de ces quatre arbes acimez et appointez ensemble comme vous voyez, ausquels elle sera attachee par les bras, et iambes, à chascune fa piece à fin qu'estant laschees, et retournant à leur affiette naturelle, la pauvre patiente foit curellement escartelee...“ Richeôme, Peinture spirituelle, 1611, S. 778.

ist in der unteren rechten Ecke schemenhaft eine Figur zu erkennen, deren Handlung jedoch unmöglich nachvollziehbar ist. Es scheint vielmehr, dass genau der Teil, der einst die Martyrien der christlichen Soldaten zeigte, hinter der Empore verborgen liegt.<sup>518</sup>

Alle Fresken werden von gemalten Säulen und einem zusätzlichen weißen Rahmen eingefasst, in dem die Inschrift untergebracht ist. Im Wechsel werden die Fresken im oberen Wandbereich durch ein Fenster oder die Darstellung eines Propheten aus dem Alten Testament ergänzt, die in von Pilastern gesäumten Nischen zu sehen sind. Vier Altäre komplettieren die Ausstattung des Kirchenschiffs. Von diesen stehen besonders die beiden, die dem Eingang am nächsten sind, in engem Bezug zu den umliegenden Wandfresken. Der erste Altar auf der rechten Seite (Bild 49) zeigt die „SS. Vergini“, die „heiligen Jungfrauen“, der auf der linken die „SS. Confessori“, die „heiligen Bekenner des Glaubens“<sup>519</sup> (Bild 50). Als würde sie sich für die entscheidende Schlacht bereitmachen, erscheint die Gruppe der Jungfrauen im Halbkreis. Nicht Schwerter, sondern Palmzweige dienen ihnen in ihrem Kampf als Waffe. Die heilige Katharina, zentral in der Bildmitte gezeigt, steht auf einem Stück des zerbrochenen Rades, zudem liegt das Schwert, mit dem sie letztlich enthauptet wurde, zu ihren Füßen. Über dem Altar ist die Inschrift „ADDVCENTVR REGI VIRGINES POST EAM“, „Man geleitet sie [in bunt gestickten Kleidern] zum König, Jungfrauen sind ihr Gefolge...“ (Auszug aus Psalm 45,15), zu lesen. Die Märtyrer-Jungfrauen symbolisieren in ihrer zum Angriff bereiten Haltung die kämpferische „Ecclesia militans“. Sie sind in direktem Bezug zu den umgebenden Fresken an der Wand zu verstehen. Während die Heiligen in den Fresken im Erleiden des Martyriums gezeigt werden, haben die heiligen Jungfrauen bereits den göttlichen Lohn für ihre Leiden erhalten, dem die Palmzweige, die Engelschöre in der oberen Bildhälfte und die Blumenblätter auf dem Boden im Bild Ausdruck verleihen. Weniger kämpferisch erscheinen am Altar direkt gegenüber die „Confessori“. Sie scheinen eher gebannt dem Wort Gottes zu lauschen, als sich zum Marsch bereit zu machen wie die Jungfrauen. Über den „Confessori“ verkündet die Inschrift: „QVI SVNT CHRISTI CARNEM SVAM CRVCIFIXERVNT“, „die, die Christus angehören, die kreuzigen ihr Fleisch“. (Gal 5,24) Nicht als Vorausschau für den göttlichen Lohn, sondern als bekennende Zeugen und

---

<sup>518</sup> Richeôme, dessen Blick zu Beginn des 17. Jahrhundert nicht durch die Empore gestört wurde, konnte auf dem Fresko einen namenlosen Soldaten erkennen, der mit Honig und Milch beschmiert an einen Baum gebunden, der glühenden ägyptischen Sonne ausgesetzt, einen langsamen, qualvollen Tod erleidet. Bei der zweiten Person, die laut Richeôme auf dem Fresko zu sehen ist, handelt es sich nicht wirklich um einen Märtyrer, sondern vielmehr um ein Beispiel der Enthaltensamkeit. Lieber beißt sich die Figur selber die Zunge ab, als sich den süßen Worten einer ihn umgarnenden Kurtisane hinzugeben. Bailey macht keine weiterführenden Angaben, aus welcher Quelle er seine Kenntnis bezieht. Aufgrund des heutigen schlechten Zustands des Freskos sind derlei Details darauf nicht mehr zu erkennen. Vgl. Richeôme, *Peinture spirituelle*, 1611, S. 779ff.

<sup>519</sup> Genauer zeigt das Altarbild laut Richeôme die Heiligen Ursula, Agnes mit dem Lamm, Katharina, Agatha, Martha, Margherita, Tekla, Lucia, Barbara, Cecilia, Anastasia, Prisca, Emerentiana und Bibiana. Richeôme, *Peinture spirituelle*, 1611, S. 762–770. Als Glaubensbekenner will Richeôme auf dem Gemälde an der gegenüber liegenden Wand die Heiligen Silvester, Athanasius, Johannes Chrysostomos, Basilius Gregor von Nazianz, Ambrosius, Augustinus und Hieronymus erkennen. Richeôme, *Peinture spirituelle*, 1611, S. 721ff.

Verkünder der Martyrien, die die Fresken zeigen, ist die Männergruppe der „Confessori“ zu verstehen.<sup>520</sup> Wie bereits von Baglione vermutet, werden die beiden Altarblätter recht einvernehmlich Giovanni Battista Fiammeri zugeschrieben, der bereits das Fresko der Marter-Werkzeuge im Eingangsbereich geschaffen hatte.<sup>521</sup>

Große Unklarheit herrscht dagegen noch immer über die Autorenschaft der Märtyrer-Fresken. An mehreren Stellen tauchen die recht unbekanntenen Maler Tarquinio Ligustri und Annibale Priori in den Rechnungsbüchern auf. Priori hatte Fiammeri seit Beginn der Arbeiten unterstützt und sich vor allem um die perspektivischen Malereien und Scheinarchitekturen, die als rahmendes Beiwerk die einzelnen Fresken zieren, gekümmert. In dieser Funktion wurde er 1599 durch Ligustri ersetzt, der zwischen Mai und November diese Arbeiten zu Ende brachte. 181 *scudi* wurden an Ligustri für die Gestaltung der gemalten Pilaster links und rechts der Wandfresken und das malerische Zierwerk rund um die Stuckdekoration an den Wänden gezahlt.<sup>522</sup>

Doch die Hand welches Malers steckt nun hinter den einzelnen Martyrien und den umgebenden Landschaften? Lange Zeit wurden die Fresken Gaspar Poussin und Cavalier d'Arpino zugeschrieben, obwohl hierfür jedweder glaubhafte Beweis fehlt, denn in den erhaltenen Dokumenten wird keiner der Maler aufgeführt. Aufgrund der in den Bildvordergrund gerückten Landschaften wurde Gaspar Duget, der Schwager von Nicolas Poussin und als solcher auch als Gaspar Poussin bekannt, bis in das 19. Jahrhundert fälschlicherweise als Maler der Fresken in Betracht gezogen.<sup>523</sup> Von den meisten wird Ligustri als Maler der Fresken gehandelt. Doch erscheint diese Zuschreibung nicht stimmig, da es ungewöhnlich wäre, wenn aus einem auf Scheinarchitekturen spezialisierter Künstler plötzlich ein Landschaftsmaler geworden wäre. Durch den Santo-Stefano-Zyklus ist eine Aufteilung der Arbeiten bekannt. Matteo da Siena war für die Landschaften verantwortlich, Niccolò Circignani für die Figuren. Matteo da Siena war bereits lange tot, als mit den Fresken von San Vitale begonnen wurde, und scheidet daher aus. Bailey schlägt den Landschaftsmaler Paul Brill als Schöpfer der Wandfresken von San Vitale vor oder aber einen ihm sehr nahestehenden Gefolgsmann oder Schüler. Brill war bereits im „Collegio Romano“ für die Jesuiten im Einsatz gewesen und war erneut in deren Auftrag zwischen 1599 und 1600 für die Gestaltung der Landschaften in der Kapelle des heiligen Franziskus in Il Gesù verantwortlich. Baileys Annahme, dass Brill persönlich oder aber noch wahrscheinlicher ein Maler aus seinem Kreis für die Wandfresken in San Vitale verantwortlich war, erscheint daher

---

<sup>520</sup> Bailey, 2003, S. 177ff.

<sup>521</sup> Hütter / Golzio, 1938, S. 53; genauso Bailey, 2003, S. 177.

<sup>522</sup> Bailey, 2003, S. 169.

<sup>523</sup> Ebd., S. 46, 166; genauso Hütter / Golzio, 1938, S. 53.

insgesamt schlüssig, auch wenn es an fundierten Beweisen hierfür letztlich noch immer fehlt.<sup>524</sup>

Ist in den Märtyrer-Fresken des Hauptschiffs eine Gewichtung zugunsten der Landschaft zu beobachten, sind im Bereich von Hauptaltar und Apsis wieder die Heiligen die unangefochtenen Hauptdarsteller.

#### **2.4.2. Hauptaltar- und Apsis-Bereich**

In der Apsiskalotte ist die „Kreuztragung Jesu“ (Bild 51) dargestellt. Bereits in dem heute verlorenen Fresko der Marter-Werkzeuge im Eingangsbereich hatte das Kreuz die zentrale Stelle eingenommen. Eine ebenso zentrale Position nehmen im Fresko der Apsis Jesus, der zu Boden gesunken ist, und das Kreuz über ihm ein. Das gesamte Bildprogramm wird durch diese Verbindung von Eingangs- und Chorbereich unter das Kreuz gestellt.<sup>525</sup> Im Hinblick auf die Vision des heiligen Ignatius in La Storta, in der ihm der kreuztragende Gottessohn erschien – eine der Szenen des hölzernen Eingangsportals von San Vitale –, und die hieraus resultierende große Verehrung und Bedeutung des Kreuzes für den Orden, die in der „Imitatio Christi“ ihren Ausdruck findet,<sup>526</sup> ist diese Entscheidung kaum verwunderlich. Unter der „Kreuztragung“ werden links die „Geißelung des heiligen Gervasius“ und rechts die „Enthauptung des heiligen Protasius“ gezeigt. Die Martyrien der beiden flankieren den Hauptaltar. Auf dem Gemälde des Hauptaltars erscheint der Titelheilige Vitalis im Kreise seiner Familie. In der Mitte Vitalis, links von ihm seine Frau, die heilige Valeria, sowie ihre Söhne, die Heiligen Protasius und Gervasius. Zum Zeichen ihres Martyriums halten sie Palmzweige. Im oberen Bildfeld halten von göttlichem Licht umgebene Engel die Märtyrerkrone über ihre Häupter. Die drei Fresken stammen wie auch das Gemälde des Hauptaltars von dem Florentiner Maler Andrea Comodi.<sup>527</sup>

Weniger das Altarbild und das Fresko des kreuztragenden Jesus in der Apsiskalotte, sondern vor allem die Martyrien der beiden Söhne des heiligen Vitalis sind für die Arbeit von Bedeutung. Links neben dem Hauptaltar steht Gervasius (Bild 52), nur mit einem Lendenschurz bekleidet, an eine Art Holzgalgen gebunden. Mit Holzstöcken und Peitschen sind die beiden Peiniger dabei, auf den wehrlosen Mann einzuschlagen. Die Marter vollzieht sich unter den strengen Augen des Befehlshabers, der hinten links, leicht erhöht unter einem Baldachin aus blauem Stoff, Platz genommen hat.

---

<sup>524</sup> Bailey, 2003, S. 170f.

<sup>525</sup> Ebd., S. 173.

<sup>526</sup> Loach, 2010, S. 57.

<sup>527</sup> Bailey, 2003, S. 169, 174.

An der anderen Seite des Altars kniet Protasius. Die Hände zum Gebet gefaltet wartet er geduldig auf den todbringenden Schwerthieb seines Peinigers, der hinter ihm steht und bereits zu diesem ausgeholt hat. Weitere Figuren wohnen der Szene bei, werden aber von einem Soldaten in Rüstung mit Hellebarde auf Abstand gehalten. Ursprünglich waren auch die beiden Martyriumsdarstellungen in der Apsis mit Bildunterschriften versehen. Einst hatten Auszüge aus den Predigten des heiligen Bernhard von Clairvaux unter den beiden Fresken gestanden: „PVGNAITEM TE SPECTO, DOMINE NON SOLVM CORONANTEM: SED VT CORONAM“, „Ich sehe dich in der Schlacht, O Herr, nicht nur, dass du mich krönst, du wirst meine Krone sein“, unter der „Geißelung des heiligen Gervasius“. „DOMINE IESV VTRVMQVE EST MIHI, ET SPECVLVM PATIENDI, ET CORONA PATIENTIAE“, „Jesus mein Herr, Du bist mir beides Spiegel des Leidens und Krone der Geduld“, unter dem „Martyrium des heiligen Protasius“. Die Inschriften fielen Renovierungsarbeiten zum Opfer.<sup>528</sup> Ihr Inhalt hatte den Charakter der dargestellten Szenen unterstrichen und ist als die bedingungslose Hingabe der Heiligen an Jesus Christus zu verstehen, dem sie bis in den Tod und darüber hinaus folgen. In den oberen beiden Ecken der Querwand<sup>529</sup> sind zwei weitere Engel abgebildet. Sie halten erneut die Märtyrerkrone, die nun für alle in der Apsis dargestellten Heiligen gilt.

An den Seitenwänden des Chorbereichs sind weitere Fresken angebracht, die das Martyrium des Titelheiligen Vitalis zum Thema haben. Beide Darstellungen sind von gemalten goldenen Bilderrahmen eingefasst, auf deren oberem Teil zwei Engel mit Palmzweigen sitzen. Ein weiteres Engelspaar sitzt unterhalb der beiden Fresken auf einem Dreiecksgiebel über einer Tür. Neben den Palmwedeln halten sie in ihrer Mitte zusätzlich die Märtyrerkrone. Der heilige Vitalis war Soldat und für seinen Mut bekannt. Dies brachte ihm beim Statthalter Paulinus hohes Ansehen ein, und er nahm Vitalis mit nach Ravenna. Paulinus wusste jedoch nicht, dass Vitalis und seine ganze Familie längst Christen waren und sich hatten taufen lassen. Vitalis' christlicher Glaube kam ans Licht, als er dem Arzt Ursicinus beistand und ihm Mut zusprach, als dieser aufgrund seines Glaubens zu Tode gefoltert wurde. Als Paulinus erfuhr, dass Vitalis Christ war, ließ er ihn verhaften und verurteilte ihn zunächst zur Folter. Doch Vitalis ließ trotz schlimmster Qualen nicht von seinem Glauben ab. So führte man ihn

---

<sup>528</sup> „I look to you in battle, O Lord, not only that you crown me but that you will be my crown. You, Lord Jesus, are both my mirror of suffering and my crown of patience.“ Zit. nach Bailey, 2003, S. 174. Dt. Übersetzung N. N. Die Inschriften sind den Predigten 43 und 47 des heiligen Bernhards von Clairvaux entnommen. Siehe hierzu Bailey, 2003, S. 174.

<sup>529</sup> Zu beiden Seiten der Apsis, an dem kurzen Teil der Querwand sind zwei weitere Fresken zu sehen. Sie zeigen alttestamentarische Szenen aus dem Buch der Richter. Links erscheint Samson vor einem Honig fressenden Löwen; rechts ist Gideons Sieg über die Midianiter zu sehen. Da die Fresken zwar für das gesamte Bildprogramm der Kirche sicherlich eine Rolle spielen – Richeôme sieht sie beispielweise als „demeurant la vertu de Dieu maistresse du champ, triomphante en son infirmité par la grace du Tour...“ (S. 709) –, jedoch für den weiteren Verlauf der Arbeit nicht tragend sind, wird auf sie nicht weiter eingegangen. Ausführlicher zu den Fresken Gideons und Samsons: Richeôme, Peinture spirituelle, 1611, S. 704–709; Bailey, 2003, S. 176.

an die Stelle, an der bereits Ursicinus zu Tode gekommen war. Hier sollte er den Göttern einen Altar errichten und ihnen opfern. Als Vitalis sich jedoch weigerte, warf man ihn in eine tiefe Grube, steinigte ihn und begrub ihn bei lebendigem Leib.<sup>530</sup>

Beide Darstellungen stammen von der Hand des Malers Agostino Ciampelli. Wie Comodi stammte auch er aus dem Florentiner Schülerkreis um Santi di Tito und trat mit seiner Malerei dessen Nachfolge an. Santi di Tito stand mit seiner Malerei für die durch das Konzil von Trient festgeschriebenen Ansichten, die er an seine Schüler weitergab. Im Jahr 1594 kam Ciampelli ziemlich sicher auf Wunsch Kardinal Alessandro De' Medici nach Rom. Für die Medici, selbst große Unterstützer der konziliaren Reformbestrebungen, war Ciampelli in den 1580er-Jahren an der Ausmalung der Tribüne in den Uffizien beteiligt gewesen. Seine malerische Stärke war es, durch eine einfache und klare Bildsprache direkt auf den Betrachter einzuwirken und so die gewünschte emotionale Reaktion in der Vermittlung religiöser Inhalte zu erreichen. Mit seiner Kunst passte Ciampelli nahezu perfekt in das propagandistische gegenreformatorische Klima im Rom des späten 16. Jahrhunderts.<sup>531</sup> Das hohe Ansehen, das Ciampelli als Künstler genoss, zeigt sich auch daran, dass er von Papst Clemens VIII. persönlich den Auftrag bekam, im Hinblick auf das Heilige Jahr 1600 an der Neugestaltung von San Giovanni in Laterano mitzuwirken.<sup>532</sup>

Ciampellis Fresken des Titelheiligen gehören zu den stilistisch besten in seinem Werk und zu den interessantesten in San Vitale. Sie bestechen im Gegensatz zu Comodis leicht unübersichtlichen, aber majestätischen Bildkonstruktionen durch einen klaren Aufbau und eine ausgeglichene Komposition.<sup>533</sup> An der Chorwand links des Altars ist die „Geißelung des heiligen Vitalis“ (Bild 53) zu sehen.<sup>534</sup> Wie bereits im Kirchenschiff informiert eine Bildunterschrift über das Geschehen: „S. VITALIS EQVVLEO TORQVETVR“, „der heilige Vitalis auf dem *equuleo* gefoltert“. Auf der mittig, leicht schräg ins Bild platzierten Streckbank, die auch als *equuleo* bezeichnet werden kann, liegt Vitalis. Die Rüstung, die er als Soldat getragen hatte, ist gemeinsam mit seinem Schild, Helm und Schwert vor der Streckbank am unteren Bildrand zu erkennen. Eine ganze Horde von Peinigern ist links im Bild zu sehen. Zwei von ihnen drehen erbarmungslos und unter großem Kraftaufwand die beiden großen Winden der Streckbank. Mit vollem Körpereinsatz stemmt sich die Figur im

---

<sup>530</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 1. Teil, S. 556f.

<sup>531</sup> Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta: Un pittore fiorentino a Roma e i suoi committenti, in: Paragone. Arte, 1972, 265, S. 80–99, hier S. 80; Alessandra Rodolfo: Agostinus Ciampelli Florentinus Pictor, in: Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, 28.2010, S. 185–216, hier S. 196f.

<sup>532</sup> Für die Sakristei von San Giovanni fertigte Ciampelli zwei Fresken an, die Szenen aus dem Leben des heiligen Clemens zeigen. Näher dazu: Prosperi Valenti Rodinò, 1972, S. 81; Rodolfo, 2010, S. 197.

<sup>533</sup> Hütter / Golzio, 1938, S. 54.

<sup>534</sup> Dass sich Fiammeri wenig später bei den Holzschnitarbeiten für die Eingangstür Ciampellis Folterung des Heiligen zum Vorbild nahm, ist bei der Betrachtung beider Werke mehr als offensichtlich. Allein in der Position der Streckbank, die auf dem Holzschnitt gerade und nicht wie im Fresko leicht schräg ist, und dem Blick des Heiligen nach oben und nicht zum Betrachter wick Fiammeri etwas von Ciampelli ab.



blauen Gewand gegen den Boden, um die Winde weiterzudrehen. Weitere Peiniger sind bereits bei den Vorbereitungen für die darauffolgende Folter.

Am Fußende der Streckbank ist die Gruppe der Richter zu sehen. Einer von ihnen steht und verliest die Anklageschrift. Vielleicht handelt es sich hierbei um Paulinus, den Statthalter, der Vitalis verurteilt hatte. Weitere Richter sitzen in der Ecke hinter ihm. Gut zu erkennen ist das Stundenglas, das vor dem Richter ganz links außen auf dem Tisch steht und die Dauer der Folter bestimmt. Der Gerichtssaal, in dem sich die Marter des Heiligen vollzieht, ist durch einen Säulenportikus vom Bildhintergrund abgetrennt. Schaulustige, die zwischen den einzelnen Säulen stehen oder sich an diese anlehnen, wohnen der Szene bei. Unmittelbar hinter der Streckbank öffnet sich der Säulenumlauf und gibt den Blick auf die Priester frei. Sie tragen eine kleine Bronzeplastik einer heidnischen Gottheit bei sich. Mit seiner rechten Hand weist einer der Priester auf die Statue und fordert damit Vitalis auf, es ihm gleich zu tun und der Gottheit die gebotene Ehre zu erweisen. Die Antwort des Heiligen ist unmissverständlich: Fast angewidert hat er sich von den Priestern und der Statue abgewandt und seinen Kopf in Richtung des Betrachters gedreht. In die entgegengesetzte Richtung blickend, kann der Heilige im Gegensatz zum Betrachter den Engel, der über dem Priester in der Türöffnung erscheint, zwar nicht sehen, doch die Botschaft, die er bringt, ist klar. Fast viermal so groß wie die kleine heidnische Götterstatue symbolisiert er nicht nur den Sieg des Christentums über das Heidentum, sondern ist mit Krone und Palmzweig in seinen Händen zugleich Überbringer des göttlichen Lohns. Aus dem Bild selbst geht nicht hervor, um welche Gottheit es sich hierbei handelt. Richeôme spricht in seiner Erzählung über das Leben und Martyrium des heiligen Vitalis in der „Peinture spirituelle“ von einem „Ministre d’Apoll“, einem heidnischen Priester des Apolls. Er war es, der, wie Richeôme weiter berichtet, entschied, Vitalis in eine tiefe Grube zu werfen und bei lebendigem Leibe zu begraben.<sup>535</sup> Auf dieser Grundlage kann es sich bei der Bronzeplastik, die der Priester Vitalis entgegenhält, nur um eine Statue des Apolls handeln.

Durch die zentrale Platzierung der Streckbank legte Ciampelli das Augenmerk klar auf Vitalis und seine Folter. Doch erinnert die Komposition insgesamt an Werke wie „das letzte Abendmahl“ oder „die Hochzeit zu Kana“ (Bild 54) des Venezianers Paolo Veronese aus dem Jahr 1563.<sup>536</sup> Die Aufteilung der Bildfläche in zwei Hälften, die durch architektonische Baukörper einerseits getrennt und doch, vor allem durch die geschickt an Säulen und Balustraden platzierten Zuschauer, miteinander in Verbindung gesetzt werden, hat Ciampelli

---

<sup>535</sup> „... ministre d’Apollon, le condamné a estre jetté en une profonde fosse, et enseveli vif.“ Richeôme, *Peinture spirituelle*, 1611, S. 694.

<sup>536</sup> Dies in Übereinstimmung mit Bailey: „However, Ciampelli has given the figure of the saint greater prominence by raising the rack into the centre of the picture and has placed the scene in splendid and airy palatial setting reminiscent of Veronese.“ Vgl. Bailey, 2003, S. 175.

eindeutig von Veronese übernommen. Und mehr noch. Die rot gekleidete, männliche Figur, die in Ciampellis Fresko leicht gedreht an der Säule direkt über den Peinigern steht und sich an dieser mit einem Arm festhält, findet ihre nahezu exakte Entsprechung in Veroneses Hochzeit zu Kana. Hier erscheint die männliche Figur im blass-roten Gewand links im Bild. Wie Ciampellis Figur lehnt auch sie leicht gedreht an einer Säule und umklammert diese mit einem Arm, um sich festzuhalten. Doch Ciampelli dreht die Figur um, denn während Veronese den hellrotgekleideten Mann von hinten zeigt, wohnt Ciampellis Figur als Teil der Zuschauermenge der Folter bei und ist in Vorderansicht zu sehen. Dieses Veronese-Zitat von Ciampelli ist nur ein Beispiel dafür, wie sehr die Maler-Generation, der auch Ciampelli angehörte, versuchte, sich an Bildwerken vorangegangener Maler zu orientieren und deren Stil in ihre Werke miteinfließen zu lassen.

An der kurzen Wand des Querhauses rechts des Hauptaltars zeigt Ciampellis zweites Fresko die „Steinigung des heiligen Vitalis“ (Bild 55), wie die Inschrift preisgibt: „S. VITALIS IN FOVEA LAPIDIBVS“, „der heilige Vitalis in der Grube gesteinigt“. Zeitlich nach der Folter auf der Streckbank einzuordnen, zeigt diese Szene das Ende des Heiligen. Von Vitalis, der die Hände zum Gebet gefaltet hat, ist nur der nackte Oberkörper zu sehen. Er ist bereits in die tiefe Grube geworfen worden. Im Halbkreis stehen seine Peiniger um das Loch. Einige von ihnen werfen mit großen Steinbrocken nach dem Heiligen. Andere sind mit Spaten bereits dabei, Vitalis bei lebendigem Leibe zu begraben. Die Szene ist in eine Landschaft gebettet, die am rechten Bildrand in einen dichten Wald übergeht und linker Hand den Blick auf die Stadt Ravenna mit antiken Bauten freigibt. Unmittelbar hinter der Steinigung links im Bild steht eine Dreiergruppe, bei der es sich möglicherweise um den Hohepriester und zwei seiner Berater handelt. Vitalis' schaut leicht nach oben. Hier fliegt in direkter Achse zu ihm der Märtyrer-Engel. Hatte Vitalis den Engel während der Folter auf der Streckbank noch nicht sehen können, so treffen sich nun ihre Blicke. Der Heilige kann sich, ebenso wie der Betrachter, des göttlichen Lohns, den er für sein Blutzeugnis erlangen wird, gewiss sein. Hierdurch wird der triumphale Charakter des Märtyrertums, der für den gesamten Apsis- und Hauptaltarbereich gilt, noch einmal verstärkt zum Ausdruck gebracht.

Welche große Bedeutung Ciampellis Fresken beigemessen wurde, zeigt die Tatsache, dass Richeôme dem Abschnitt über das Martyrium des Titelheiligen einen von Greuters Stichen (Bild 56) vorangestellt hat. In dem Stich hat er nicht nur die beiden Fresken der Folter und Steinigung des heiligen Vitalis in einer Darstellung zusammengefasst, sondern diese noch um eine Szene erweitert. Zum besseren Verständnis sind die einzelnen Szenen durch Großbuchstaben gekennzeichnet, wie sie in Santo Stefano, San Tommaso und auch in De' Cavalieris Druckserien bereits zum Einsatz gekommen waren. Die Säulen, die auf Ciampellis Fresko den Gerichtsaal und die Marter des Heiligen vom übrigen Bildfeld begrenzt hatten,

sind einem Innenraum gewichen, dessen große Fensteröffnungen den Blick nach draußen in die Landschaft ermöglichen. Als erste Szene mit dem Buchstaben A. versehen, ist am unteren Bildrand die Marter des Heiligen auf der Streckbank zu sehen. Am Fußende verliert der Richter die Anklageschrift. Nicht hinter ihm in der Ecke, sondern parallel zur Streckbank sitzen die übrigen Richter etwas weiter hinten an einem Tisch, auf dem allerdings das Stundenglas fehlt. Mit ebenso großem Kraftaufwand wie auf Ciampellis Fresko drehen die Peiniger die Winden der Streckbank – der Peiniger im Vordergrund drückt von unten mit dem Fuß gegen die Winde, während er gleichzeitig oben mit beiden Händen an ihr weiterdreht. Da weder der Priester noch die heidnische Götterskulptur dargestellt sind, wendet Vitalis seinen Blick nicht ab, sondern schaut starr nach oben. Außerhalb des Gerichtssaals ist mit B. gekennzeichnet die Steinigung und das gleichzeitige Begräbnis des Vitalis bei lebendigem Leibe dargestellt. Wie auf dem Fresko sind einige noch dabei, mit großen Steinen nach dem Heiligen in der Grube zu werfen, während andere ihn bereits mit Erde überschütten. Bis zu diesem Punkt weicht der Stich bis auf Kleinigkeiten kaum von Ciampellis Darstellungen ab. Erst die Hinzugabe der folgenden Szene findet ihre Grundlage nicht mehr in den Fresken, sondern allein in der Heiligen-Vita des Vitalis, von der Richeôme berichtet. So soll der „Ministre d’Apoll“ nach dem Tode des Vitalis von Dämonen heimgesucht worden sein, bis er sich nach sieben Tagen vor Verzweiflung von einem Berg in den Tod stürzte. Unmittelbar hinter der Steinigung steht der Hohepriester mit zwei Beratern am Fuße eines Berghangs. Direkt neben dem Buchstaben D. ist auf der Bergspitze der „Ministre d’Apoll“ zu sehen, der sich in die Tiefe stürzt.<sup>537</sup> In die Erzählung der Heiligen-Vita und Beschreibung der Darstellung fügt Richeôme Passagen ein, in denen er direkt den Rezipienten anspricht. So wird der Leser und Betrachter der Abbildung unter C. aufgefordert, genau hinzusehen.

„Regardez le Saint à la pente de la montaigne plongé dans ce creux, levant les maint, et les yeux au ciel, et rendant graces à Dieu de l’honneur qu’il luy a facit de luy doner occasio de patir pour son nom: Considererez les diverses affectios, actions, et postures des persones, qui son en ce tableau.“<sup>538</sup>

Durch den Stich, der inhaltlich über die beiden Fresken von Ciampelli hinausgeht, indem auch der Tod des Hohepriesters gezeigt wird, konnte Richeôme „... le cobat, et la victoire du valeureux champion S. Vital“<sup>539</sup>, dem triumphalen Sieg des Märtyrers Vitalis, noch größeren Ausdruck verleihen. Noch über den Tod hinaus war der heilige Vitalis stärker als seine

<sup>537</sup> „... le Ministre d’Apollon en compagnie de deux payés, bleme, et demi mort, qui deuisse, et regarde Saint Vital, repaissant son enuie de la mort... Car aussi tost que le Saint aura rédu l’esprit, entre deux terres. Le Diable le saisira, et l’a deja fait; Il est agité desesperément de ce Demon, et crie, ‘tu me brules Vital, tu m’affiges, tu me tormentes par trop’; et ayant enduré cet enfer sept iours, à la fin il se jette en l’autre, qui est eternel.“ Richeôme, Peinture spirituelle, 1611, S. 695.

<sup>538</sup> Ebd., S. 695.

<sup>539</sup> Ebd., S. 696.

Feinde, die sich letztlich der Allmacht Gottes geschlagen geben mussten. Doch auch Ciampellis Fresken verfehlen ihr Ziel nicht, ihre Aussage ist klar: Der, der im Glauben an Jesus standhaft alle Pein und Qual erträgt, wird für sein Leiden den göttlichen Lohn erlangen. Da sowohl Commodis als auch Ciampellis Darstellung ebenso wie die Hauptschiff-Fresken hier und da Ähnlichkeiten zu Circignani in Santo Stefano aufweisen, lohnt eine kurze Betrachtung und Gegenüberstellung der Bildprogramme.

### **2.4.3. San Vitale vs. Santo Stefano Rotondo**

Durch das viel größere Gewicht, das die Hauptschiff-Fresken in San Vitale der Landschaft beimessen, scheinen sie auf den ersten Blick mit dem vorangegangenen Zyklus in Santo Stefano, bis auf die Tatsache, dass sie beide Märtyrer zum Thema haben, nicht viel gemeinsam zu haben. Zwar sind auch in Santo Stefano die Märtyrer in die Landschaft gesetzt, doch übernimmt diese niemals zu Lasten der Figuren die Hauptrolle. Doch bei genauerem Hinsehen hat sich der Maler der San Vitale-Fresken sehr wohl an Circignani orientiert. So werden hier wie dort parallel zueinander immer mehrere Szenen in einem Bild dargestellt. Auch an den passenden Inschriften fehlt es in San Vitale nicht. Anders als in Santo Stefano sind die Inschriften aber nicht wie eine Bildlegende aufgebaut. Hierfür fehlt es in den Darstellungen an den nötigen Buchstaben zur Kennzeichnung der einzelnen Szenen. Die Bildtexte sind trotzdem informativ und nennen die Gemarterten, den Ort, den verantwortlichen Kaiser und den Gedenktag des Heiligen. Ausschließlich in lateinischer Sprache gehalten, fehlt jedoch die italienische Übersetzung, die in Santo Stefano unter jedem Fresko zu finden ist. Wie Circignani verzichtete auch der Maler in San Vitale weitgehend darauf, den Martyriumsszenen im Hauptschiff einen Märtyrer-Engel hinzuzufügen. Nur ein einziges Mal erscheint der Engel mit einem Bund Palmwedel in der Hand in der oberen rechten Ecke auf dem Fresko, das den Tod der vierzig Soldaten bei Sebaste zeigt (wie bereits Bild 44). Und er geht noch einen Schritt weiter. Denn anders als Circignanis Figuren in Santo Stefano, die durch einen hauchdünnen goldenen Heiligenschein als Heilige auszumachen sind, verzichtet der Maler in San Vitale vollkommen darauf, sie durch Hinzugabe einer Aureole als Heilige zu kennzeichnen.

Neben diesen Ähnlichkeiten im Aufbau der Fresken gibt es auch ganz direkte Bezüge der beiden Bildprogramme. So ist das Kolosseum (wie bereits Bild 45), vor dem der heilige Ignatius von Antiochien von wilden Tieren zu Tode gebracht wird, die spiegelverkehrte Kopie des Amphitheaters, wie es im Hintergrund der „Martyrien der Heiligen Petrus und Paulus“ (wie bereits Bild 24) in Santo Stefano zu sehen ist. Ebenso stammt die Kombination des von wilden Tieren angegriffenen Heiligen aus dem Santo-Stefano-Zyklus, in dem beispielsweise

die Heiligen Perpetua und Felicitas gemeinsam mit weiteren Heiligen in einer Arena von wilden Tieren angefallen werden (Bild 57).<sup>540</sup> Auch die Figur des heiligen Clemens hat ihr Vorbild im heiligen Calixtus in Santo Stefano Rotondo (Bild 58) und ist im San-Vitale-Fresko wiederum nur spiegelverkehrt gezeigt. Haltung und Ornat sind nahezu identisch – sie tragen dieselbe Kleidung, da beide Heilige das Amt des Bischofs von Rom innehatten, also Päpste waren. Ähnlich wie Calixtus, der im Rotondo-Fresko rechts im Bild bereits von der Loggia in einen Brunnen hinuntergeworfen wurde, wird der heilige Clemens in San Vitale von der Klippe gestoßen. Ebenso ist zu vermuten, dass sich der Maler von San Vitale auch in der Darstellung des „Martyriums der heiligen Corona“, das heute zwar zum Großteil verdeckt, sein Inhalt aber Dank Richeômes Beschreibung bekannt ist – an Armen und Beinen zwischen zwei Bäume gebunden, von denen sie in Stücke gerissen wurde<sup>541</sup> –, an einem Fresko des Rotondo-Zyklus orientiert hat. In der rechten oberen Ecke des „Martyriums der Heiligen Lucia, Eufemia und weiterer Heiliger“ in Santo Stefano (Bild 59) werden die Dargestellten an allen vier Gliedmaßen zwischen Bäume gespannt oder sind bereits von diesen in Stücke gerissen worden.

Ähnlich wie die Rotondo-Fresken hatten auch jene im Hauptschiff von San Vitale den Anspruch, ein möglichst breites Spektrum der Martyrien des frühen Christentums zu präsentieren. Innerhalb dieses Spektrums wurde durch eine sorgfältige Auswahl der dargestellten Heiligen wie Clemens, Ignatius von Antiochien oder Januarius von Neapel Wert darauf gelegt, die Vormachtstellung von Rom und Papsttum – der heilige Clemens gilt schließlich als dritter Nachfolger auf dem Stuhl Petri – zu betonen. Das in San Vitale entworfene geographische Spektrum ist sogar noch weiter gefasst als in Santo Stefano. Die Inschriften geben vor allem Auskunft über die Orte, an denen sich die einzelnen Martyrien zugetragen haben. Sie umfassen dabei ein Gebiet, das von Rom über den Silva Nigra bis Pozzuoli bei Neapel reicht und sogar über Italien hinaus bis an das Ende der Welt nach Ägypten, Syrien, Armenien und Kleinasien führt. So gehen die San-Vitale-Fresken in ihrer Universalität weit über jene in Santo Stefano hinaus, deren Martyrien sich auf Rom beschränken, und liefern ein nahezu weltumspannendes Bild der gemarterten frühen Kirche. Wie die Rotondo-Fresken transportieren sie die Botschaft des frühen Christentums in die Gegenwart und schaffen so einen aktuellen Bezug.<sup>542</sup>

Auch in den Darstellungen von Ciampelli und Comodi lassen sich Bezüge zu den Rotondo-Fresken wie auch zum Bildprogramm von San Tommaso herstellen. Wie Circignani vor ihm bediente sich auch Comodi des Motivs der Gegenüberstellung von Gut und Böse, wie es vor

---

<sup>540</sup> Bailey, 2003, S. 181.

<sup>541</sup> Richeôme, *Peinture spirituelle*“, 1611, S. 778. (Wie bereits Anm. 484).

<sup>542</sup> Bailey, 2003, S. 179.

allem aus Darstellungen der Geißelung Christi bekannt ist. Im Gegensatz zu del Piombos „Geißelung Jesu“ (wie bereits Bild 30), die Jesus an der Säule in der Bildmitte von seinen Peinigern umkreist zeigt, hat Comodi den Heiligen an den rechten Bildrand versetzt. Einer der Peiniger steht parallel zu seinem Opfer im Vordergrund, der andere ist hinter ihm platziert. Durch ein intensiveres Licht-Schatten-Spiel, einem besseren Verständnis der Perspektive und aktiven Figuren mit expressiven Gesten, was sich besonders in dem schwungvollen Ausholen der Folterknechte zeigt, gelingt Comodi eine dynamischere und ausdrucksstärkere Gesamtkomposition. Die hölzernen Bewegungen von Circignanis Figuren erscheinen im Vergleich dazu wie die gesamte Komposition ziemlich fad und passiv.<sup>543</sup> Und auch die Streckbank, auf der Vitalis in Ciampellis Fresko liegt, findet sich bei Circignani wieder.

Dieses Mal diente aber nicht eines der Fresken von Santo Stefano als Vorbild. Vielmehr hat sich Ciampelli von einem der Martyrien in San Tommaso di Canterbury inspirieren lassen, das heute nur noch in De' Cavalieris Druckserie „Ecclesiae anglicanae trophaea...“ erhalten ist. Die Abbildung zeigt die Marter der englischen Jesuiten Edmund Campion, Alexander Briant und Ralph Sherwin (Bild 60).<sup>544</sup> Einer der drei liegt bereits auf der Streckbank, die mehr einem Streck-Brett gleicht und auf dem Boden liegt. Anders als Vitalis in San Vitale, der nur an seinen Händen durch ein dickes Seil mit der Winde verbunden ist, wird der englische Märtyrer an allen vier Gliedmaßen gefesselt auf dem Streck-Brett geißelt. Die Aufteilung der Darstellung in die Gruppe der Richter am Tisch und jene der Peiniger und dem Gemarterten entspricht allerdings ziemlich genau jener in Ciampellis Fresko. Ebenso könnte sich Ciampelli auch in Gallonios „Trattato de gli Strumenti di martirio...“ Anregungen für seine Darstellung geholt haben. Denn Gallonio widmete, wie im Vorfeld bereits herausgestellt wurde, dem *equuleo* ein ganzes Kapitel<sup>545</sup> und fügt diesem auch eine Darstellung hinzu, auf der die Foltermaschinerie im Einsatz gezeigt wird (wie bereits Bild 8). Der Peiniger, der sich im „Trattato de gli strumenti di martirio...“ rechts im Bild an der Winde zu schaffen macht, gleicht in seiner Körperhaltung – besonders die Stellung seiner Beine und das gegen die Folter-Maschinerie gedrückte Knie, um so einen noch größeren Kraftaufwand zu erreichen – Ciampellis Figur, die am Kopfende der Streckbank an der Seilwinde zu sehen ist. Hierbei kann es sich kaum um einen Zufall handeln, denn Gallonios Traktat war zur Entstehungszeit der Fresken im Apsis-Bereich von San Vitale bereits seit einigen Jahren veröffentlicht. So ist davon auszugehen, dass Ciampelli das Werk nicht nur gekannt, sondern sich bewusst darauf bezogen hat. Ähnlich verhält es sich auch bei der „Steinigung des heiligen Vitalis“ direkt

---

<sup>543</sup> Ebd., S. 174.

<sup>544</sup> Ebd., S. 175.

<sup>545</sup> Siehe Gallonio, Trattato de gli strumenti di martirio, 1591, Kap. 3., „Dell'equuleo, istrumento di martirio“, S. 34-41.

gegenüber der Folter-Szene auf der Streckbank. So hat sich Ciampelli in den Figuren, die mit Spaten in ihren Händen bereits dabei sind, den Heiligen lebendig zu begraben, auf die Gruppe einiger Peiniger in Gallonios Traktat bezogen, die passend zum behandelten Thema über „Christiani erano spespe volte sepeliti vivi“<sup>546</sup> ganz ähnlich verfahren (Bild 61). Noch deutlicher als der Bezug auf Gallonio sind hier aber wiederum jene auf die Rotondo-Fresken. Von Circignanis „Steinigung des heiligen Stephanus“ übernimmt Ciampelli die Form des Halbkreises, den die mit Steinen bewaffneten Peiniger um Vitalis bilden. Vitalis selbst ähnelt in seiner Haltung hingegen dem Evangelisten Johannes<sup>547</sup> in Santo Stefano Rotondo, der bis zum Bauchnabel in einem Kessel mit heißem Öl gemartert wird (wie bereits Bild 29). Wie Vitalis, der fast bis zur Brust in der Grube seinem Schicksal entgegenschaut, hat auch Johannes der Evangelist auf dem Rotondo-Vorbild die Hände zum Gebet gefaltet. Allein ihre Kopfhaltung ist entgegengesetzt. Vitalis Kopf ist leicht nach oben links gedreht. Sein Blick geht hinauf zum Märtyrer-Engel. Johannes der Evangelist ist mit Kopf und Oberkörper hingegen leicht nach rechts gewendet. Ciampelli kombiniert demnach in seinem Fresko der Steinigung mehrere Rotondo-Bezüge miteinander und vermischt diese noch mit seiner ganz persönlichen Bildsprache, durch die er eine viel dramatischere und dynamischere Gesamtwirkung erreicht, als es bei den Fresken in Santo Stefano der Fall war. Doch trotz aller Gemeinsamkeiten mit den Rotondo-Fresken und offensichtlichen Rückbezügen auf sie hat das Bildprogramm von San Vitale, und hierbei besonders die Fresken des Hauptschiffs, dennoch seine Besonderheit, die sich nicht aus vorangegangenen Zyklen ableiten lässt.

#### **2.4.4. Warum San Vitale anders ist – Bedeutung und Funktion der Kirche für den Orden**

Das bereits angesprochene geographische Spektrum, das die Fresken präsentieren, sollte nicht nur die flächenmäßige Ausdehnung des noch jungen christlichen Glaubens in seinem Anfangsstadium dokumentieren, sondern hatte noch einen ganz aktuellen Bezug. Wie Santo Stefano und San Tommaso gehörte auch San Vitale zum Kreis der Kollegskirchen und war Teil des Komplexes des angrenzenden Noviziats von Sant'Andrea al Quirinale. In dieser Funktion diente die geographische Bandbreite, die von den Fresken aufgeworfen wird, auch dem Missionsauftrag des Jesuitenordens und der Vorbereitung der Novizen auf diese Aufgabe. Die Wahl der beiden Fresken, von denen das eine das „Martyrium des Hauptmanns Andreas und seines Gefolges“ zum Thema hat und das andere den „Tod der vierzig Soldaten

---

<sup>546</sup> Siehe Bildtafel 147 in Gallonios „Trattato“. Gallonio, Trattato de gli strumenti di martirio, 1591, Abschnitt über „Christen, die oftmals lebendig begraben wurden“, S. 146f.

<sup>547</sup> Bailey, 2003, S. 175.

von Sebaste“ zeigt, ergibt sich aus genau dieser Funktion. Beide Male wird das Martyrium einer ganzen Gruppe gezeigt, bei der es sich zudem noch um zum christlichen Glauben konvertierte Soldaten handelt. Der Ordensgründer Ignatius von Loyola selbst konnte auf eine Karriere beim Militär zurückblicken, bevor er sein Schwert durch das Kreuz eintauschte.<sup>548</sup> Die militärische Disziplin und Härte brachte er in seinen Orden ein. Nicht umsonst werden die Jesuiten gern als Soldaten Jesu bezeichnet, deren Waffe aber nicht das Schwert, sondern das Wort Gottes war. Es ist wohl kein Zufall, dass die einzelnen Figurengruppen, die im Martyrium des Hauptmanns Andreas und seiner Männer auf ihre Hinrichtung warten, während andere bereits in einer Blutlache tot auf dem Boden liegen, Mönchgewänder statt Rüstungen tragen.

Ganz bewusst platziert erscheint so auch der Märtyrer-Engel ein einziges Mal in den Hauptschiff-Fresken in genau der Darstellung, die den Tod der vierzig Soldaten von Sebaste zeigt. Der gesamte Zyklus des Hauptschiffs thematisiert natürlich den Missionsauftrag des Ordens und die Gefahren, die dieser birgt, und ist daher nicht ohne Grund mit einem recht militärischen Unterton vermischt. Denn es sind verhältnismäßig oft Soldaten dargestellt, die das Martyrium erleiden wie der namenlose Soldat, der in Ägypten zu Tode kommt, die Soldaten Martinianus, Saturianus und ihre Brüder oder auch die heilige Corona, die immerhin die Frau eines Soldaten gewesen sein soll.<sup>549</sup> Doch die beiden Fresken, die die Martyrien der Soldatengruppen zeigen, stellen einen noch direkteren Bezug zu den Novizen dar. Ihr eigenes Schicksal konnten sie in den dargestellten Figuren vorhersehen, wenn sie sich erst von Rom aufmachten, um dem Missionsauftrag ihres Ordens zu folgen. Doch sie werden für ihren Mut belohnt werden, wie es der kleine Engel auch den vierzig Soldaten von Sebaste im Bild verkündet.

Das große Gewicht, das in den Hauptschiff-Fresken der Landschaft anstatt den Märtyrern beigemessen wird, ist aber dennoch die wirkliche Besonderheit in San Vitale und war so zuvor noch nie in einer unter jesuitischer Leitung stehenden Kirche zu sehen. Zwar bildet auch in den Fresken von Santo Stefano Rotondo die Landschaft einen wichtigen Teil fast jeder Darstellung, doch ist sie nur Schauplatz, auf dem sich die Martyrien vollziehen. In San Vitale scheint es gar, als ob „l'autore li ha fatti quasi sparire in mezzo alle bellezze della natura“<sup>550</sup>. Bei der Wahl der darzustellenden Martyrien wurde jenen Vorzug gewährt, die in der Natur stattfanden, aus deren geschichtlichem Kontext es überhaupt möglich war, umgebende Landschaften in der Darstellung zu zeigen. So erschien die Darstellung des eher unbekanntes „Martyriums der heiligen Corona“, die zwischen zwei Bäume gespannt und von

---

<sup>548</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil, S. 148–164.

<sup>549</sup> Bailey, 2003, S. 181f.

<sup>550</sup> Mâle, 1984, S. 117.



diesen letztlich in Stücke gerissen wurde, dafür geradezu prädestiniert zu sein. Gleiches gilt für das „Martyrium der Heiligen Marcellinus und Petrus“, die ihren Tod im „Silva Nigra“ und damit mitten im Wald erlitten. An anderer Stelle änderte man die Geschichte etwas ab. So setzte man den heiligen Ignatius von Antiochien, den man aufgrund seiner Namens-Beziehung zum Ordensgründer unbedingt darstellen wollte, nicht in das Amphitheater, in dem er eigentlich sein Martyrium erlitten hat, wie es in Santo Stefano gezeigt wird, sondern zugunsten der Landschaft davor und das Kolosseum in den Hintergrund.

Tatsächlich kommt es in den Hauptschiff-Fresken von San Vitale zu einem Bruch mit der bisherigen Darstellung von Martyrien, die im Auftrag der Jesuiten entstanden und von Bailey als „iconografic revolution“<sup>551</sup> bezeichnet wird.

Nicht mehr die brutale und schonungslose Zurschaustellung menschlicher Qualen, die dem Betrachter kein noch so grausames Detail erspart, wird in den Vordergrund der Szene gestellt, wie es bei den vorangegangenen Zyklen der Fall gewesen war. Vielmehr wird hierauf bewusst verzichtet, um anstatt dessen den meditativen und symbolischen Gehalt, der den Martyrien von Heiligen innewohnt, herauszustellen. Mehrfach wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Meditation einer der Grundpfeiler jesuitischer Spiritualität war, deren Fundament aus der Lehre des heiligen Ignatius von Loyola hervorgeht. Die Allgegenwärtigkeit der Landschaft entsprach Ignatius' Vorstellung des frühen Christentums und dem Leben der Heiligen.<sup>552</sup>

Nicht ohne Grund widmete Richeôme in seinem Werk dem Garten und der Natur, in der die Allmacht Gottes sich in jedem Baum und Strauch zeigt, ein ganzes Buch.<sup>553</sup> Hier entwarf er verschiedene meditative Bilder, „tableaux“, die er den Novizen und anderen Lesern als Hilfsmittel an die Hand gab. Die Entscheidung, der Landschaft in den einzelnen Martyriumsdarstellungen mehr Raum beizumessen, ist demnach eine, wenn auch auf den ersten Blick überraschende, aber logische Konsequenz in der jesuitischen Bildpraxis. In den einzelnen Pflanzen, Sträuchern und Büschen ist keine ihnen eigene tiefere Symbolik verborgen, sie dienen vielmehr in ihrer Gesamtheit dazu, die Seele des Betrachters, und hierbei sind keinesfalls nur die Novizen, sondern vor allem auch die Gläubigen gemeint, für die göttliche allgegenwärtige Schöpfung und somit die höchsten Dinge empfänglich zu machen.<sup>554</sup>

Im Bereich von Apsis und Hauptaltar tritt die Landschaft wieder deutlich in den Hintergrund und das Augenmerk liegt allein auf den dargestellten Heiligen, die zwar wie Vitalis und auch seine Söhne im Augenblick ihres Todes gezeigt werden, doch wird auch hier auf grausame und blutrünstige Details verzichtet. Die heiligen Märtyrer erscheinen als Blutzeugen Jesu, vor

---

<sup>551</sup> Bailey, 2003, S. 184.

<sup>552</sup> Bailey, 2003, S. 166.

<sup>553</sup> Richeôme, Peinture spirituelle, 1611, 6. Buch, „Des Jardins“, S. 473 – 671.

<sup>554</sup> Bailey, 2003, S. 184.

allem sind sie aber die glorreichen Sieger. Details wie die Kleidung in Ciampellis Fresko, die Vitalis noch als Soldat getragen hatte, sollen dem Betrachter dabei helfen, den Bogen an den Anfang der Heiligen-Vita des Vitalis zu schlagen. Mehr noch als nur den historischen Kontext zu liefern, wird die Kleidung, die ganz nah an den Bildvordergrund gerückt ist, dem Betrachter unmittelbar vor Augen gestellt und so bereits als eine Art Reliquie präsentiert.<sup>555</sup> Das Altarblatt, das die Familie des heiligen Vitalis unversehrt zeigt, und die an allen Ecken und Enden vielfach dargestellten Engel mit Krone und Palme tun das ihrige, um diesen triumphalen Charakter im Chorbereich zu bezeugen. Wie die Märtyrer so sind auch die Gläubigen dazu aufgefordert, ihr Kreuz in die Hand zu nehmen und Jesus zu folgen, so wie es Andrea Commodis Bildwerk der „Kreuztragung“ in der das gesamte Kircheninnere bestimmenden Apsiskalotte zeigt.

Diese Funktion des Bildprogramms, das sich neben den Jesuitenschülern vor allem auch an eine breite Masse von Gläubigen richtete, erklärt sich daraus, dass San Vitale eine weitaus wichtigere öffentliche Bedeutung beigemessen wurde, als es für die anderen Gebäude des Noviziats der Fall war, die nur einem ausschließlich jesuitischen Publikum zugänglich waren. San Vitale diente den Jesuiten in ähnlicher Weise, wie dies auch Il Gesù nach seiner Vollendung tun sollte, zur Vermarktung in eigener Sache. Und das vielleicht sogar noch mehr, als es die römische Mutterkirche tat, mit der sich auch der Geldgeber Kardinal Alessandro Farnese ein Denkmal zu setzen gedachte. Denn San Vitale stand allein unter jesuitischer Obhut und diente vor allem auch dazu, die guten Werke und Taten des Ordens einem breiten Laienpublikum bekannt zu machen. Was für eine wichtige Rolle San Vitale im Alltag und Leben des römischen Volkes spielte, zeigt sich in einem Abschnitt der „Memorie della Casa di San Andrea a Monte Cavallo della Compagnia di Gesù“, die der damalige Rektor des Noviziats von Sant’Andrea al Quirinale, Ottavio Navarola<sup>556</sup>, um 1609 verfasst hat:

„Si fa ogni settimana nella chiesa nostra di S. Vitale il giorno di mercoledì, o altro giorno, se questo viene impedito da forse la dottrina Christiana alli poveri catechizantogli per mezz’hora, cantandosi le litanie della Madonna, cose della dottrina Christiana & lo di spirituali... et concorso continuo di 400, in circa, procendendosi in ciò con buon ordine... du tutte le nazione, et lingue, et è più volte acceduto essersi

---

<sup>555</sup> Kapustka, Mateusz: Martyrs and Scientists, or how to prove torment with images, in: Autopsia. Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums, hrsg. v. Carolin Behrmann, Elisabeth Priedl, Paderborn, München, 2014, S. 109–123, hier S. 113.

<sup>556</sup> Behrmann, Carolin: Le monde est une peinture. Zu Louis Richeômes Bildtheorie im Kontext globaler Mission, in: Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder, Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, hrsg. v. Elisabeth Oy-Marra, Volker R. Remmert u. a., Berlin, 2011, S. 15–43, hier S. 16.

venuti di quelli tanto ignoranti alle cose della fede che non sapevano pur forse il segno della Santa Croce, ne il Pater Noster, o Ave Maria.”<sup>557</sup>

Oftmals waren es an die fünfhundert Gläubige, die in San Vitale der Messe beiwohnten, im Katechismus unterwiesen wurden oder die Predigten der Ordensmitglieder hörten, die in verschiedenen Sprachen predigten und so auch ausländische Pilger anzogen. Genau diese Funktion der Kirche als Anlaufstelle für Gläubige aus Rom und von überall betont auch Richeôme zum Ende der „Peinture spirituelle“. So zeigt eine der Abbildungen das Kircheninnere von San Vitale voller Menschen, die sich in kleineren Gruppen über die Bildfläche verteilen (Bild 62). Jede Gruppe ist auf ein Ordensmitglied konzentriert, das entweder auf der Kanzel stehend predigt oder aber den Gläubigen das Evangelium verkündet. An der rechten Kirchenwand sitzt ein Geistlicher, der dem vor ihm knienden Gläubigen die Beichte abnimmt. Wieder andere Jesuiten sind vorne links im Bild dabei, Brot aus großen Weidenkörben an die Armen und Kranken zu verteilen – manche von ihnen sind halbnackt und mittig im Bildvordergrund stützt sich ein gebrechlich wirkender Mann auf einen Gehstock. Auch die Mutter, die mit ihrem Neugeborenen vor einer der Säulen sitzt, findet in der Kirche Zuflucht. Es sind die geistlichen und leiblichen Werke der Barmherzigkeit dargestellt wie die Unwissenden zu belehren, die Sünder zurechtzuweisen, Hungernde zu speisen, Nackte zu kleiden und Witwen zu schützen, denen sich die Jesuiten im Sinne christlicher Nächstenliebe verschrieben haben.<sup>558</sup>

Die Darstellung in der „Peinture spirituelle“ gibt Aufschluss darüber, welche wichtige Rolle San Vitale nicht nur in der römischen Kirchenlandschaft, sondern auch innerhalb des Ordens zukam, der sich durch seine Wohltaten, aber auch durch geistige Unterweisung den Gläubigen präsentierte und öffnete. Obwohl die Märtyrerthematik im Gegensatz zur offensiven und grausamen Art und Weise, wie sie Santo Stefano zeigte, hinter den Landschaften zurücktritt, ist sie dennoch allgegenwärtig. Für eine breite Öffentlichkeit bestimmt, sollten die Hauptschiff-Fresken die Gläubigen für die allerhöchsten Dinge göttlicher Schöpfung sensibilisieren. Daneben hatten sie aber auch die Aufgabe, das Gedächtnis an die ersten christlichen Märtyrer, die inmitten der Landschaften ihr Martyrium erleiden, zu bewahren. Im Hauptschiff bereits auf die Thematik eingestimmt, zeigen die Bildwerke im Chorbereich und in der Apsis den göttlichen Lohn und Triumph, der den heiligen Märtyrern durch die erduldeten Qualen zuteil wird. Eine Motivation und Glaubensunterstützung der Kirchengemeinde durch das Märtyrer-Bildprogramm von San Vitale scheint damit auf der Hand zu liegen.

---

<sup>557</sup> Aus den „Memorie della Casa di San Andrea a Monte Cavallo della Compagnia di Gesù“, Ottavio Navarola, um 1609, ARSI, Rom. 162 II, 371a.

<sup>558</sup> Bailey, 2003, S. 186.

Als letztes Beispiel der von der ersten Jesuiten-Generation in Rom in Auftrag gegebenen Bildprogramme mit Märtyrerthematik folgt nun die dem heiligen Andreas geweihte Kapelle in Il Gesù, die den Beinamen „Cappella dei Martiri“ trägt.

## 2.5. Die „Cappella dei Martiri“ in Il Gesù

Die Baugeschichte von Il Gesù ist eng mit Kardinal Alessandro Farnese verbunden. Sein Großvater Papst Paul III. hatte den Orden anerkannt und von Anbeginn standen die Jesuiten in der Schuld der Familie Farnese. Kardinal Alessandro war im späten 16. Jahrhundert einer der einflussreichsten Kirchenmänner Roms und dazu noch unermesslich reich. Er gab dem Orden die nötigen Geldmittel zum Bau ihrer Mutterkirche. In Il Gesù sollte die zuvor in den unterschiedlichen Kollegskirchen zur Anwendung gekommene Bildpraxis zu einem großen Ganzen zusammenfließen. Die Bilderzyklen in den vorherigen Kirchen waren demnach eine Art Testlauf oder Generalprobe für die eigentliche Hauptaufführung, die in Form des Ausstattungsprogramms von Il Gesù Premiere feierte.<sup>559</sup> Dass in diesem ehrgeizigen Projekt die Märtyrerthematik nicht außen vorgelassen wurde, erscheint im Hinblick auf die große Beachtung, die der Orden dem Bildthema bisher beigemessen hatte, eine logische Konsequenz. Doch nicht wie in Santo Stefano, San Tommaso oder auch San Vitale, allesamt Kirchen, in denen die Märtyrer das Hauptschiff und im Falle von San Vitale auch den Chorbereich bevölkern, nimmt in Il Gesù nur die dem heiligen Andreas und die den Aposteln geweihte Seitenkapelle die Thematik<sup>560</sup> auf. Diese beiden Kapellen stehen in enger Verbindung und liegen einander direkt gegenüber.

In den 1580er-Jahren wurden die beiden Kapellen geweiht und die Verträge mit den einzelnen für ihre Ausstattung vorgesehenen Malern geschlossen. Nahezu alle Maler, die in Il Gesù arbeiteten, waren bereits im Vorfeld in anderen Kirchen für die Jesuiten tätig. Von Niccolò Circignani stammen neben anderen Arbeiten die Tondi sowie Teile des Gewölbes der Apostel-Kapelle. Agostino Ciampelli war für die Ausstattung der Märtyrer-Kapelle verantwortlich und gestaltete daneben noch das Gewölbe der Sakristei und Teile der den Heiligen Abbondio und Abbondanzio geweihten Krypta.<sup>561</sup>

Die erste Kapelle linker Hand des Eingangs ist die von Circignani gestaltete Kapelle der Apostel. Allein die Lünetten und das Gewölbe entsprechen noch der ursprünglichen

---

<sup>559</sup> Bailey, 2003, S. 190ff.

<sup>560</sup> Einst hatte auch das Bildprogramm der den Heiligen Abbondio und Abbondanzio geweihten Kapelle in der Krypta direkt unter dem Hauptaltar – ihre Reliquien wurden 1584 in die Kirche überführt – die Märtyrerthematik aufgenommen. Mit der Überführung der Gebeine der beiden heiligen Märtyrer gelang der Bezug von Il Gesù mit dem frühen Christentum. Dies obwohl es sich bei der Kirche um keinen frühchristlichen, sondern einen neuen Kirchenbau gehandelt hat. Heute sind diese Bildwerke allesamt zerstört. Genauer hierzu Bailey, 2003, S. 216f.

<sup>561</sup> Ebd., S. 198.

Ausstattung<sup>562</sup> und zeigen im mittleren Bildfeld die Martyrien der Heiligen Petrus und Paulus (Bild 63). Seitlich sind den Martyrien die vier Tugenden beigelegt. Glaube und Hoffnung flankieren die „Kreuzigung des heiligen Petrus“. Religion und Caritas erscheinen neben der „Enthauptung des Paulus“. Der Bezug zu den Rotondo-Fresken ist kaum zu übersehen. Komposition und Figurenkonstellation sind nahezu identisch. Mit dem Unterschied, dass die Martyrien der beiden Heiligen nun in zwei voneinander getrennten Bildfeldern erscheinen und Circignani die Repoussoir-Figur links neben dem Kreuz in Santo Stefano (wie bereits Bild 24) in Il Gesù durch eine Figurengruppe ersetzt hat, von der sich einer zum Kreuz hinabbeugt. Mehr in die Bildmitte und dadurch in das Zentrum der Szene gerückt, wird das Augenmerk so viel stärker als in Santo Stefano auf das Kreuz und Petrus gelenkt. Weniger spannungsgeladen und dramatisch erscheint die Szene der Enthauptung des Paulus. Den knienden Heiligen umgeben zwei Soldaten und der Henker, im Hintergrund ist eine Säule zu erkennen. Der Apostel-Kapelle direkt gegenüber liegt als erste rechts des Eingangs die dem heiligen Andreas geweihte Kapelle. Die Verbindung der beiden Kapellen ergibt sich bereits durch die verwandtschaftliche Beziehung der Dargestellten, denn Andreas war der Bruder des Simon Petrus und wurde gemeinsam mit ihm von Jesus in den Kreis der Apostel berufen. Daneben bildet aber die Märtyrerkonzeption das entscheidende Bindeglied zwischen den beiden Kapellen. Neben dem „Martyrium des heiligen Andreas“, Thema des Altarblatts und das einzige Bildwerk der Kapelle, das nicht als Fresko gestaltet ist, zeigen die Seitenwände und Lünetten den gewaltsamen Tod weiterer Heiliger. An der linken Wand ist das „Martyrium des heiligen Laurentius“ zu sehen (Bild 64). In der linken Bildhälfte sitzt der für das Martyrium verantwortliche Kaiser Valerian auf seinem Thron, vor ihm sind einige Soldaten dargestellt. Einer von ihnen, von hinten gezeigt und leicht zur Seite gebeugt, leitet zur Märtyrerszene über. Er sitzt am unteren Bildrand, der an dieser Stelle leicht erhöht ist, und stützt sich auf diesen auf. Mit dieser Figur reagierte Ciampelli auf die räumlichen Gegebenheiten in der Kapelle – alle Seitenkapellen sind durch Türen miteinander verbunden – und passte die Szene an die vorgegebene Bildform an, die sich durch den Türrahmen darunter ergibt. Diagonal in die Szene platziert, bestimmt der Rost, auf dem Laurentius liegt, die rechte Bildhälfte. Auf direkter Augenhöhe stehen sich der am Bildrand sitzende Soldat und der Heilige gegenüber und ähneln sich in ihrer Haltung. Mit dem rechten Arm stützt sich Laurentius auf dem Rost auf, der Soldat auf den Bildrand. Wie er hat auch Laurentius den linken Arm erhoben. Es scheint fast, als wolle der Heilige seine Peiniger grüßen. Um Laurentius herrscht geschäftiges Treiben. Mit einem Blasebalg hält einer der Peiniger das Feuer unter dem Rost des Heiligen

---

<sup>562</sup> Die Bildwerke der Kapelle, die heute nicht mehr den Aposteln, sondern Francisco de Borja, dem dritten Jesuiten-General, geweiht ist, ersetzen das ursprüngliche Bildprogramm und stammen alle aus dem späten 17. Jahrhundert. Vgl. Bailey, 2003, S. 226.

am Brennen. Ein anderer kniet neben dem Rost, mit aufgeblähten Backen pustet er in die Glut. Weitere Peiniger schleppen Holzbündel heran, um es unter dem Rost zu verteilen. Rechts daneben steht ein weiterer Folterknecht, der sich mit einem langen Schürhaken an der Seite des Heiligen zu schaffen macht. Vermutlich handelt es sich um den Augenblick der Laurentiusmarter, in dem der Heilige gesagt haben soll: „Da sieh, Valerian! Auf einer Seite bin ich genug gebraten; wende mich um...“<sup>563</sup>

An der Wand gegenüber kniet links im Bild der heilige Stephanus (Bild 65). Die übrige Bildfläche nimmt die Gruppe der Peiniger ein, die mit Steinen bewaffnet den noch unversehrten Heiligen zu Tode bringen werden. Dynamisch entwickelt sich die Szene von rechts nach links über die Bewegungen der einzelnen Peiniger und erreicht ihren Höhepunkt in der Figur des Heiligen im roten Gewand. Sein verklärter Blick ist nach oben gerichtet. In der oberen linken Ecke ist die Dreifaltigkeit abgebildet. Die liturgische Gewandfarbe Rot wird im Kirchenjahr in der Passionszeit getragen und soll an die Leiden und das Blut Jesu und in Ciampellis Fresko zudem an das vergossene Blut des Protomärtyrers Stephanus erinnern. Durch die beigefügte Darstellung der Dreifaltigkeit wird die Jesus-Märtyrer-Verbindung zusätzlich betont. Wie zuvor in der Laurentiusmarter geht Ciampelli auch hier gekonnt auf den Türrahmen ein. Die Szene hat er auf einem leicht ansteigenden Hügel platziert. Der halb kniende Soldat vorne rechts, der mit beiden ausgestreckten Armen nach links auf Stephanus zeigt, seinen Kopf aber nach rechts vom Heiligen weggedreht hat, passt sich in der Haltung seiner Beine der Form des Bildrandes an. Vor ähnlichen Schwierigkeiten stand auch Raffael in den päpstlichen Gemächern des Apostolischen Palasts, wo er neben Türrahmen auch auf Fenster zu achten hatte. In der Darstellung des „Parnass“ in der „Stanza della Segnatura“ (Bild 66) schuf Raffael, indem er die Szene auf einem Hügel ansiedelte, ein mögliches Vorbild für Ciampellis Lösung in den Fresken von Il Gesù.

Die Martyrien weiterer Heiliger sind zudem Teil des Ausstattungsprogramms. So ist in der Lünette über der Laurentiusmarter das „Martyrium der heiligen Agnes“ und über der „Steinigung des Stephanus“ rechts die „Marter Katharinas von Alexandrien“<sup>564</sup> abgebildet. Links oben erscheint Agnes. Sie kniet mittig in dem Scheiterhaufen, auf dem sie bei lebendigem Leibe verbrannt werden soll, im Gebet. Die Peiniger sind dabei, Öl in die

---

<sup>563</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil, S. 212.

<sup>564</sup> Bailey nennt für die rechte Lünette über der „Steinigung des Stephanus“ das „Martyrium der heiligen Lucia“. Vgl. Bailey, 2003, S. 235. Doch ist ihm hier nicht zuzustimmen, da die Lünette eindeutig eine kniende Heilige neben einem Rad zeigt. Eine solche Darstellung passt ikonographisch und inhaltlich nur zum Martyrium der heiligen Katharina von Alexandrien, denn über eine Marter durch das Rad ist im Falle der Lucia nichts überliefert. Sie hatte sich vielmehr selber die Augen herausgerissen. Anderen Überlieferungen zufolge wurde sie enthauptet. Zum Leben und Tod der heiligen Lucia siehe Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil, S. 840ff. Bailey ist hier offensichtlich ein Fehler unterlaufen, denn die dazugehörige Abbildung betitelt er völlig zutreffens als „Martyrdom of St Catherine“, siehe Bailey, 2003, Abb. 97. Leider ist es auf Grund der schlechten Lichtverhältnisse kaum möglich, gutes Bildmaterial zu bekommen. Es wird daher auf die Schwarz-Weiß-Abbildung bei Bailey, Abb. 97, verwiesen.

Flammen zu gießen. Doch ihre Mühe ist vergebens, denn „die Flammen theilten sich in zwei Theile, und Agnes saß in Mitte derselben ganz unverletzt, lobte und pries Gott mit lauter Stimme.“<sup>565</sup> In der rechten Lünette ist Katharina in ganz ähnlicher Pose zu sehen. Auch sie kniet die Hände zum Gebet gefaltet unmittelbar neben dem Rad, an dem sie gemartert werden soll. Ihr Blick ist nach oben gerichtet. Die Heilige ist von zahlreichen Figuren umgeben, die erschrocken vor ihr und dem Rad zu fliehen scheinen. Einige sind in der Eile hingefallen und liegen auf- und übereinander links und rechts auf dem Boden. Aus der Reaktion der umgebenden Figurengruppe lässt sich leicht ableiten, dass es sich um den Augenblick handeln muss, in dem der Engel geflogen kommt, um das Rad zu zerschlagen.<sup>566</sup> Wenn auch der Engel selbst im Bild nicht zu sehen ist, so haben ihn die Anwesenden bereits erblickt. In beiden Lünetten ist also genau der Augenblick der Marter zu sehen, in dem die Heiligen vorerst durch göttlichen Schutz ihrem Schicksal entrinnen, Agnes also vor den Flammen, Katharina vor dem Rad gerettet wird. Ciampelli fügte so dem Bildprogramm nicht nur die Martyrien zweier weiblicher Heiliger hinzu und zeigte somit den qualvollen Tod beider Geschlechter, sondern es gelang ihm durch die Wahl des Darstellungsmoments ihrer Heiligkeit und dem göttlichen Schutz, unter dem Katharina und Agnes genauso stehen wie Stephanus, Laurentius und Andreas, besonderes Gewicht zu verleihen.

Auch in Il Gesù verzichtete der Orden nicht darauf, den einzelnen Szenen in den Kapellen die bereits in den vorangegangenen Freskenzyklen erprobten Inschriften hinzuzufügen. Unterhalb des Gewölbes verkündet ein Auszug aus der Offenbarung „QVI VENERVNT EX MAGNA TRIBVLATIONE LAVERVNT STOLAS SVAS AGNVS REGET ILLOS IN SANGVINE AGNI“, „... es sind die, die aus der großen Bedrängnis kommen; sie haben ihre Gewänder gewaschen und im Blut des Lammes weiß gemacht“ (Offenbarung 7,14). Dem „Martyrium des heiligen Stephanus“ sind zwei Zitate der Kirchenlehrer Augustinus und Gregor des Großen beigefügt: „Das Blut der Märtyrer fließt und aus diesem Fluss wird das Ackerland der Kirche noch fruchtbarer wachsen“; „Die Märtyrer erleiden die reißenden Wunden und geben anderen die Medizin der Heilung“. Unter der Laurentiusmarter ist ein weiteres Zitat des heiligen Augustinus sowie ein dem heiligen Ambrosius zugeschriebenes Zitat zu lesen: „Wer es ablehnt, im Austausch für das eigene Leben die Wahrheit aufzugeben, indem er für die Wahrheit stirbt, wird leben“; „Und schweigen auch die Stimmen der heiligen Märtyrer, so lehren sie uns durch ihre Tapferkeit; und schweigen ihre Zungen, so verfolgen sie uns durch ihr Leiden“.<sup>567</sup> Anders als in Santo Stefano sind die Inschriften allerdings nur auf Latein

---

<sup>565</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 1. Teil, S. 94.

<sup>566</sup> „... und Gott schickte einen Engel, der Katharina von den Banden befreite, und das Rad in Stücke zertrümmerte.“ Aus Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil, S. 746.

<sup>567</sup> „EFFUSUS EST MARTYRUM SANGUIS QUO EFFUSO TAMQUAM SEMINATA SEGES ECCLESIAE FERTILIUS PULLULAVIT“, Auszug aus den Predigten des heiligen Augustinus von Hippo, Psalm 57;

verfasst und richten sich demnach an ein gebildeteres Publikum – in erster Linie wahrscheinlich an den Klerus. Besonders der Auszug aus der Offenbarung unterhalb des Gewölbes dient dazu, auf das Gesamtthema der Kapelle einzustimmen. Es handelt sich demnach nicht um erklärende Bildtexte wie im Rotondo-Zyklus.

Für das Altargemälde wählte Ciampelli nicht die „Kreuzigung des heiligen Andreas“, sondern seine „Hinführung zum Kreuz“ (Bild 67). Der Heilige kniet, die Hände zum Gebet gen Himmel haltend in der unteren rechten Ecke. Hinter ihm drängen sich auf engstem Raum seine Peiniger. Hoch zu Ross ist in der Menge der Befehlshaber zu erkennen, der seine Männer wild mit den Armen gestikulierend anleitet. Ziemlich sicher handelt es sich bei dieser Figur um den Statthalter von Patras, Ägeas, der Andreas zum qualvollen Tod an einem X-förmigen Kreuz verurteilte.<sup>568</sup> Ein Peiniger mit nacktem Oberkörper steht direkt hinter Andreas und hält den blauen Umhang des Heiligen. Dass sich die Szene außerhalb der Stadt zuträgt, ist an dem Stadttor, das Ciampelli in der oberen rechten Ecke eingefügt hat, zu erkennen. Die gesamte linke Bildhälfte wird durch das Kreuz bestimmt, dessen X-förmige Balken exakt bis zur Bildmitte ragen. Noch ist die Foltermaschinerie nicht einsatzfähig. Zwei Peiniger treffen die letzten Vorkehrungen und binden Seile um die Balken. Andreas erscheint zwar inmitten dieses geschäftigen Treibens, ist von diesem aber wie entrückt. Keine der Figuren berührt den Heiligen oder nimmt ihn wirklich zur Kenntnis. Viel zu beschäftigt sind sie mit der Ausführung ihrer Befehle. Andreas, den Blick nach oben gewandt, ist tief in sein Gebet versunken. So legte Ciampelli hier nicht wie in den viel dramatischeren Szenen der Seitenwände den Fokus auf das Martyrium, sondern auf die Standhaftigkeit des Heiligen, der selbst im Angesicht des Todes nicht von seinem Glauben ablässt. Ein Augenblick im Martyrium des Andreas, der auf einer fundierten Textgrundlage beruht, denn beim Anblick des Kreuzes soll der Heilige die folgenden Worte gesprochen haben:

„Als sie an dem Ort angelangt waren, an dem das Kreuz vorbereitet worden war, und er es aus der Ferne sah, rief er mit lauter Stimme: „Gegrüßt seist du, Kreuz, das du für den Leib Christi bestimmt und mit den Juwelen seiner Glieder geschmückt wurdest. Bevor der Herr auf dich stieg, war er erfüllt von irdischer Angst: da ihm jedoch die himmlische Liebe zuteil wurde, hast du ihn mittels des Gelübdes aufgenommen. Alle Gläubigen wissen, wie viel Freude in dir ist, wie viele Gaben dank deiner bereitet wurden. Sicher und freudig komme ich also zu dir, auf dass du auch mich annimmst, Jünger dessen, der an dir gekreuzigt wurde: denn immer war ich in dich verliebt und immer habe ich es ersehnt, dich zu umarmen. O gutes Kreuz, das du Würde und

---

„MARTYRES TOLERANT SCISSURAS VULNERUM ET ALIIS PROFERUNT MEDICAMENTA SANTITATIS“, Auszug aus den Libri Moralium“ Gregors des Großen, VIIIxiii; „QUI PRO VITA VERITATEM DESERERE NOLVERUNT MORIENDO PRO VERITATE VIXERUNT“, Auszug aus dem Kommentar des heiligen Augustinus von Hippo zu Psalm 118; “SS. MARTYRES ET SI VOCE TACENT VIRTUTE NOS EDOCENT ET SI LINGUAE SILENT MARTYRII PASSIONE PERSUADENT“, Auszug aus einer dem heiligen Ambrosius zugeschriebenen Predigt. Zit nach Bailey, 2003, S. 237. Dt. Übersetzung N. N.  
<sup>568</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil, S. 768.



Schönheit aus den Gliedern des Herrn empfangen hast, lange ersehnt, außerordentlich geliebt, ohne jegliches Zögern, seit langem bereit für meine Seele voller Sehnsucht: bringe mich weg von den Menschen, erstatte mich meinem Meister, damit er mich durch dich aufnehme, damit er mich durch dich erlöse. Und als er dies sagte, entkleidete er sich und übergab seine Gewänder den Henkern.“<sup>569</sup>

Wie schon im Ambulatorium von Santo Stefano Rotondo erscheint erneut die Gottesmutter als „Königin der Märtyrer“ im Deckengewölbe. Sie vervollständigt gemeinsam mit einer Reihe weiterer heiliger Märtyrer, die an den Pilastern zu sehen sind und die Märtyrerpalme halten, das Bildprogramm der Kapelle. Von Engeln getragen und auf Wolken gebettet schwebt Maria über einer von mehreren Figuren gebildeten Gruppe, unter die sich neben Männern und Frauen auch Geistliche mischen. Die Verbindung ist klar. Ihr Sohn Jesus Christus, der den Kreuzestod gestorben war, macht sie zur Mutter all jener, die ihm bis in den Tod folgen. Im Falle des heiligen Andreas ist diese Nachfolge sogar noch deutlicher als bei anderen Märtyrern. Denn wie Jesus, so starb auch er am Kreuz. Einen Tod, zu dem ihn der Statthalter absichtlich und genau aus diesem Grund verurteilt hatte, „... damit er seinem gekreuzigten Heilande gleichförmiger würde“<sup>570</sup>. Was von Ägeas als Schmach gemeint war, wurde für Andreas aber zur größten Ehre. Diese Christus-Ähnlichkeit der Marter und Qual des heiligen Andreas bringt Ciampelli ganz offensichtlich in der Kleidung des Heiligen im Bild zum Ausdruck. Denn die aus der Jesus-Ikonographie schon seit Giotto bekannte Farbkombination<sup>571</sup> von rotem Gewand und blauem Umhang trägt auch Andreas. Zwar ist sein Gewand nicht in sattem Rot gemalt, sondern geht eher in ein Rot-Pink. Doch ist die Verbindung zu den Farben Jesus durch den blauen Umhang, der in weichen ausladenden Falten vom Arm des Peinigers hinter Andreas auf den Boden fällt, mehr als deutlich ins Bild gebracht.

---

<sup>569</sup> Dt. Übersetzung N.N. Im Original lautet die Stelle wie folgt: „Cumque peruenisset ad locum, ubi crux parata erat, videns eam a longe, exclamavit voce magna, dicens Salve Crux, quae in corpore Christi dedicata es, et ex membrorum eius margaritis ornata. Antequam te ascenderet Dominus, timorem terrenum habuisti: modo vero amorem celestem obtinens, pro voto susciperis. Scirsi enim a credentibus, quanta intra te gaudia habeas, quanta munera praeparata. Securus ergo et gaudens venio ad te, ita vt et tu exultans suscipias me discipulum eius, qui pependit in te: quia amator tuus semper fui, et desideravi amplecti te. O bona Crux, quae decorum et pulchritudinem de membris Domini suscepisti, diu desiderata, solite amata, sine intermissione quaesita, et aliquando iam concupiscenti animo praeparata: accipe me ab hominibus, et redde me magistro meo, vt per te me recipiat, qui per te redemit me. Et haec dicens, expoliauit se, et vestimenta sua tradidit carnificibus.“ Surius, Bd. 6, 1575, S. 621. In der „Legende aurea“ wird die entsprechende Stelle nahezu identisch erzählt: „Videns autem Andreas a longe crucem salutavit eam dicens: salve crux, quae in corpore Christi dedicata es et ex membris ejus tanquam margaritis ornata. Antequam in te adscenderet dominus, timorem terrenum habuisti: modo vero amorem coelestem obtinens pro voto susciperis. Securus igitur et gaudens venio ad te, ut tu exultans suscipias me discipulum ejus, qui pependit in te: quia amator tuus semper fui et desideravi amplecti te. O bona crux, quae decorem et pulchritudinem de membris domini suscepisti... Accipe me ab hominibus et redde me magistro meo, ut per te me accipiat, qui per te me redemit. Et haec dicens se exiit et vestimenta carnificibus tradidit sicque eum in crucem...“. Legende aurea, 1846, Cap. II. De sancto Andrea apostolo, S.17f.

<sup>570</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil, S. 768.

<sup>571</sup> Über die verschiedenen Farben und ihre Bedeutung in der christlichen wie in der profanen Kunst, siehe Stefano Zuffi: Colour in Art. Verona, 2012, insbesondere S. 34, 113.

Ciampelli kombiniert hier den göttlichen Schutz, unter dem Agnes und Katharina während ihrer Marter stehen, mit dem gewaltsamen Tod der Heiligen Laurentius und Stephanus an den Seitenwänden und dem voll und ganz in sein Gebet und seine Kreuzesverehrung versunkenen Andreas. So gelang es ihm, die erzählerischen, aber lehrreichen Inhalte der Seitenwände und Lünetten darüber auf den Grundpfeiler der jesuitischen Ausbildung zuzuspitzen: die Meditation, die in dem kontemplativen Charakter des knienden Andreas ihren Höhepunkt erreicht. So diente natürlich auch die Mutterkirche der Jesuiten der Belehrung und Erbauung der Novizen.

Alle Seitenkapellen liefern zum Gesamtkonzept der Kirche ihren thematischen Beitrag. So stehen Ciampellis Bildwerke in der Märtyrer-Kapelle gemeinsam mit jenen der Apostel-Kapelle gegenüber im Gesamtkonzept von Il Gesù für den Missionsauftrag der Kirche und die Verbreitung des Evangeliums, symbolisiert durch die Apostel, ebenso wie für den Sieg des Christentums über das Heidentum, symbolisiert durch die glorreichen Märtyrer. Doch vor allem hatte Il Gesù die Aufgabe, dem einfachen Volk die Glaubensinhalte in eindrücklicher und verständlicher Art zu vermitteln und sie so im rechten Glauben zu unterweisen. Von Kapelle zu Kapelle, beginnend mit der Andreas-Kapelle, die mit dem Martyrium des Heiligen den Bezug zum Kreuzestod Jesu zieht, wird der Gläubige Stück für Stück darauf hingeführt, dass „martyrdom is not undertaken merely because Christ had done so, but because Christ’s road alone leads to salvation.“<sup>572</sup> Der Gläubige wird dazu aufgefordert, diesem in Il Gesù entworfenen Weg des Glaubens, dem Weg Jesus, zu folgen. Die in der Andreas-Kapelle dargestellten Martyrien haben die Heiligen nicht ihrer selbst willen erlitten, sondern im Namen und in der Nachfolge Jesu.

## **2.6. Die Märtyrer in jesuitischen Bildprogrammen als Ideal und Vorbild der Nachfolge Jesu**

Die Herauslösung des Martyriums aus der Vita des Heiligen und die damit einhergehende Akzentuierung auf den gewaltsamen Tod ist die eigentliche Innovation des Fresken-Zyklus von Santo Stefano Rotondo. Grausamer und brutaler denn je legte Circignani den Fokus ausschließlich auf die Todesstunde der Heiligen. Ein Panorama des Schreckens der Urkirche des Christentums hatte er für seine Auftraggeber ersonnen. Das zwar topographisch auf England begrenzte, aber durch die „neuen Märtyrer“ erweiterte Bildprogramm in San Tommaso lieferte nicht nur, anders als in Santo Stefano, einen ungeheuer brisanten Gegenwartsbezug – eben noch Schüler im Kolleg, werden sie kurz darauf selbst zu Märtyrern und sind als solche an der Wand gezeigt –, sondern war in der Heraufbeschwörung eines klar

---

<sup>572</sup> „... because Christ’s road alone leads to salvation.“ Herz, 1988, S. 67.

bestimmten „Feindbilds“<sup>573</sup> weitaus effektiver. Politisch motiviert waren die neuen Märtyrer, gemeinsam mit De' Cavalieris Drucken, eine im Glaubenskrieg willkommene Waffe. Sie waren, wie Müller-Bongard es bezeichnet, das „Konzept der medialen Nutzung... zur Legitimierung der Konfession“<sup>574</sup>.

Durch die Vorwürfe der Gegenseite stark angeschlagen, fand die Kirche in einem „back to the future ride“, einem „Ritt zurück in die Zukunft“, der sie zurück an den Ursprung der Christenheit zu den ersten Blutzeugen Jesus führte, im späten 16. Jahrhundert das alte, aber zugleich zukunftsweisende Fundament ihres neuen Selbstbildes. Eine über Jahrhunderte so nicht bezeugte Verehrung der heiligen Märtyrer war die Folge dieser Rückbesinnung und Rückkehr der Kirche zu den eigenen Wurzeln. Dass Baronio seine Fassung des „Martyrologium Romanum“ nahezu zeitgleich mit den Rotondo-Fresken vorlegte, war nicht zufällig, sondern Teil der in Bewegung gesetzten Propaganda-Maschinerie von Papsttum und Kirche.

In diesem Umfeld waren die Jesuiten mit die ersten, die das große Potential, das in der Märtyrer-Thematik schlummerte, für die Zwecke und Ziele des Ordens – die drei großen M's: „Meditation, Mission und Martyrium“<sup>575</sup> – zu nutzen wussten. Als Inbegriff dessen, was es heißt, Christ zu sein, zogen die Bildprogramme Novizen und Gläubige gleichsam in ihren Bann. Ganz bewusst stellte Circignani den Inhalt der Darstellung, verbunden mit einem im Hinblick auf die Ausbildung der Novizen erzieherischen Nutzen, über deren künstlerischen Wert. Die von Lauretano als nur „mittelmäßig schön“<sup>576</sup> bezeichnete Malerei war gewollt und gewünscht. Nicht aufgrund ihrer Ästhetik geschätzte Kunstwerke hatte Circignani mit seinen Freskenzyklen geschaffen, sondern Andachtsbilder, fähig, den Betrachter anzurühren und ihn zur Frömmigkeit und Nachahmung zu motivieren. Der zu Tränen gerührte Sixtus V. wird mit seiner Reaktion zum Ideal-Betrachter der Fresken. Jeder soll beim Anblick der leidenden Märtyrer so empfinden wie der Papst. Weniger an weltlicher Repräsentanz interessiert, präsentiert sich das Papsttum nun wieder deutlich in seiner Funktion als spirituelle und geistliche Führung, was zum frommen Idealbild für die Gläubigen wird.<sup>577</sup>

Verglichen mit Santo Stefano und San Tommaso fällt das Bildprogramm in Sant'Apollinare zunächst aus dem Rahmen, denn es reiht nicht Martyrium an Martyrium. Sant'Apollinare illustrierte aber nicht nur das Leben des Titelheiligen, sondern zeigte sein Leben, vor allem aber sein Leiden, als die Heiligen-Vita schlechthin. In den Fresken wurden die Mission, die Bekehrung der Ungläubigen und die Standhaftigkeit des heiligen Apollinaris in seinem

---

<sup>573</sup> Röttgen, 1975, S. 110

<sup>574</sup> Zit. nach Müller-Bongard, 2011, S. 169.

<sup>575</sup> Ebd., S. 153.

<sup>576</sup> Aus dem Tagebuch Michele Lauretanos, Rektor des Kollegs von 1573–1587. Zit. nach Monssen, 1983, 2. Teil, S. 51f. (Wie bereits Anm. 412).

<sup>577</sup> Horsch, 2005, S. 79ff.

Glauben zu Idealbildern des Lebens stilisiert. Die erlittene Qual und Tortur und schließlich das Martyrium bildeten den krönenden Abschluss eines Lebens im Dienste der Kirche und im Glauben an Jesus. So verfehlten auch die Sant' Apollinare-Fresken ihre Vorbildfunktion sicherlich nicht, die Betrachter, Schüler ebenso wie Gläubige, zur Nachahmung und zu einem tugendhaften Leben anzuhalten, das mit dem Martyrium als glorreichem Abschluss enden kann. Denn mit ihren Bildprogrammen wollten die Jesuiten keinesfalls nur ein ordensinternes Publikum ansprechen, sondern die breite Masse.

„The art of the Jesuits spoke to many audiences beyond the Society itself. From noble students to poor labourers, from rich widows to prostitutes, the people addressed by Jesuit paintings represented the widest spectrum of society in one of the most heterogeneous cities on earth“<sup>578</sup>.

Vor diesem Hintergrund betrachtet, erscheint die Wahl des Martyriums als ein in jesuitischen Bildprogrammen immer wiederkehrendes Bildsujet auch in seiner Funktion als Instrument zur Motivation der Gläubigen zum wahren Glauben auf der Hand zu liegen. Die Tatsache, dass die jungen Studenten des Kollegs von San Tommaso von den Römern wie Helden gefeiert wurden – man denke an die passenden Grußworte, die der heilige Filippo Neri ihnen auf der Straße zurief –, kann als ein die These des Martyriums, im diesem Fall explizit des Märtyrers, als Motivationsstütze der katholischen Kirche bekräftigendes Argument verstanden werden. Untermauert wird diese These zusätzlich durch Baileys Anmerkung. Er sieht die Freskenzyklen, besonders jene von Santo Stefano und San Tommaso, nämlich nicht ausschließlich als Mittel zur Propaganda gegen die Glaubensfeinde, sondern vielmehr als unverzichtbares Werkzeug zur Erneuerung der katholischen Kirche. In den Freskenzyklen äußerte sich der Wunsch danach, wie Bailey schreibt:

„... to link present-day Catholicism with the early Church; the frescoes were concerned with celebrating the role of Rome and the papacy as the legitimate and historical centre of Catholicism, and the inheritor of the glory of antiquity... the theme of martyrdom itself was extraordinarily popular in Palaeochristian times; it was its connection with the early Church that gave it such appeal for sixteenth-century churchmen, not its usefulness in the campaign against Protestantism“<sup>579</sup>.

Auch Alexandra Herz sieht zwar einen Nutzen der Fresken im Glaubenskampf als gegeben. Doch für sie ist vor allem die durch die Bilder übermittelte Botschaft entscheidend, dass „the cross of Christ and His Name guarantee victory“. Hierin begründe sich das Hauptanliegen der Jesuiten, denn der Orden war, so weiter Herz, „primarily concerned with the conversion of

---

<sup>578</sup> Bailey, 2003, S. 19.

<sup>579</sup> Ebd., S. 107f.

peoples... who knew nothing of Christianity“<sup>580</sup>. Die große Beliebtheit, der sich San Tommaso auch auf Grund seiner bevorzugten Lage mitten in der Stadt besonders zu hohen Festtagen bei den Gläubigen erfreute und regelmäßig dafür sorgte, dass die Kirche fast aus ihren Nähten platze,<sup>581</sup> ist ein weiterer Beweis dafür, dass die Märtyrer-Bilder an den Wänden durchaus auch die Funktion der Motivation des Volkes zu erfüllen hatten.

Mit Circignanis Freskenzyklen fand das Bilderdekret rund zwanzig Jahre nach Abschluss des Tridentinischen Konzils endlich doch seine praktische Umsetzung. Auch den in den Traktaten gemachten Anforderungen an Kunst und Künstler trug Circignani Rechnung – abgesehen von der bereits dargelegten Kleider-Frage im Bezug auf San Tommaso, die besonders Gilio bitter aufgestoßen wäre. Es überwog die positive Bewertung der Fresken unter den Zeitgenossen. Kardinal Paleotti, der Santo Stefano besucht und die Märtyrer-Fresken mit eigenen Augen bewundert hatte, war sogar so weit gegangen, sie abzeichnen zu lassen, um in Bologna in einem eigenen Bildprogramm die Eindrücke zu verarbeiten. Dies ist nur der offensichtlichste Beweis dafür, wie sehr die Märtyrerzyklen dem Klima ihrer Zeit entsprachen und welchen hohen Stellenwert sie in der Kunst eingenommen haben.

Wie Paleotti, so erkannte auch Louis Richeôme die Macht der Bilder. Und wie der Bologneser Erzbischof, so war auch der französische Ordensmann der Meinung, dass Bilder die Seele des Betrachters auf viel eindringlichere Weise bewegen können, als das gehörte Wort dazu im Stande sei. Mit dieser Überzeugung stellt sich Richeôme in die Nachfolge der Traktat-Autoren des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Mit der „Peinture spirituelle“ lieferte er die schriftliche Ausarbeitung seiner Ansichten, vor allem aber die Hauptbezugsquelle für das richtige Verständnis des Bildprogramms in San Vitale.

Die Kirche wurde zu einem der wichtigsten spirituellen Zentren der Jesuiten in Rom und zum Publikumsmagneten. Besonders in den Märtyrerfresken des Hauptschiffs zeigt sich in San Vitale ein neuer Ansatz, um die Gläubigen in ihrem Glauben zu motivieren, der den Fokus nicht länger auf die Zurschaustellung von Brutalität und Gewalt legte, sondern neben dem Märtyrertod auf die göttliche Schöpfung einging und daher zu Recht, wie von Mateusz Kapustka vorgeschlagen, als „slightly revolutionary step in the evolution of Roman martyrological iconography“<sup>582</sup> bewertet werden kann. Die Allmacht Gottes, das Leid und der letztliche Sieg der Heiligen durch das Martyrium waren Werte, die den Gläubigen beim Besuch von San Vitale durch die Bilder im Hauptschiff vor Augen gestellt und vermittelt wurden. Die genaue Untersuchung von Gallonios „Trattato de gli strumenti di martirio...“ im Hinblick auf das Bildprogramm von San Vitale hat zudem den Beweis erbracht, dass sich die

---

<sup>580</sup> Siehe Herz, 1988, S. 67f.

<sup>581</sup> Bailey, 2003, S. 157.

<sup>582</sup> Kapustka, 2014, S. 116.

Maler des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts sehr wohl durch dessen Nachschlagewerk der Marter-Werkzeuge inspirieren ließ und wie im Falle der „Geißelung des heiligen Vitalis“ von Ciampelli sogar Figuren in nahezu identischer Haltung in ihren Bildern übernommen haben.

Mit seinem ehrgeizigen Projekt, Santo Stefano nicht nur zu einem für die jesuitische Glaubenspraxis und Ausbildung geeigneten Ort der Lehre und des Studiums zu machen, sondern die Basilika durch das neue Bildprogramm innerhalb der römischen Kirchenlandschaft neu zu platzieren und aufzuwerten, stand Michele Lauro am Anfang einer Phase, die einer wahrhaftigen Restaurierungswut gleichkam. Auch die baulichen Erneuerungen in San Vitale, vor allem aber das neue Bildprogramm, sind bereits als Teil dieser Restaurierungs-Serie anzusehen. Selbst die *ex novo* errichtete Mutterkirche der Jesuiten, Il Gesù, lässt sich aufgrund der Wahl ihres Ausstattungs- und Bildprogramms – vor allem in der Märtyrer-Kapelle – dieser Reihe hinzufügen. An die Kunst im ausgehenden 16. Jahrhundert wurden neue Anforderungen gestellt. Sie sollte „die Fähigkeit besitzen, den Geschmack eines jedweden Publikums zu befriedigen“<sup>583</sup>. Vor allem dem einfachen Volk sollten die Malereien in den Kirchen leicht verständlich sein, hatten sich Bilder doch in seiner geistiger Erziehung als sehr nützlich erwiesen. Das Bildprogramm von Il Gesù setzte für die kommenden Jahrzehnte nicht nur in Rom malerisch neue Maßstäbe und wurde zu einer Art Paradebeispiel im Einklang mit den Beschlüssen des Trienter Konzils.<sup>584</sup>

Neben dem Jesuitenorden waren es insbesondere die Kardinäle, die sich in den Jahren vor, während und auch noch nach Beendigung der Arbeiten in San Vitale und Il Gesù an die Restaurierung ihrer zum Großteil verwaorsten Titelkirchen im Rahmen einer Bewegung machten, die Bailey als „Palaeochristian Revival movement“<sup>585</sup> bezeichnet.

### **3. Das „Palaeochristian Revival Movement“, die Restaurierung der Titelkirchen**

Entscheidende Schritte, die heruntergekommenen Kirchen der Papststadt zu restaurieren, erfolgten bereits in der letzten Phase des Trienter Konzils unter Pius IV. „Seine Sorge für die Gotteshäuser der Ewigen Stadt bezeugte Pius IV., indem er am 27. Juni und nochmals am 8. August 1561 den Kardinälen die Restauration ihrer Titelkirchen zur Pflicht machte.“<sup>586</sup> Zudem rief er ab 1564 nach einer langen Pause die apostolischen Visitationen wieder ins Leben. Die Aufgabe dieser Besuche bestand zunächst darin, sich einen Überblick über den

---

<sup>583</sup> „... la capacità di soddisfare il gusto di un pubblico qualunque...“ Zit. nach Sydney J Freedberg: La pittura in Italia dal 1500 al 1600. Bologna, 1988, S. 796.

<sup>584</sup> Bailey, 2003, S. 256.

<sup>585</sup> Ebd., S. 54.

<sup>586</sup> Pastor, 1920, S. 606., siehe auch Anm. 1, S. 606.

allgemeinen Ablauf des Pfarrbetriebs und der Amtsführung zu verschaffen und sich daneben ein Bild von dem Zustand der jeweiligen Kirche zu machen. Eine Bestandsaufnahme, die für Roms Kirchen ziemlich schlecht ausfiel.<sup>587</sup> Was Pius IV. begonnen hatte, führten die auf ihn folgenden Päpste fort. Anstöße für die längst überfälligen Restaurierungen zahlloser Kirchen der Diözese Rom kamen während des Pontifikats Papst Gregors XIII. Doch besonders Clemens VIII. war im Hinblick und in Vorbereitung auf das Heilige Jahr 1600 sehr daran gelegen, dass seine Stadt mit triumphalen Gotteshäusern anstatt mit zerfallenen Bruchbuden Eindruck auf die Pilger und Gläubigen machte.<sup>588</sup> In diesen „opere pie“, frommen Werken, offenbarte sich die moralische Kehrtwende der katholischen Kirche<sup>589</sup>, wie Horsch zutreffend schreibt, und die „frommen Werke“ verfehlten vor allem im Kircheninnern ihre Wirkung nicht. In den unterschiedlichen Ausstattungsprogrammen ist thematisch eine Rückkehr zu den Wurzeln des Christentums zu beobachten, die mit der Wiederbelebung von mittelalterlichen Stilelementen und Rückbezügen auf die Malerei der vorangegangenen Jahrhunderte einherging. Viele von Roms Kirchen erhoben den Anspruch, über dem Grab oder dem einstigen Wohnhaus eines Märtyrers, das nicht selten mit jener Stätte identisch war, an der die Heiligen auch ihr Martyrium erlitten hatten, errichtet worden zu sein und so auf heiligem, vom Blut der Märtyrer getränktem Boden zu stehen. Um diese Besonderheit des Standorts für die Gläubigen unmittelbar sichtbar und spürbar zu machen, griffen viele Geistliche in ihren Restaurierungsprogrammen auf Bilder zurück – hierbei wurden alte Bildwerke behalten und neue hinzugefügt –, die das Leben, vor allem aber den gewaltsamen Tod des Titelheiligen illustrierten.<sup>590</sup> Mit einem neuen strahlenden Gesicht, das vor allem die Besonderheiten des jeweiligen Gotteshauses gekonnt in Szene setzten sollte, wollte man auf die Gläubigen Eindruck machen.

Kardinal Rusticucci's Restaurierung von Santa Susanna zählt hierzu ebenso wie die Arbeiten, die im Namen der Kardinäle Giustiniani in Santa Prisca, Borromeo und später Alessandro de' Medici in Santa Prassede oder auf Befehl von Kardinal Sfondrati in Santa Cäcilia in Trastevere durchgeführt wurden. Eine der interessantesten Restaurierungs-Kampagnen im ausgehenden 16. Jahrhundert in Rom ist allerdings das ehrgeizige Vorhaben des Oratorianers Cesare Baronio für seine Titelkirche Santi Nereo e Achilleo.<sup>591</sup>

---

<sup>587</sup> Ganz, 2001, S. 509.

<sup>588</sup> Clemens VIII. unterzog einige der wichtigsten Kirchen Roms der genauen Untersuchung. Diese „Visita pastorale“ zog sich über knapp zwei Jahre von Juni 1592 bis Januar 1594 hin. Was im Kircheninnern den päpstlichen Vorstellungen des Dekorum nicht standhielt, musste erneuert, ausgebessert und restauriert werden. Dazu genauer Bailey, 2003, S. 211f. Einschlägig dazu Diego Beggio: *La visita pastorale di Clemente VIII (1592–1600)*. *Aspetti di riforma post-tridentina a Roma*. Rom, 1978, S. 48f.

<sup>589</sup> Horsch, 2005, S. 72.

<sup>590</sup> Ganz, 2001, S. 511f.

<sup>591</sup> Bailey, 2003, S. 124.

### 3.1. Baronios Rückkehr zur „chiesa primitiva“: die Restaurierung von Santi Nereo e Achilleo

Am 5. Juni 1596 hatte Clemens VIII. den Oratorianer Cesare Baronio in das Kardinalskolleg aufgenommen. Sogar mit Exkommunikation hatte ihm der Papst gedroht, sollte der unwillige Baronio sich nicht seinem Wunsch fügen und das rote Birett dankbar annehmen. Der neu kreierte Kardinal Baronio wollte keine Zeit verlieren und bat nur drei Wochen nach seiner Ernennung darum, die Kirche Santi Nereo e Achilleo zu seiner Titelkirche machen zu dürfen. Ein Wunsch, der ihm von Papst und Konsistorium mehr als gern gewährt wurde, da seit Jahren kein Kardinal um den Titel der maroden Kirche gebeten hatte. Mit dem frühchristlichen Bau unweit der Caracalla-Thermen und der antiken Via Appia hatte Baronio sich keinen geringeren Bau als einen der ältesten *tituli*<sup>592</sup> Roms auserwählt. Zudem ließ der halb zerfallene Bau Baronio viel Raum, seinen eigenen Vorstellungen Gestalt zu verleihen. Frei und ungehindert konnte er die Kirche nach seinen Wünschen restaurieren. Oberstes Gebot und Ziel der Arbeiten war für Baronio dabei aber die Wiederherstellung des Baus, so wie dieser einst ausgesehen hatte. Der geistliche Bauherr folgte hier seinen Vorstellungen von einer frühchristlichen Kirche.<sup>593</sup> Seine Begeisterung und Leidenschaft für das frühe Christentum hatte der Gefolgsmann des heiligen Filippo Neri und Verfasser der „*Annales Ecclesiastici*“ und des „*Martyrologium Romanum*“ bereits in seinen beiden Büchern zum Ausdruck gebracht. Die Restaurierung des frühchristlichen Kirchenbaus reiht sich in diese Tradition ein und war ganz ähnlich motiviert. Denn nichts anderes als die „Rückkehr in die goldene Zeit des Glaubens“<sup>594</sup> wollte Baronio mit den Umbauten in Santi Nereo e Achilleo erreichen. Hierfür war er sogar bereit, sich zu verschulden, wie er in einem Brief etwa ein halbes Jahr nach Beginn der Arbeiten schrieb: „per la spesa fatta e da farsi nel Titolo in qualche disordine di debiti...“<sup>595</sup>. Nur weitere vier Tage nach dem Ersuch, Santi Nereo e Achilleo zu seiner Titelkirche machen zu dürfen, begannen am 25. Juni 1596 die umfassenden Restaurierungsarbeiten.<sup>596</sup>

Die auf Leo III. (795–816) zurückgehende äußere Erscheinung des Baus aus dem neunten Jahrhundert blieb während der Arbeiten nahezu unverändert und wurde nur ausgebessert.<sup>597</sup>

---

<sup>592</sup> Hierbei handelt es sich um den erstmals im 16. Jahrhundert erwähnten Titulus Sancotrum Nerei et Achillei, der wahrscheinlich dem noch älteren Titulus Fasciolae entspricht, wie es auf dem Balken über dem Eingangsportaal zu lesen ist. Siehe hierzu Turco, 1997, S. 60.

<sup>593</sup> Richter, 2009, S. 138.

<sup>594</sup> Zit. nach Turco, 1997, S. 59. Dt. Übersetzung N. N.

<sup>595</sup> So Baronio in einem Brief vom 30. Januar 1597, zit. nach ebd., S. 90.

<sup>596</sup> Ebd., S. 59f.

<sup>597</sup> Da sich die Arbeit auf das neue Bildprogramm Baronios konzentriert, werden im weiteren Verlauf die von ihm in Auftrag gegebenen Baumaßnahmen nicht näher berücksichtigt. Ausführlicher zur Baugeschichte und früherer Ausstattung von Santi Nereo e Achilleo, siehe: Pennesi, Stefania: *I cicli dei martiri Cecilia e Sebastiano ai SS.*



Auch im Innern der Kirche war Baronio sehr daran gelegen, die alte Ausstattung zu erhalten, soweit dies möglich war, und diese nur durch ein neues Bildprogramm zu erweitern und so in neuem Glanz erstrahlen zu lassen. Auf den ersten Blick erscheint die Kirchenfassade von Santi Nereo e Achilleo wenig einladend. Der Bau folgt einem typisch basilikalischen Aufriss mit überhöhtem Mittelschiff und zwei kleineren Seitenschiffen links und rechts. Bei genauerem Hinsehen erkennt man jedoch die Reste der einstigen Grisaille-Malerei. In einzelne Bildfelder auf zwei Register aufgeteilt, überspannt das Fries die gesamte Kirchenfassade. In den beiden Bildfeldern unmittelbar links und rechts neben dem Eingangsportal sind Marterwerkzeuge dargestellt. Lanzen und Peitschen ebenso wie Knüppel und andere Folterinstrumente sind zu erkennen. Gerahmt wird die untere Reihe durch die beiden äußeren Bildfelder, in denen das Kreuz gemeinsam mit einem Bund Palmwedel abgebildet ist. Unterhalb des Dachs der beiden kleineren Seitenschiffe sind gemalte Voluten zu erkennen. Ganz oben erscheint in einer Mandorla, direkt über einem Fenster in einen Dreiecksgiebel eingeschrieben, Maria mit dem Jesuskind als Krönung der gesamten Fassade. Die Dekoration des Portikus mit einzelnen Marterwerkzeugen, die Fiammeri um 1597 für San Vitale rund ein Jahr später anfertigte, hatte demnach in der Oratorianer-Kirche Santi Nereo e Achilleo ihren Ursprung. Es war besonders dieser junge römische Orden<sup>598</sup>, der in seinen Kirchen bereits außen an der Fassade zur Vorbereitung und Einstimmung der Gläubigen auf die Darstellung von Folterwerkzeugen zurückgriff.<sup>599</sup> Zudem stammte das Foltermethoden-Nachschlagewerk, Gallonios' „Trattato degli instrumenti di martirio...“, wie bereits ausführlich dargelegt wurde, aus der Feder eines Oratorianers und damit aus den eigenen Reihen. Eine Tatsache, die noch einmal mehr das große Interesse, das der Orden an den Marterwerkzeugen sowie den Martyrien der Heiligen im Allgemeinen hatte, betont. Dass sich auch Baronio von Gallonios' Werk, das gute fünf Jahre vor Beginn der Arbeiten in Santi Nereo e Achilleo erschienen war, Anregungen geholt hat, liegt damit ebenso auf der Hand, wie die Tatsache, dass die Jesuiten sich in diesem Punkt an den Oratorianern orientierten.<sup>600</sup>

Nach Abschluss der Fassade wurden die Arbeiten im Innenraum fortgesetzt und begannen im Chor-Bereich und der Apsis. Weite Teile des Triumphbogenmosaiks stammen noch aus der Zeit Leos III. und wurden von Baronio erhalten. Dagegen war das Apsismosaik nahezu zerstört und musste erneuert werden. In thematischer Übereinstimmung mit dem alten Mosaik

---

Nereo e Achilleo. *Continuità dei programmi narrativi agiografici nella pittura romana fra X e XI secolo*, in: *Roma e la riforma gregoriana*, hrsg. von Serena Romano und Julie Enckell Julliard, Rom, 2007, S. 113–140; Richard Krautheimer, Spencer Corbett, Wolfgang Frankl (Hrsg.): *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Bd. 3, Città del Vaticano, 1971, S. 136–153; Agnese Guerrieri: *La chiesa dei SS. Nereo ed Achilleo*, Rom, 1951.

<sup>598</sup> Durch den heiligen Filippo Neri gegründet und von Papst Gregor XIII. am 27. Juli 1575 offiziell anerkannt, als der Papst Filippo Neri und seinen Anhängern die Kirche Santa Maira in Vallicella übertrug. Siehe Pastor, 1958, S. 131.

<sup>599</sup> Turco, 1997, S. 131.

<sup>600</sup> Bailey, 2003, S. 124.

zeigt das Fresko der Apsiskalotte im Zentrum ein Gemmenkreuz, über dem die Taube des Heiligen Geistes erscheint.<sup>601</sup> Erst nach Abschluss des Chorbereiches folgte die Ausgestaltung des übrigen Kirchenraums. Die Seitenschiffwände wurden wie die Wandfläche des Obergadens und die innere Seite der Eingangswand mit Fresken ausgemalt. Was Baronio in der Apsis begonnen hatte, führte er im Kirchenraum weiter und orientierte sich ikonographisch an Themen, die in frühchristlichen Bildprogrammen seiner Meinung nach dargestellt wurden. Dazu gehörte bereits seit der Zeit Konstantins des Großen neben anderen Darstellungen auch das Martyrium der Heiligen, wie Baronio selbst in den „Annales Ecclesiastici“ schreibt:

„Sed et martyrum fortissimos agones in ecclesiis etiam effigiari solitos, testantur Basilius, Gregorius Nyssenus, et alii complures, qui omnes eodem quo Constantinus vixere saeculo.“<sup>602</sup>

Nicht eindeutig geklärt ist noch immer die Frage nach dem Maler oder den Malern, die für die einzelnen Fresken verantwortlich waren. Bekannt ist nur, dass die Arbeiten der „scuola del Pomarancio“ übertragen wurden, wie Guerrieri schreibt.<sup>603</sup> Doch diese Information erscheint etwas dürftig und sorgt in der Forschung immer wieder für Unstimmigkeit. Mâle schreibt das Bildprogramm zwar einem gewissen „Il Pomarancio“<sup>604</sup> zu, meint damit aber nicht den bereits mehrfach für die Jesuiten tätigen Niccolò Circignani, sondern den Maler Cristoforo Roncalli. Wie Circignani stammte auch Roncalli aus dem Örtchen Pomarance, nahe der toskanischen Stadt Volterra. Beide Maler waren verwirrenderweise in Rom unter demselben Künstlernamen „Pomarancio“ bekannt. Monssen schreibt Teile der Freskenzyklen in Santi Nereo e Achilleo unter Vorbehalt Niccolò Circignani zu.<sup>605</sup> Einigkeit herrscht dagegen bei den meisten Autoren über die Zuschreibung des linken Seitenaltars, mit dem Gemälde der Heiligen Domitilla, Nereus und Achilleus, an Cristoforo Roncalli. Da die Frage, in welchem Maß Roncalli, Niccolò Circignani, der recht unbekanntere Domenico Cerroni, wie ihn Turco

---

<sup>601</sup> Insgesamt zehn Heilige umringen das Kreuz zu beiden Seiten. Rechts stehen die Heiligen Domitilla, Euphrosyna, Theodora, Felicola und Plautilla; rechts sind neben den Titelheiligen Nereus und Achilleus die Heiligen Simplicius, Servilanus und Cesareo abgebildet. Die vier Paradiesflüsse, die unterhalb des Kreuzes entspringen, vervollständigen gemeinsam mit einigen Lämmern die Darstellung. Weiterführend zum Programm der Apsis, siehe Richter, 2009, S. 138ff. Richter geht in diesem Zusammenhang zudem auf die im unteren Bereich der Apsis dargestellte 28. Homilie des heiligen Gregors ein. Baronio nahm fälschlicherweise an, dass Gregor der Große diese in Santi Nereo e Achilleo gehalten hatte, was er mit einer der Darstellung beigelegten Inschrift attestierte, erneut Richter, 2009, S. 140, Anm. 8.

<sup>602</sup> Baronio, Annales Ecclesiastici, Tomus Primus, 1591, Christi 57., Petri 13., Neronis Imp. I., S. 553. Siehe auch Richter, 2009, S. 141, Anm. 10.

<sup>603</sup> Guerrieri, 1951, S. 123.

<sup>604</sup> Mâle, 1984, S. 126.

<sup>605</sup> „Only the martyrdom scenes of the apostles in the church of SS. Nereo e Achilleo (c. 1595 ?)... (also by Circignani ?)...“; siehe dazu Monssen, 1983, 2. Teil, S. 46f. Bereits Monssens wage Datierung der Fresken auf das Jahr 1595 macht deutlich, wie unsicher er sich ist, denn Baronio startete seine Arbeiten erst, nachdem ihm im Juni 1596 Santi Nereo e Achilleo als Titelkirche übergeben wurde. Eine Datierung vor Juni 1565 erscheint daher ausgeschlossen.

und Bailey vorschlagen, oder doch ein ganz anderer Maler an den Freskenzyklen in Santi Nereo e Achilleo beteiligt waren, hier nicht zufriedenstellend beantwortet werden kann, ist für das Bildprogramm des Hauptschiffs von einer gemeinschaftlichen Arbeit der Pomarancio-Werkstatt unter Beteiligung Domenico Cerronis auszugehen, wie von Guerrieri vorgeschlagen wird.<sup>606</sup>

Der Obergaden ist den Titelheiligen und den der Überlieferung nach mit ihnen in Verbindung gebrachten Personen vorbehalten. Der Zyklus beginnt rechter Hand von der Apsis in Blickrichtung zum Altar mit den Heiligen Nereus und Achilleus, die mit Domitilla, als kleines Mädchen, das neben der Mutter Plautilla zu sehen ist, gemeinsam durch den Apostel Petrus das Taufsakrament empfangen. Daran anschließend ist das Keuschheitsgelübde der heiligen Domitilla dargestellt. Vor den Augen der christlichen Gemeinde empfängt sie durch Papst Clemens den Schleier zum Zeichen ihrer Jungfräulichkeit. Auf dem nächsten Fresko erscheinen Domitilla, Nereus und Achilleus vor Kaiser Domitian, der Domitilla zunächst verschont und sie auf die Insel Ponza verbannt. Nereus und Achilleus werden dagegen zur Folter verurteilt. Auf dem ersten Fresko der linken Wand des Obergadens, beginnend an der Eingangstür, werden die Heiligen im Bildhintergrund auf dem *equileo* gemartert (Bild 68) und mit glühenden Eisen zusätzlich gequält. Ganz nah am unteren Bildrand führen Wachen die heiligen Brüder ab. Einer ihrer Peiniger in schwerer Rüstung, den Oberkörper nach links gedreht, deutet mit seinem linken Arm hinter sich. Hier ist am Bildrand die Enthauptung der beiden Heiligen zu sehen. Einer von ihnen im roten Gewand steht hinter einem kleinen Hügel in der unteren linken Ecke, während der zweite Heilige bereits vor dem Henker kniet, der sein Schwert erhoben hat. Nach der Taufe von Teodora und Eufrosina, die durch Domitilla zum christlichen Glauben fanden, endet der Zyklus mit dem Martyrium der heiligen Jungfrauen. Der Überlieferung nach soll die Bleibe der drei Heiligen auf der Insel Ponza mit Erlaubnis des Kaisers von den Männern des Lurarius, dem Bruder des Aurelians, dem Domitilla einst zur Frau versprochen war, in Brand gesteckt worden sein. Domitilla und ihre Gefährtinnen kamen in den Flammen um, doch blieben ihre toten Körper vom Feuer unversehrt.<sup>607</sup>

---

<sup>606</sup> Siehe zur Maler-Frage von Santi Nereo e Achilleo insbesondere Agnese Guerrieri: *La chiesa dei Santi Nereo e Achilleo*. Città del Vaticano, 1951, S. 123f., Anm. 1; Auch Turco geht der Maler-Frage auf den Grund und schlägt mit Verweis auf die Dokumentenlage für die Apsis Girolamo Massei und für die Hauptschiff-Fresken den recht unbekanntem Maler Domenico Cerroni vor. Turco, 1997, S. 141, Anm. 49. Ebenso ist Bailey von der Autorenschaft Roncallis für das linke Altarblatt überzeugt (S. 174) und nennt wie Turco für die Fresken-Zyklen ebenso Domenico Cerroni als ausführende Hand. Diese These stützt er auf die Aussage Josephine von Hennebergs, laut der „the artists he <sup>[Baronio]</sup> directly commissioned were not of the highest rank“. Bailey, 2003, S. 190, S. 334, Anm. 12. In vielen Standartwerken gilt meist Cristoforo Roncalli als Maler des gesamten Bildprogramms, siehe stellvertretend: Tönnesmann, Andreas: *Kleine Kunstgeschichte Roms*. München, 2002, S. 155.

<sup>607</sup> Zur Heiligen-Vita und den Martyrien von Nereus, Achilleus und Domitilla, Dogel, *Heiligen Legenden*, 1842, 1. Teil S. 619–621. Speziell zur Vita der Heiligen Flavia Domitilla, Eufrosina und Theodora, siehe auch Gallonio, *Historia delle sante Vergini romane*, 1591, (1593), S. 50ff.

Wie schon in zahlreichen von der Arbeit untersuchten Bildprogrammen sind den einzelnen Bildfeldern im Obergaden wieder durch Großbuchstaben unterteilte, erklärende Bildtexte beigelegt. Die Legende unter dem Martyrium der Titelheiligen gibt unter dem Buchstaben A. zuerst Auskunft über die Verbannung von Domitilla und der beiden Brüder nach Terracina. Die Buchstaben B. und C. beziehen sich inhaltlich auf das Martyrium von Nereus und Achilleus.<sup>608</sup> Allerdings fehlt es in den einzelnen Bildern an den entsprechenden Großbuchstaben zur Unterscheidung der dargestellten Szenen. In Anbetracht ihrer Position am Obergaden hätten die Gläubigen beim Besuch der Kirche aber auch große Schwierigkeiten gehabt, die Buchstaben im Bild überhaupt zu erkennen.

Vom oberen Zyklus, der die Geschichte, vor allem aber den Märtyrertod der Titelheiligen zum Thema hat und somit anders als Santo Stefano in der Tradition der klassischen Darstellung einer Heiligen-Vita steht, wie sie mit der heiligen Katharina in San Clemente eingangs erläutert wurde, fällt der Blick nach unten auf das zweite Bildprogramm an den Seitenschiffwänden. Hier sind die Martyrien der zwölf Jünger Jesu dargestellt.

Großformatiger als die Bilder im Obergaden und durch ihre Position an den Seitenwänden unmittelbar auf Augenhöhe des Betrachters, fällt der Blick beim Betreten der Kirche sofort auf sie. Die einzelnen Bildfelder sind durch gemalte korinthische Pilaster unterteilt und zudem mit Figuren der Apostel versehen. Sie sollen anhand ihrer Symbole, die sie in ihren Händen halten, Aufschluss über das daneben gezeigte Martyrium geben. Den Sockel der Pilaster zieren vereinzelt von Palmwedeln flankierte Kreuze. Die Figuren der Apostel an den Pilastern sind die einzige Information, die den Bildfeldern erklärend zur Seite gestellt wurde. Die andernorts und selbst noch im Obergaden von Santi Nereo e Achilleo üblichen Großbuchstaben und Bilderlegenden sucht man an den Seitenwänden vergebens. Doch werden hier im Gegensatz zu anderen Bildprogrammen wie in Santo Stefano oder San Tommaso auch nicht mehrere Szenen in einem Bildfeld parallel zueinander dargestellt, sondern immer nur ein einziges Martyrium eines Mitglieds aus der Gruppe der Apostel. Ebenso wenig werden, wie in San Vitale, verschiedene Erzählmomente aus dem Leben der Heiligen in einem Bildfeld gemeinsam dargestellt. Vielmehr konzentrieren sich die einzelnen Fresken auf das Martyrium der Apostel. Sie sind auf den Augenblick ihres gewaltsamen Todes zugespitzt und machen daher auch eine erklärende Bildlegende unter den Fresken und Großbuchstaben überflüssig.

Der Zyklus beginnt am linken Seitenschiff mit der „Kreuzigung des Petrus“. Die Martyrien weiterer elf Apostel reihen sich entlang der Wand. Nach der durch das Lukasevangelium<sup>609</sup>

---

<sup>608</sup> „B. SS. NEREVS ET ACHILLEVS IBIDEM EQVVLEO APPENSI CANDENTIBVS LAMINIS VSTVLANTVR. C. DE EQVVLEO DEPOSITI CAPITE PLECTVNTVR.“

<sup>609</sup> Lk 6, 12–16, zit. nach Herder Bibel, 2013, S. 1157.

vorgegebenen Ordnung folgen auf Petrus am linken Seitenschiff die Apostel Andreas, Jakobus d. Ä., Johannes, Philippus und Bartholomäus. Am gegenüberliegenden Seitenschiff beginnt der Zyklus rechts der Eingangswand mit dem „Martyrium des heiligen Matthäus“. Auf den Tod des Heiligen, der während der Messe am Altar erstochen wird, folgen die Heiligen Thomas, Jakobus d. J., Simon Kananäus, Judas Thaddäus und Matthias<sup>610</sup>. Mit dem Kopf nach unten hängt Petrus am Kreuz (Bild 69). Seine Peiniger sind noch dabei, die Seile, mit denen er an das Kreuz gebunden wird, am Querbalken fest zu machen. Ganz ähnlich verhält es sich auch auf dem zweiten Fresko, das den gewaltsamen Tod des heiligen Andreas zeigt. Wie sein Bruder Petrus starb auch er am Kreuz, das, entsprechend der Überlieferung zum Martyrium des Heiligen, die Form eines großen X besitzt (Bild 70). Dieses Mal sind zwei der Peiniger noch damit beschäftigt, die Seile um die Knöchel des Heiligen am Kreuz zu befestigen. Die Martyrien der Heiligen Bartholomäus, Simon Kananäus und Judas Thaddäus sind ohne jeden Zweifel die blutrünstigsten und gewalttätigsten Fresken des Zyklus. Mit dem rechten Arm an einen Ast gebunden steht Bartholomäus an den Baumstamm gelehnt (Bild 71). Links und rechts von ihm stehen seine Peiniger, die weiße Schürzen tragen. Wie zwei Metzger an der Schlachtbank sind sie dabei, dem Heiligen die Haut vom Leib zu reißen. Ihr schreckliches Werk ist bereits zur Hälfte vollendet. Erbarmungslos vollziehen sie ihre Tat und machen sich weiter am linken Unterarm und Oberkörper des Bartholomäus, von dem schon die Hälfte gehäutet ist, zu schaffen. Blutlachen und abgerissene Hautfetzen liegen um den Heiligen verteilt auf dem Boden.

Am rechten Seitenschiff wird es noch blutiger. Die Axt, die aber mehr einer Hacke ähnelt, nach oben gestreckt, holt der Henker zum erneuten Schlag aus. Mit seinem linken Bein drückt er Judas Thaddäus zu Boden (Bild 72). Die bisherigen Hiebe haben ihr Ziel nicht verfehlt. Der rechte Oberarm und die Hand des Heiligen liegen wie sein rechter Fuß auf dem Boden verstreut. Aus allen abgeschlagenen Gliedmaßen und Wunden spritzt Blut. Allein die Darstellung des „Martyriums des Simon Kananäus“ kann das noch überbieten (Bild 73). Simon ist zwischen zwei senkrecht aufgestellte Holzwände eingeklemmt. An der linken Wand steht leicht erhöht auf einer Holzterrasse einer der Peiniger, der gemeinsam mit seinem Gehilfen, der rechts neben der zweiten Holzwand zu sehen ist, eine Art Säge hält. Sie haben bereits den Kopf des Heiligen in zwei Teile geteilt, überall spritzt und sprudelt Blut. Ein dritter Mann beugt sich von hinten an die Foltermaschinerie und setzt ein zweites Sägebrett von unten auf Höhe des Wadenbeins des Heiligen an. Der Zyklus endet an der kurzen Wand rechter Hand der Apsis mit der „Enthauptung des Paulus“ (Bild 74). Die Tat ist bereits vollbracht und der Henker wischt mit einem Tuch das Blut von seiner Klinge. In der unteren

---

<sup>610</sup> Matthias wurde durch das Los gewählt und wird als Zwölfter den Aposteln zugerechnet. Vor allem in der Kunst nimmt er den Platz des Verräters Judas Iskariot ein. Apg 1,26, Herder-Bibel, 2013, S. 1222.

linken Bildecke liegt das abgeschlagene Haupt des Heiligen, aus dem ein weißer Streifen fließt – ein Hinweis auf das angebliche Milchwunder,<sup>611</sup> von dem in Verbindung mit dem Martyrium des Paulus berichtet wird, und das auch hier dazu dient, dem gewaltsamen Tod eine positive Konnotation zu verleihen – Milch als nährnde und Leben schenkende Flüssigkeit.

Mithilfe von zehn Märtyrer-Engeln, die an der Wand oberhalb der einzelnen Arkadenpfeiler des Hauptschiffs stehen, sind die beiden Bildprogramme miteinander verbunden. Zum Zeichen des Martyriums halten sie im Wechsel einen Palmwedel oder eine Krone in Form eines Blumenkranzes. Einige Engel halten sogar beides, Palme und Krone. Während neun der Engel barfuß dargestellt sind, trägt der Engel am ersten Arkadenzwickel rechts als einziger Sandalen.

Zwar fehlt es auch im Bildprogramm von Santi Nereo e Achilleo nicht an Rückbezügen auf die Malerei der Renaissance, doch lässt deren Umsetzung ziemlich zu wünschen übrig. Die Veronese-Zitate auf den Martyrien der Heiligen Andreas und Thomas (Bild 75) – auf beiden Fresken sind in der rechten oberen Ecke Figuren an antiken Säulen zu sehen – wirken insgesamt ziemlich misslungen. Sie stehen in keinem Vergleich zu Ciampellis stilistisch recht guter Hommage an den großen Venezianer, wie sie im Hintergrund der „Geißelung des heiligen Vitalis“ zu sehen ist (wie bereits Bild 53). Gleiches gilt für die immer wiederkehrenden Michelangelo-Zitate, wie beispielsweise der rechte Peiniger auf dem „Martyrium des heiligen Thomas“. Die Figur im orangenen Lendenschurz erinnert zwar in Körperbau und Muskulatur an Michelangelo, doch fehlt es auch dieser Darstellung an künstlerischem Eigenwert. Immer wieder kommen dieselben Figurenkonstellationen und Formen zum Einsatz. So taucht ein und dieselbe Repoussoir-Figur, ein Soldat mit graublauem Brustharnisch und orangenem Rock, im Andreas- und Jakobus-Martyrium genauso auf wie im Martyrium der Heiligen Matthias, Jakobus d. J. und Matthäus. Auch in ihrer Physiognomie zeigen die einzelnen Figuren nur wenig Individualität – die Gesichter von Bartholomäus und Johannes (Bild 76) sind nahezu identisch und das, obwohl der eine bei lebendigem Leib gehäutet, der andere in einem Kessel mit heißem Öl zu Tode gebracht wird. Allein die Länge des Haars, das bei Johannes bis auf die Schultern reicht, unterscheidet die beiden Figuren geringfügig.

Allein aufgrund des gemeinsamen Bildthemas erinnern die Apostel-Martyrien in Santi Nereo e Achilleo an den Freskenzyklus von Santo Stefano Rotondo und haben mit diesem nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch einige Ähnlichkeiten. Wie Circignanis Fresken in Santo Stefano sind nahezu alle Bildfelder der Seitenwände in Santi Nereo e Achilleo identisch

---

<sup>611</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 1. Teil, S. 858. (Wie bereits Anm. 388).

aufgebaut und folgen der Dreierkonstellation Peiniger–Opfer–Peiniger. Circignani hat als erster diese von Darstellungen der Geißelung Jesu bekannte Figurenkonstellation für die Darstellung von Martyrien entdeckt und angewendet. Trotz dieser Ähnlichkeiten sind die Figuren in den Rotondo-Fresken insgesamt vielfältiger als die Apostel an den Seitenwänden von Santi Nereo e Achilleo. Eine Variation, die sich aber allein aus der Vielzahl der in Santo Stefano dargestellten Martyrien ergibt und weniger durch stilistisches Geschick und Talent Circignanis begründbar wäre. In Santi Nereo e Achilleo erleidet der Apostel sein Martyrium immer in der Mitte an den unteren Bildrand platziert. Zwei Peiniger, die auf den meisten Fresken noch in Aktion sind, flankieren das Opfer. Zwar erscheinen in einigen Darstellungen im Bildhintergrund weitere Figuren, die aber nur der Staffage dienen und mit der Dreiergruppe im Vordergrund so gut wie gar nicht agieren. Im Gegensatz zu den Rotondo-Fresken, die in den Bildhintergrund gestaffelt weitere Szenen zeigen, vollzieht sich hier die Handlung ausschließlich am vorderen Bildrand. Nur minimal wich der Maler in wenigen Darstellungen von diesem starren Kompositionsschema ab. So liegt als einziger der Apostel Judas Thaddäus anstatt in der Bildmitte in der linken unteren Ecke auf dem Boden. In den Martyrien der Heiligen Matthias und Matthäus erfolgt der Angriff des Peinigers ausnahmsweise von oben anstatt wie in den anderen Fresken seitlich von links oder rechts. So monoton wie die Komposition ist auch die Malweise des gesamten Zyklus. Sie wirkt platt, fad und einfallslos. Dies wird im direkten Vergleich zweier Fresken, die dasselbe Martyrium zeigen, besonders deutlich. Wie schon in den Rotondo-Fresken (wie bereits Bild 29) steht der heilige Johannes auch in Santi Nereo e Achilleo bis zum Oberkörper in einem Kessel mit heißem Öl. In seiner Haltung ist der Santi Nereo e Achilleo-Johannes zwar das exakte Spiegelbild zum Rotondo-Johannes, wirkt aber dennoch im Vergleich unproportioniert. Auch die Figur des Peinigers, die unten links in beiden Darstellungen mit einem Stock in der Glut stochert, um das Feuer am Brennen zu halten, ist in ihrer Haltung identisch. Doch wirken Muskulatur und Körperbau des Santi Nereo e Achilleo-Peinigers verglichen mit seinem Rotondo-Double, das zwar auch zu wünschen übrig lässt, plump und grobschlächtig. Diese Erkenntnis trifft auf so gut wie alle Figuren in den Apostel-Martyrien zu. Sie wirken schwerfällig und unnatürlich, ihre Bewegungen sind hölzern und wenig dynamisch. Szenen, in denen, wie im „Martyrium des Simon Kananäus“ oder dem des heiligen Jakobus d. Ä., das Blut wie eine Fontäne über die Bildoberfläche spritzt, wirken heute nicht mehr grausam, sondern überzogen und beinahe etwas lächerlich.

Neben den Märtyrer-Fresken von Santo Stefano Rotondo haben den Malern von Santi Nereo e Achilleo sicherlich auch Gallonios Illustrationen in seinem „Trattato“ als Inspirationsquelle zur Verfügung gestanden. Wie bereits eingangs erläutert wurde, liegt dieser Bezug auf der Hand und begründet sich allein durch die Tatsache, dass Auftraggeber Baronio und Autor

Gallonio ein und demselben Orden angehörten. Dass Baronios Maler auf Gallonios „Trattato“ zurückgriffen, ist also nur eine logische Folge. So ist die Holzkonstruktion des *equuleo*, die deutlich im Bildhintergrund des „Martyriums der Heiligen Nereus und Achilleus“ zu erkennen ist, nahezu eins zu eins von Gallonio übernommen (wie bereits Bild 8) und erscheint lediglich, anstatt wie in der Druckversion, in der sie leicht schräg ins Bild platziert ist, im Fresko am Obergaden parallel zum Bildrand. Auch in den Apostel-Martyrien an der Kirchenwand lassen sich Gemeinsamkeiten zu Gallonio finden. So scheint der Maler des „Martyriums des heiligen Bartholomäus“ ziemlich sicher Gallonios Märtyrer-Nachschlagewerk zu Rate gezogen zu haben und wurde fündig. Der Heilige im Fresko entspricht in der Haltung seiner Arme exakt dem Druck-Vorbild (Bild 77). Doch der Peiniger im Fresko ist schon einen Schritt weiter als sein Vorbild bei Gallonio. Während der eine noch dabei ist, das Gewand seines Opfers zu zerschneiden, hat der Scherge im Fresko bereits die Haut des Bartholomäus in Fetzen gerissen. Gewand- und Hautfetzen haben jedoch nahezu die gleiche dreieckige Form. Auch der Baumstamm, an den der Heilige gefesselt ist, scheint in Gallonios Druckversion sein Vorbild zu haben – besonders auffällig wird dies an der identischen Baumkrone – und ist im Fresko nur seitenverkehrt zu sehen.

Doch die Fresken in Santi Nereo e Achilleo sind stilistisch insgesamt als wenig gelungen anzusehen, daran ändern auch Gemeinsamkeiten zu Gallonio oder Santo Stefano Rotondo nichts, die stilistisch ebenso wenig überzeugen. Allein in dem göttlichen Licht, das in manchen Szenen zu beobachten ist,<sup>612</sup> vor allem aber in der Anbringung der zehn Märtyrer-Engel an den Arkadenzwickeln (Bild 78), kann mit viel gutem Willen ein Ansatz von künstlerischer Invention und Eigenständigkeit gesehen werden. Denn sowohl das zeitlich vor den Santi Nereo e Achilleo-Fresken entstandene Bildprogramm von Santo Stefano Rotondo als auch die nur kurze Zeit später angefertigten Fresken im Hauptschiff von San Vitale behandeln die Figur des Märtyrer-Engels anders oder, wie im Falle von Gallonios reinem Nachschlagewerk, überhaupt nicht.<sup>613</sup>

Nicht eindeutig als Mann oder Frau auszumachen, erinnern die Engel von Santi Nereo e Achilleo mit ihren leichten, flatternden Gewändern sehr an heidnische Viktorien, wie sie in der Antike oft dargestellt wurden. Doch sie künden nicht mehr wie einst vom Ruhm und Sieg

---

<sup>612</sup> Bartholomäus und Johannes blicken beide in Richtung des Lichts, das von oben rechts einfällt. Von oben links fällt es dagegen im Falle Simons ein. Auch er ist der Lichtquelle zugewandt. Über dem heiligen Philippus am Kreuz öffnet sich die Wolkendecke und lässt das Haupt des Heiligen hell erstrahlen.

<sup>613</sup> In Santo Stefano Rotondo ist kein einziger Märtyrer-Engel in den Fresken abgebildet. In San Vitale ist gerade einmal auf einem Bildfeld im Hauptschiff ein Engel zu sehen. Dagegen wimmelt es im Bereich der Apsis von Engeln. Hier erscheinen sie an allen Ecken und Enden und zieren Chor und Altar. Dem Triumph der Titelheiligen in der Apsis ist das Leiden der heiligen Märtyrer im Mittelschiff gegenübergestellt. Gallonios Werk fällt mit dem Anspruch eines Nachschlagewerks, in dem Engel nichts zu suchen haben, sowieso aus dem Rahmen.



der römischen Feldherren, sondern vom Triumph der Gefolgsmänner und -frauen Jesu.<sup>614</sup> Durch ihre Position zwischen den beiden Bildprogrammen überreichen sie ihre Gaben, Krone und Palme, sowohl den Titelheiligen und ihren Begleitern im Obergaden als auch den Aposteln an den Seitenwänden. Denn die zwölf Apostel hatten lange vor den Titelheiligen Nereus und Achilleus im Glauben an Jesus Christus den Märtyrertod gewählt.

Als literarische Quelle ist den Martyrien der Jünger Jesu die apokryphe Apostelgeschichte des so genannten Pseudo-Abdias<sup>615</sup> zugrunde gelegt. Doch verwundert diese Wahl vor allem im Hinblick auf den Auftraggeber Kardinal Cesare Baronio sehr. Denn Baronio selbst hatte sich in den „*Annales Ecclesiastici*“ gegen die Verwendung derlei Textquellen ausgesprochen, da ihr Wahrheitsgehalt doch als äußerst fragwürdig einzustufen sei.<sup>616</sup> Warum setzte er sich aber dennoch über seine eigene Einschränkung hinweg? Baronio war es, der Antonio Gallonio riet, eine italienische Version des „*Trattato de gli instrumenti di martirio...*“ anzufertigen, damit auch diejenigen das Werk lesen konnten, die des Lateins nicht mächtig waren.<sup>617</sup> Darin zeigt sich, dass Gallonios „*Trattato*“ keinesfalls ausschließlich für Leser aus dem klerikalen Umfeld mit höherer Bildung bestimmt war, sondern Baronios Vorschlag dazu beitragen sollte, einen größeren Leserkreis anzusprechen. Übertragen auf Baronios Restaurierungsarbeiten in *Santi Nereo e Achilleo* könnte auch die Entscheidung der apokryphen Apostelgeschichten als literarische Grundlage der Fresken aus ganz ähnlichen Beweggründen motiviert gewesen sein. Denn wie andere Kardinäle wünschte sich auch Baronio für seine Titelkirche einen großen Zulauf an Gläubigen. Und wie konnte dieses Ziel besser erreicht werden als durch Bilder, die auf unmittelbarer Augenhöhe, mit viel Blut, Gewalt und Gemetzel die Sensationsgier der Betrachter bedienten und so möglichst viele Gläubige nach *Santi Nereo e Achilleo* lockten. Doch es war natürlich nicht nur der Sensationsgier der Betrachter geschuldet, die es zu stillen

---

<sup>614</sup> Herz, Alexandra: Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo et Achilleo and S. Cesareo de' Appia, in: *The art bulletin*, 70.1988, New York, S. 590–620, hier S. 614f.

<sup>615</sup> Darunter versteht man die Sammlung verschiedener Manuskripte über das Leben und die Passion der zwölf Apostel, die zwischen dem achten und 13. Jahrhundert entstanden. In manchen Textversionen ist den Erzählungen über Leben und Tod der Apostel Simon und Judas Thaddäus ein Epilog beigelegt, der einen gewissen Abdias als Autor nennt. Laut dieses Epilogs soll Abdias ein Gefolgsmann der beiden Apostel und zudem der erste Bischof von Babylon gewesen sein. Fälschlicherweise wurde dieser Autorenhinweis auf die gesamte Sammlung ausgedehnt. Es ist ziemlich unwahrscheinlich, dass die verschiedenen Manuskripte von nur einem Autor verfasst wurden, was den Umgang mit ihnen – von ihrem legendenartigen Charakter abgesehen – mehr als schwierig macht. Ausführlicher behandelt Els Rose die Textsammlung des Pseudo-Abdias. Siehe hierzu Els Rose: *Ritual Memory. The Apocryphal Acts and Liturgical Commemoration in the Early Medieval West*, c. 500–1215. Leiden, Boston, 2009, S. 20ff.

<sup>616</sup> „*Priscillianistas haereticos etiam falsa acta Apostolorum commentos esse, eaque Memoriae Apostolorum titulo preanotasse, auctor est Orosius. Praeter reiectas praedictas Recognitiones Clementis, quae hactenus extant, feruntur etiam Abdiae Babylonij nomine Vitae quaedam Apostolorum, itemque sub Prochori nomine Actus Ioannis Evangelistae, nec non incerto auctore Passiones Apostolorum...*“ Baronio, *Annales Ecclesiastici*, Tomus Primus, 1591, Christi 44., Claudii Imp. 2., S. 372f. Zum Ganzen Mâle, 1984, S. 322f. Ausführlich legt Mâle die große Rolle dar, die die Apokryphen-Evangelien als Textquelle der Malerei auch im weiteren Verlauf des 16. und 17. Jahrhundert gespielt haben. Dies obwohl sie offiziell von der Kirche aufgrund ihres zweifelhaften Wahrheitsgehalts als Bezugsquelle immer wieder abgelehnt wurden.

<sup>617</sup> Ebd., S. 126.

galt, die Baronio dazu brachte, über seine eigene Aussage großzügig hinwegzusehen und die Martyrien der Apostel nach dieser Textvorlage an den Seitenwänden seiner Titelkirche anbringen zu lassen. Das Bildprogramm sollte natürlich vor allem der Erbauung und Erziehung des Volkes dienlich sein.

Aus dieser Funktion heraus betrachtet, erscheinen besonders die Fresken der zwölf Jünger Jesu an den Seitenwänden wie die Buchseiten einer „Biblia pauperum“, in der die Figuren der Apostel mit ihren Symbolen an den Pilastern als Initialen zu Beginn eines Kapitels zu verstehen sind. Für Baronio ist besonders der theologische und moralische Gehalt<sup>618</sup> der Bilder entscheidend, da allen voran diese Qualitäten die entscheidende Rolle in der Glaubenserziehung des einfachen Volkes spielen. Ganz bewusst entschied sich also auch Baronio für eine Malerei, die zwar qualitativ schlechter zu bewerten ist als beispielsweise die fast gleichzeitig entstandenen Werke Ciampellis im Apis-Bereich von San Vitale, dafür aber durch eine einfache und eindeutige Bildsprache besticht. Nichts wird in Baronios Bildprogramm dem Zufall oder gar der Phantasie des Betrachters überlassen. Alle Bildinhalte sind klar und verständlich an die Wand gebracht und werden so ohne Umschweife auf dem direkten Weg dem Gläubigen präsentiert. Der soll hinsehen, Mitleid empfinden und zur Nachahmung angeregt werden.<sup>619</sup>

Bei allen Gemeinsamkeiten zu den Rotondo-Fresken besteht in der Gruppe der Rezipienten der grundsätzliche Unterschied der beiden Bildprogramme. Denn anders als die Fresken in Santo Stefano, die nicht nur der Erbauung der Gläubigen während der Messe dienlich sein sollten, sondern auch als didaktisches Mittel in der Ausbildung der Kollegsschüler eingesetzt wurden, hatten die Santi Nereo e Achilleo-Fresken zwar auch eine Lehrfunktion, die aber ausschließlich als Motivationsmittel in der Erziehung des Volkes zu einem gottesfürchtigen und anständigen Lebensstil zu verstehen ist. Genau das wollte Baronio dem einfachen Volk durch die Martyrien der Jünger Jesu vermitteln, die schließlich als eine der ersten vom Triumph Gottes und des Christentums kündeten.

Der Verfasser des „Discorso“, Gabriele Paleotti, war nach seiner Ernennung zum Kardinal für kurze Zeit Kardinaldiakon von Santi Nereo e Achilleo<sup>620</sup> und kannte die Kirche daher sicherlich. Ob er aber auch Santi Nereo e Achilleo wie Santo Stefano Rotondo besucht hat, ist nicht bekannt. Es ist aber recht unwahrscheinlich, dass Paleotti Baronios neues Bildprogramm gesehen hat, denn er verstarb im Juli 1597 gerade einmal ein Jahr nach Beginn der

---

<sup>618</sup> Turco, 1997, S. S. 131. Baronio äußert sich in den „Annales“ hierzu und schreibt den Bildern in der Erziehung des Volkes einen hohen Stellenwert zu. Baronio, *Annales Ecclesiastici*, Tomus Primus, 1591, Christi 57., Petri 13., Neronis Imp I., S. 546f.

<sup>619</sup> Eine Taktik, die aufging und von Baronio auch in der architektonischen Gestaltung des Kirchenraums angewandt wurde. Alles um sich der Aufmerksamkeit der Gläubigen und einer möglichst aktiven Beteiligung am Gottesdienst sicher zu sein. Siehe hierzu auch Turco, 1997, S. S.72.

<sup>620</sup> Cappelletti, Giuseppe: *Le Chiese d'Italia. Dalla loro origine sino ai nostri giorni*, Bd. 3, Venedig, 1845, S. 535.

Restaurierungsarbeiten von Santi Nereo e Achilleo. Wie aber bereits im Vorfeld dargelegt wurde, war Paleotti von den Rotondo-Fresken begeistert, hatte diese positiv bewertet und sogar einige Ideen und Eindrücke in sein eigenes Projekt in Bologna einfließen lassen. So lässt sich mutmaßen, dass Paleotti ziemlich sicher auch am Bildprogramm Kardinal Baronios Gefallen gefunden hätte. Gilio da Fabriano war zwar zum Ende der Arbeiten in Santi Nereo e Achilleo bereits seit über zehn Jahren tot<sup>621</sup>, doch hätten Baronios Fresken vermutlich auch seine Zustimmung gefunden. Denn Gilios Forderung, den Tod der heiligen Märtyrer möglichst brutal darzustellen, da sich nur so die Grausamkeit der Täter und die Beharrlichkeit der Opfer im Bild richtig zeigen ließe, erfüllen die Santi Nereo e Achilleo-Fresken ebenso wie den Wunsch nach exakter Übertragung der geschriebenen „historia“<sup>622</sup> ins gemalte Bild. Der Jesuit und Auftraggeber der Rotondo-Fresken, Michele Lauretano, hatte Circignanis Malerei als „mittelmäßig schön“ bewertet, doch entsprach diese Malweise ja genau dem, was er haben wollte. In ganz ähnlicher Weise motiviert zeigte sich auch Auftraggeber Cesare Baronio, dem die Eindringlichkeit der gemalten Inhalte wichtiger erschien als künstlerische Raffinesse in der Malweise. Doch auch Rektor Lauretano war bereits 1587 verstorben<sup>623</sup> und hatte so die Fresken nie zu Gesicht bekommen. Es wäre interessant gewesen zu wissen, wie der Jesuit Lauretano über das Bildprogramm des Oratorianers geurteilt hätte.

Ohne großes Aufsehen wollte Baronio die Gebeine von Nereus, Achilleus und Domitilla von der kleinen Kirche San Adriano auf dem Forum Romanum, in die man die Reliquien der drei Heiligen im Jahr 1228 gebracht hatte, in seine Titelkirche überführen. Doch Papst Clemens VIII. hatte andere Pläne und bestand auf einer großen feierlichen Zeremonie. Die Feierlichkeiten begannen am Tag vor dem eigentlichen Fest der Heiligen am 11. Mai 1597. In den frühen Morgenstunden besuchte der Papst zuerst San Adriano und danach Santi Nereo e Achilleo. Am Abend zog der feierliche Zug mit den Gebeinen der Heiligen von San Adriano, über Il Gesù und das Kapitol, an den Triumphbögen der Kaiser Septimius Severus, Titus und Konstantin vorbei, bis zur Basilika Santi Nereo e Achilleo unweit der Caracalla-Thermen. Hier bildeten provisorische Bögen aus Pappmaché den gloriosen Abschluss dieses Triumphzuges, denn als einen solchen hatte man die Überführung der Gebeine inszeniert.<sup>624</sup>

---

<sup>621</sup> Gilio verstarb 1584, siehe Di Monte, 2000, S. 751.

<sup>622</sup> Zwar ist der Wahrheitsgehalt der den Fresken zugrunde gelegten schriftlichen Quelle des Pseudo-Abdias diskutabel, wie bereits herausgestellt wurde, nicht aber die einwandfreie Übertragung der schriftlichen Inhalte in das Bild, denn es wurde nichts Wesentliches von den Malern dazu gedichtet, weggelassen oder verändert.

<sup>623</sup> Calcagni, P. Diego: *Memorie storiche della Città di Recanati nella Marca D'Ancona*, D. Vittorino Maffei, Messina, 1711, S. 177.

<sup>624</sup> Zit. nach Richard Krautheimer: *A Christian Triumph in 1597*, in: *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, Bd. 2, Bristol, 1967, S. 174–178, hier S. 176. Über die einzelnen Stationen der Prozession berichtete auch Ottavio Panciroli in seinem 1600 in Rom veröffentlichten Kirchenführer. Vor den Augen eines „popolo infinito“ (S. 628) hatten die Gebeine schließlich die Kirche erreicht, wie Panciroli schreibt. Siehe Ottavio Panciroli: *I Tesori nascosti nell'alma Città di Roma*. Rom, 1600, S. 628f. Das eingesehene Exemplar befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen

Wie das antike Vorbild vollzog sich auch diese Prozession vor den Augen der Gläubigen. Eine gute Möglichkeit, um die Heiligen dem Volk bekannt zu machen, das sie daraufhin in ihrer Kirche als heilige Sieger feiern und verehren konnte.

Auch wenn außer der Reliquienüberführung für Santi Nereo e Achilleo keine weiteren Großveranstaltungen dokumentiert sind, die Aufschluss über die Reaktion oder Bewertung des Bildprogramms durch die zeitgenössischen Besucher der Basilika liefern könnten – ganz anders war es in Santo Stefano Rotondo der Fall, denn die Kirche wurde von Päpsten und Kardinälen besucht und ihre Reaktion auf die Fresken, man denke an Sixtus' V. Tränen, ist bekannt –, kann dennoch gemutmaßt werden, dass aufgrund der Ähnlichkeit der Märtyrer-Bilder von Santi Nereo e Achilleo und den stilistisch einen Hauch besseren Rotondo-Martyrien die Bewertung der Zeitgenossen ähnlich positiv ausgefallen wäre. Obwohl diese positive Reaktion und Bewertung hier wie dort für den modernen Betrachter wenig nachvollziehbar ist.

Bereits die Fassade kündigt schon von außen den triumphalen Charakter des Ausstattungsprogramms von Santi Nereo et Achilleo an. Heute zwar ziemlich verblasst, erscheinen an der Hauptfassade wie Siegestrophäen an den Triumphbögen der römischen Kaiser auf dem Forum Romanum die Folterwerkzeuge der christlichen Märtyrer und stimmen bereits von außen auf die glorreichen Sieger im Innern ein. Hier sind es vor allem die zehn Märtyrer-Engel, die vom triumphalen Sieg der Blutzegen Jesu über die Glaubensfeinde künden. Zum wiederholten Male erleiden die Heiligen an den Wänden einen grausamen und qualvollen Tod, der aber die nötige Voraussetzung ihrer Heiligkeit bildet. Nur durch einen gewaltsamen Tod legen sie mit ihrem vergossenen Blut Zeugnis für ihren Glauben an Jesus Christus ab und sind es wert, dafür den göttlichen Lohn, Palme und Krone<sup>625</sup>, zu empfangen. Mit dem Zyklus der Apostel-Märtyrer verlieh Baronio seiner „amore per i martiri delle origini“<sup>626</sup> Ausdruck und lieferte gleichzeitig seinen ersten Beitrag zum aktuellen Märtyrer-Boom im Rom des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Auf geschickte Weise gelang es ihm so mit seinem ausgeklügelten Bildprogramm, das sich in die zwei Zyklen an Obergaden und

---

sich auf diese Ausgabe. Und natürlich findet sich auch im für den 12. Mai ein Eintrag über die Überführung der Gebeine: „... quinto ID. Maij, ex diaconia S. Hadriani, quo sub Gregorio IX. translata fuerant... extracto decentius collocata, nos refituito Titulo, S.D.N. Clemente Octauo concedente, in suum pristinum locum celebri pompa reduximus vnà cum eorù capitibus thecis auratis inclusis“. Baronio, *Martyrologium Romanum*, 1630, S. 284.

<sup>625</sup> Genauer befasst sich Zuccari mit der Bedeutung von Palmwedeln, Krone und Blumenkränzen. Er sieht die Palmen ausschließlich in Bezug auf die Titelheiligen Nereus und Achilleus und die Krone ausschließlich in Verbindung zu Domitilla, als Zeichen ihrer verwandtschaftlichen Beziehung zur kaiserlichen Familie. Die Blumenkränze ordnet Zuccari schließlich den drei Jungfrauen Theodora, Eufrosina und Domitilla zu. Alessandro Zuccari: *Restauro e filologia baroniana*, in: *Baronio e l'Arte, atti del convegno internazionale di studi*, Sora, 10 – 13 ottobre 1984, hrsg. v. Romeo De Maio, Agostino Borromeo u. a., Sora, 1985, SS. 489–510, hier S. 493ff.

<sup>626</sup> Turco, 1997, S. 60.

Seitenschiffwänden sowie den Apsis-Bereich unterteilt, die Tradition<sup>627</sup> mit dem Geschmack des Zeitgeistes und der Begeisterung für das frühe Christentum zu verknüpfen. Mit Santi Nereo e Achilleo unternimmt Baronio den

„Versuch einer Ideal-Rekonstruktion einer frühchristlichen Kirche und zugleich ihrer Inszenierung mit den avanciertesten Mitteln der Künste mit dem Zweck, den Betrachter in die historia sacra hineinzuführen [und] ihn die Tradition des Ortes durch [...] Kunst... intellektuell und emotional erleben zu lassen.“<sup>628</sup>

Doch die Neuausstattung seiner Titelkirche war nur Baronios erster Beitrag zur kirchlichen Restaurierungswut und dem Bildthema Martyrium. Nur kurze Zeit später, in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts, ordnete Baronio, der als Kommendatarabt von San Gregorio gewisse Rechte, aber auch Pflichten zu erfüllen hatte, für die Kirche und die dazu gehörenden Oratorien umfangreichen Renovierungsarbeiten an. Baronio selbst war ein großer Bewunderer und Verehrer des heiligen Gregors des Großen, dessen Wohnhaus hier an Ort und Stelle gestanden habe und der Überlieferung nach vom Heiligen selbst zum Kloster umgebaut wurde.<sup>629</sup>

### 3.2. Cesare Baronio und das Oratorium des heiligen Andreas

Wie so viele Gotteshäuser und Kapellen war auch das dem Komplex von San Gregorio al Celio angehörige Oratorium, das dem heiligen Andreas geweiht ist, zum Ende des 16. Jahrhunderts in einem desolaten Zustand, und Kardinal Baronio entschied die Restaurierung des Komplexes, mit der man 1602 begann.<sup>630</sup> Als Baronio im darauffolgenden Jahr am Patronatsfest des heiligen Andreas, dem 30. November, die Kapelle weihte, fehlte es den Wänden allerdings noch an jedweder malerischer Dekoration. Diese kam erst durch den zweiten großen Namen unter den kirchlichen Auftraggebern und Kunstmäzenen Roms, der sich in die Geschichte der Restaurierungsarbeiten von Sant'Andrea al Celio mischt. Denn kein geringerer als Kardinal Scipione Borghese folgte als neuer „commendatario“ von San Gregorio auf den am 30. Juni 1607 verstorbenen Baronio. Nur wenige Tage nach dem Tod

---

<sup>627</sup> Der Tradition zollte Baronio durch den Erhalt des Triumphbogenmosaiks aus der Zeit Leos III. Tribut.

<sup>628</sup> Wolf, Gerhard: Caecilia, Agnes, Gregor und Maria. Heiligenstatuen, Madonnenbilder und ihre künstlerische Inszenierung im römischen Sakralraum um 1600, in: Zeitsprünge, Aspekte der Gegenreformation, hrsg. v. Klaus Reinhard in Zusa. mit Gisela Engel, Victoria von Flemming u. a., 1.1997, 3/4, Frankfurt a. M., S. 750–795, hier S. 774.

<sup>629</sup> Ebd., S. 771.

<sup>630</sup> Insgesamt liegen auf dem Gelände von San Gregorio al Celio drei Oratorien nebeneinander. Während die Oratorien der Heiligen Andreas und Barbara auf die Zeit Gregors des Großen datieren werden, kam das der heiligen Silvia geweihte dritte Oratorium erst auf Wunsch Cesare Baronios hinzu. Für die Arbeit wird im weiteren Verlauf nur das Oratorium des heiligen Andreas eine Rolle spielen. Weiterführend zum Ganzen: Anna Maria Pedrocchi: San Gregorio al Celio. Storia di una Abbazia. Rom, 1993, insbesondere S. 69–88, hier S. 73.

Baronios trat der neue Kommandatarabt Borghese sein Amt am 15. Juli offiziell an. Die malerische Ausstattung des Oratoriums, vor allem die beiden großen Fresken der Seitenwände, geht daher auf das Konto Scipione Borgheses und nicht auf das von Kardinal Baronio. Allein das Altarbild von Cristoforo Roncalli, das Maria, begleitet von den beiden Heiligen Andreas, dem Apostel, und Gregor zeigt, war noch unter der Leitung Cesare Baronios fertig geworden.<sup>631</sup>

Die Wände des Innenraums sind durch gemalte Pilaster mit korinthischen Kapitellen gegliedert. Links und rechts vom Altar erscheinen in gemalten Nischen die Figuren der Heiligen Petrus und Paulus; an der gegenüberliegenden Eingangswand sind weitere Nischen mit Figuren der Heiligen Gregor und Silvia zu sehen. Die beiden großen Fresken der Seitenwände sind als fiktive Wandteppiche gestaltet. Mit roten Bändern an goldenen Ringen sind die vermeintlichen Teppiche an der Wand befestigt und werden von einer gold-blauen Bordüre gerahmt, in die ganz zart die heraldischen Symbole des Auftraggebers eingearbeitet sind.

Künstlerischer Kopf der malerischen Innenausstattung des Oratoriums war ab 1608 der aus Bologna stammende Maler Guido Reni, der sich seit einigen Jahren in Rom aufhielt. Neben Reni waren seine Malerkollegen Giovanni Lanfranco und Domenichino an dem Projekt beteiligt. Während Lanfranco die monochromen Figuren der Heiligen Silvia und Gregor zugeschrieben werden, kam Domenichino eine viel wichtigere Aufgabe innerhalb des Malprojekts zu.<sup>632</sup> Gemeinsam mit Guido Reni war er für die beiden großen Fresken der Seitenwände – heute die künstlerische Hauptattraktion des Oratoriums – zuständig.

### **3.2.1. Guido Reni und Domenichino – Die Seitenwände in Sant'Andrea al Celio**

Nur wenige Jahre zuvor, wohl um das Jahr 1602, war der einundzwanzigjährige, in Bologna geborene Domenico Zampieri dem Ruf seines Lehrmeisters Annibale Carracci gefolgt und nach Rom übersiedelt. Während sich der knapp zehn Jahre ältere Reni in der Papststadt bereits einen Namen gemacht hatte, war die Beteiligung an dem Projekt für Domenichino sein erster großer Auftrag in Rom.

Beide Bildwerke der Seitenwände zeigen Szenen aus dem Martyrium des Titelheiligen. Guido Reni hatte den Weg des Heiligen zum Kreuz in seinem Fresko darzustellen. Die Episode, die

---

<sup>631</sup> Pedrocchi, Anna Maria: *Precisazioni su Reni, Domenichino, Lanfranco e Badalocchio nei cantieri di San Gregorio al Celio e San Sebastiano fuori le mura*, in: *Monumenti di Roma. Quaderni della soprintendenza per i beni architettonici ed il paesaggio e per il patrimonio storico-artistico e demoeoantropologico di Roma*, 2003, Bd. 1, Viterbo, S. 109–120, hier S. 109f.

<sup>632</sup> Di Napoli Rampolla, Federica: *Il Domenichino nell'Oratorio di S. Andrea al Quirinale*, in: *I beni culturali*, 4.1996, Bd. 4/5, Viterbo, S. 30–37, hier S. 30.

Domenichino in seinem Bildwerk zeigen sollte, ist zeitlich in der Erzählung des Andreas-Martyriums vor jener Renis anzusiedeln.

Domenichinos Fresko an der rechten Seitenwand des Oratoriums zeigt die Geißelung des Heiligen (Bild 79). Über perspektivisch angelegte Bodenplatten wird der Betrachter in das Bild eingeführt. Drei unterschiedliche Figurengruppen und eine Einzelperson verteilen sich über die Bildfläche. Im Vordergrund rechts wird die erste Gruppe, die der Geißelung des Heiligen beiwohnt, von einer der Wachen mit Nachdruck nach links aus dem Bild hinausgedrängt. Sie scheint ausschließlich aus weiblichen Figuren zu bestehen. Dieser Eindruck ergibt sich zumindest durch die beiden Frauen, die an der unteren rechten Ecke in vorderster Linie zu sehen sind. Eine ältere Frau im violetten Kleid und direkt vor ihr eine jüngere blonde Dame in zeitgenössischem Gewand mit blauem Umhang, einem gelben Kleid und einer weißen Schürze, in die ein kleines Kind schutzsuchend sein Gesicht vergräbt. Beide Frauen blicken schockiert nach rechts – die Jüngere hat sogar den Mund vor Schreck weit geöffnet – und halten je eine Hand abwehrend nach oben, um sich vor dem unsanften Griff der sie wegdrängenden Wache zu schützen. Während die junge Frau ihre Linke nach oben streckt und mit ihrem rechten Arm das kleine Kind vor sich umklammert, ist die Haltung der Alten spiegelverkehrt. Sie umfasst von hinten mit ihrer linken Hand die Jüngere und hält ihre rechte Hand schützend nach oben. Ziemlich undefinierbar staffelt sich die Gruppe hinter ihnen in die Tiefe – ob sich in die Gruppe auch Männer mischen, ist nicht zu erkennen. Eine zweite Gruppe von Schaulustigen ist in den rechten Bildhintergrund platziert, während die linke hintere Bildhälfte den Blick auf eine Landschaft freigibt, in der ein antiker Tempel und antike Ruinen zu erkennen sind, die ein wenig an die Ruinen der Kaiserpaläste auf dem Palatin-Hügel erinnern. Auf dem Podium einer Tempelvorhalle stehen weitere Männer und Frauen zwischen fein kannelierten Säulen.

Im Mittelgrund sitzt leicht erhöht der Statthalter Ägeas. Er hatte die Geißelung des Heiligen zu verantworten. Mit seinem rechten Arm weist er nach unten vor sich auf die letzte und entscheidende Gruppe innerhalb des Bildes, die des heiligen Andreas und seiner Peiniger. Unter den strengen Augen des Statthalters leisten die Folterknechte seinen Befehlen Folge. Noch sind ihre Vorbereitungen nicht abgeschlossen. Andreas liegt den Oberkörper halb aufgerichtet, als wolle er sich wehren, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, auf der Streckbank. Am Fußende der Maschinerie macht sich einer der Folterknechte – wie der Heilige trägt auch er nur einen Lendenschurz, der aber nicht reinweiß ist, wie der des Andreas, sondern gebrochen-weiß – an dem Heiligen zu schaffen und knotet ein Seil um seine Knöchel. Dahinter schleppt ein anderer Handlanger weitere Taue an. Hinter der Streckbank steht der Anführer der Gruppe der Peiniger in gelbem Harnisch und silbern-strahlendem Helm. Er blickt den Heiligen direkt an. Mit seinem rechten Zeigefinger deutet er hinter sich in

Richtung des Tempels. Drohend hält er Andreas in seiner linken Hand ein Stück Seil vor die Nase. Noch ein letztes Mal stellt er ihn vor die Wahl, entweder seinem Gott abzuschwören und den alten Göttern zu huldigen oder aber für seine Frevel mit seinem Leben bezahlen zu müssen. Doch Andreas bleibt eisern. Sein Blick geht an dem Soldaten vorbei oder vielmehr durch ihn hindurch. Die Repoussoir-Figur in der unteren rechten Ecke, die für zusätzliche Rauntiefe sorgt, gibt bereits Aufschluss darüber, was als nächstes passieren wird, wenn die Folterknechte erst einmal ihre Vorbereitungen abgeschlossen haben. Die Figur ist von Kopf bis Fuß angespannt und mitten in der Bewegung eingefangen. Deutlich treten an der rechten Schulter, dem Oberarm und an den Waden die Muskeln hervor. Fest umklammert sie mit beiden Händen eine Art Schlagstock, mit dem sie kraftvoll nach hinten ausholt, um jeden Augenblick der Anspannung nachzugeben und den vernichtenden Schlag auszuführen. Die Figur, die in ihrer gesamten körperlichen Anlage, ihrem Bewegungsablauf und ihrer Muskulatur sofort an Michelangelo denken lässt, ist nur Domenichinos offensichtlicher Bezug auf einen älteren Meister. Die gesamte Darstellung ist von derlei Zitaten durchzogen. So erinnern die antiken Ruinen der Hintergrundarchitektur doch sehr an Raffael, wie er sie beispielsweise in der „Begegnung Leos des Großen mit Attila“ (Bild 80) einsetzte. Auch der leicht wolkige Gewitterhimmel könnte in Raffaels Fresko aus der „Stanza di Eliodoro“ sein Vorbild haben. Das bereits in der „Geißelung des heiligen Vitalis“ von Ciampelli (wie bereits Bild 53) genutzte Veronese-Zitat, hat auch Domenichino in der Figurengruppe an den Säulen des Tempels im oberen rechten Bildteil angewendet. Neben der Gesamtidee, die Gruppe der Zuschauer in den Hintergrund zu platzieren und sie durch eine Säulenreihe von der Hauptszene abzutrennen, die eindeutig von Veronese übernommen wurde, haben insbesondere die beiden Figuren, die hinter einer der Säulen hervorsehen und sie mit ihren Armen umklammern, ihr Vorbild in der Malerei des Venezianers.

Doch der Veronese-Bezug ist nicht die einzige Gemeinsamkeit mit Ciampelli. Eine gewisse Ähnlichkeit beider Bildwerke ergibt sich allein durch dasselbe Bildthema, die Geißelung eines Heiligen auf der Streckbank. Beide Maler setzen die Szene in die Antike, was durch die Tempelbauten im Hintergrund deutlich wird. Doch während Ciampelli ganz klar das Hauptaugenmerk auf den gemarterten Heiligen und seine Peiniger legt und sie ins Zentrum der Darstellung setzt, verschiebt Domenichino den Fokus etwas zur Seite und platziert die Streckbank unten rechts. Mithilfe der erschreckten Frauen, dem Statthalter und den Schaulustigen im Bildhintergrund gelingt es Domenichino dennoch, Andreas und seine Peiniger zum unbestrittenen Zentrum der Komposition zu machen. Denn alle Figuren im Bild sind mit ihren Blicken und Gesten auf diese Gruppe in der unteren rechten Ecke bezogen. Ciampellis Gruppe der Richter in der rechten Bildecke ersetzt Domenichino durch die Frauen unten links. Diese in der Darstellung von Martyrien immer wieder zum Einsatz gebrachten



Assistenzfiguren können im Bild weitreichende Funktion übernehmen, die von Gleichgültigkeit bis hin zur „Wirkung des Grauens“ reichen kann.<sup>633</sup> So stehen Ciampellis Richter-Gruppe oder Domenichinos Schaulustige im Bildhintergrund für die absolute Gleichgültigkeit gegenüber dem, was sich vor ihren Augen abspielt. Eine ganz andere Aufgabe fällt hingegen Domenichinos Frauengruppe zu. Nicht ohne Grund wohnen die Frauen der Szene mit angsterfülltem Blick und vor Schreck weit geöffnetem Mund bei, denn genau dieses Gefühl des Grauens und des blanken Entsetzens, das ihnen beim Anblick des Gezeißelten ins Gesicht geschrieben steht, sollen sie auch dem Betrachter vermitteln. Aus dieser Gruppe heraus konstruiert Domenichino die Dramatik für die gesamte Darstellung, die mithilfe der in dynamischer Schrittstellung gezeigten Wache verstärkt wird. Vor allem aber kommt Domenichinos Einsatz von Licht und Schatten hierbei entscheidend zum Tragen. Ein heller Lichtstrahl fällt von oben rechts über die Bildfläche. Doch wird nicht etwa, wie zu erwarten wäre, der gefolterte Heilige hell angestrahlt, sondern vielmehr die Frauengruppe. Sie steht gemeinsam mit dem Statthalter und den Schaulustigen am Tempel auf der Sonnenseite der Darstellung, während über Andreas und seinen Peinigern der dunkle Schatten des Schreckens liegt. Auf den Märtyrer-Engel wie bei Ciampelli über der Streckbank des heiligen Vitalis verzichtet Domenichino ebenso wie auf blutrünstige Details bei der Folter des Heiligen, die zwar unmittelbar bevorsteht, aber noch nicht begonnen hat. Es geht Domenichino nicht um die offensichtliche Zurschaustellung von Gewalt, sondern um eine viel subtilere Übermittlung des Leids und Schreckens, die der heilige Andreas zu erdulden hat. So liefert Domenichino in seinem Fresko auch einen versteckten Hinweis auf den letztlichen Tod des heiligen Andreas. Denn es ist wohl kaum ein Zufall, dass die diagonal über die Bildfläche verlaufende Licht-Schatten-Linie die Figur der Wache schneidet. Sie bildet in ihrer Körperhaltung, vor allem mit ihrem rechten Arm, der durch den Schlagstock zusätzlich optisch verlängert wird, dem rechten Bein und der Schwerthülse am Gurt die zweite Diagonale. Gemeinsam ergibt sich so aus der Licht-Schatten-Linie und der Wache ein X-förmiges Kreuz, an das bekanntlich der heilige Andreas geschlagen wurde.

Neben Ciampellis Bild des heiligen Vitalis scheint Domenichino für seine Darstellung auch Gallonios Nachschlagewerk zu Rate gezogen zu haben. Nach hilfreichen Beispielen für auf der Streckbank Gezeißelte brauchte er, wie bereits im Vorfeld ausreichend dargelegt wurde, im „Trattato“ nicht lange zu suchen.<sup>634</sup>

Auffällig ist aber vor allem, wie weit Domenichino in seiner Darstellung über die eigentliche Textpassage hinausgeht, denn die hagiographischen Quellen liefern nur spärliche

---

<sup>633</sup> Badt, Kurt: Die Kunst des Nicolas Poussin. Bd. 1., Köln, 1969, S. 40.

<sup>634</sup> Auch für Gabriele Wimböck ist in der Geißelung eine Orientierung Domenichinos an Gallonios „Trattato degli instrumenti di martirio...“ naheliegend. Wimböck, 2002, S. 191, Anm. 88.

Informationen darüber, wie sich die Geißelung des heiligen Andreas zugetragen hat. Bei Surius ist die entsprechende Stelle gerade einen Halbsatz lang: „Tunc Aegeas iussit eum flagellis caedum extensum“, „Dann befahl Ägeas, dass er ausgepeitscht werde“.<sup>635</sup> Durch diese erzählerischen Zugaben, wie den Tempel im Hintergrund, gelingt Domenichino aber eine zeitliche Einordnung der Szene in die Antike, also zu Lebzeiten des Heiligen. Zudem bemüht sich der Maler, einen Ablauf des Geschehens zu schildern.<sup>636</sup> So fügt er das vorangegangene Urteil in Form des Statthalters Ägeas der Szene ebenso bei wie die Gruppe der Schaulustigen und der Bestürzten. Da die Textquelle nicht genauer erzählt, wie der Heilige gemartert wurde, entschied sich Domenichino dafür, den Moment kurz zuvor darzustellen. Denn die eigentliche Geißelung hat im Bild noch nicht begonnen. Die erzählerische Ausdehnung der „historia“ ist für das Verständnis der Darstellung nötig und als solche legitim. Nur ein freierer Umgang mit der schriftlichen Vorlage machte für Domenichino eine Darstellung überhaupt möglich. Mit diesen Schwierigkeiten hatte nicht nur Domenichino zu kämpfen. Oftmals waren Maler, die das Martyrium oder die Folter eines Heiligen darzustellen hatten, gezwungen, sich über die knappe Textvorlage hinwegzusetzen, wollten sie nicht vor einer weißen Wand stehen. So schmückte auch Guido Reni die Textpassage etwas aus, die ihm für die an der gegenüberliegenden Wand dargestellte „Hinführung des heiligen Andreas zum Kreuz“ (Bild 81) zur Verfügung stand.

Anstatt des gepflasterten Tempelvorplatzes mit dem Heiligen auf der Streckbank erscheint Andreas nun thematisch passend inmitten einer Landschaft. Wie Domenichino stand aber auch Reni eine nur sehr dürftige Textvorlage<sup>637</sup> für seine Darstellung zur Verfügung. Renis Bildwerk zeigt den Augenblick, in dem der Heilige das noch in einiger Entfernung liegende Kreuz zum ersten Mal sieht und sich bei seinem Anblick zu Boden wirft, um es in tiefer Verehrung mit den Worten „O gutes Kreuz, welches ich so lange verlangte, so sorgfältig geliebt habe, und endlich für mich zubereitet finde“<sup>638</sup> zu grüßen und anzubeten. Mittig in die untere Bildhälfte platziert, fällt der Blick ungehindert auf den Heiligen, der so zum Zentrum der Darstellung wird. Andreas betet und ist in tiefem Kniefall, die Hände gefaltet und nach oben gestreckt, den nackten muskulösen Oberkörper ganz leicht gedreht, in seiner Haltung voll und ganz auf das Kreuz konzipiert, das an der oberen rechten Ecke erscheint. Die Blickrichtung des Heiligen bildet eine Diagonale hinauf zu dem Kreuz, über die beide, der

---

<sup>635</sup> Surius, Bd. 6, 1575, S. 621. Übersetzung N.N. Ganz ähnlich heißt es in der „Legenda aurea“: „Cui Aegeas: ego cum tormentis a te exigam rei notitiam“, „Zu ihm Ägeas: ‚Ich werde von dir unter Folter Zeugnis erhalten‘“. Legenda aurea, 1846, Cap. II. De sancto Andrea apostolo, S.17. Übersetzung N.N. Und in Dogels Heiligenlegenden steht nur: „Dieser aber ganz ergrimmt, befahl, den heiligen Apostel auf das Grausamste zu geißeln, und alsdann zu kreuzigen...“ Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil, S. 768.

<sup>636</sup> Wimböck, 2002, S. 190.

<sup>637</sup> Bereits im Rahmen von Ciampellis Altarbild in Il Gesù wurde auf die entsprechenden Textstellen bei Surius und in der „Legenda aurea“ hingewiesen. (Wie bereits Anm. 556).

<sup>638</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil, S. 768f.

Heilige und das Kreuz, miteinander verbunden sind. Obwohl Reni das Kreuz winzig klein in die hinterste Ecke des Bildes verbannt hat, erlangt es durch die Verbindung zu Andreas zentrale Bedeutung für die gesamte Darstellung. Wie schon bei Domenichino trägt auch Renis Andreas einen strahlend weißen Lendenschurz. Ein weiteres Kleidungsstück, ein ebenso makellos weißes Tuch, schlingt sich um seine Beine. Drei Peiniger umringen Andreas in einer Art Dreieck, ohne ihn dabei aber zu verdecken. Einer von ihnen zerrt von hinten an dem Tuch, die beiden anderen packen den Heiligen an den Armen, um ihn mit festem Griff zum Weitergehen zu bewegen. In der linken unteren Ecke stehen einige Figuren; in der rechten sitzen zwei Frauen mit einem Kind. Ein Knabe mit blauer Kapuze und einem Weidenkorb im Arm steht hinter den beiden sitzenden Frauen. Bewaffnete Soldaten hoch zu Ross und in Rüstung oder mit Helm und Brustpanzer reihen sich um den Heiligen und seine Peiniger im Zentrum der Komposition. Die übrige Szenerie ist von der hügeligen Landschaft bestimmt, deren braun-grüne und beige Farbnuancen den Eindruck einer fahlen und leblosen Vegetation vermitteln, in der außer fast kahlen, krummen und verwurzelten Bäumen nichts mehr so richtig wachsen möchte. Besonders auffällig ist Renis Umgang mit den Blickrichtungen der einzelnen Figuren, innerhalb derer die Figur des heiligen Andreas eine Art Wendepunkt bildet. Auf der linken Bildhälfte sind die Figuren meist mit sich selbst beschäftigt und reden miteinander. Die beiden Soldaten auf ihren Pferden am äußeren Bildrand sind ebenso wie die Dreiergruppe unmittelbar neben ihnen miteinander in ein Gespräch vertieft. Von der Zuschauergruppe unten links schaut der Mann mit Turban aus dem Bild hinaus in Richtung des Betrachters. Die Frau wendet sich dem Kind neben sich zu. Allein der Knabe im roten Umhang blickt in die Richtung des knienden Heiligen. Den offensichtlich desinteressierten Personen links im Bild ist die rechte Bildhälfte gegenübergestellt, auf der sich ein ganz anderer Eindruck beim Betrachten der Figuren einstellt. Beginnend bei den Frauen unten rechts, dem Knaben mit blauem Hut, dem Reiter unmittelbar über ihm, der Menschenmenge, deren Köpfe hinter dem Hügel hervorschauen, und den beiden Soldaten mit Helm, schauen alle Dargestellten auf dieser Seite den Heiligen an und drehen sich teilweise sogar nach ihm um. Am deutlichsten wird dieser Stimmungswechsel in den drei Peinigern rund um Andreas. Während der zur linken Bildhälfte gehörende Scherge sich wegdreht und an dem Gewand des Heiligen zerrt, ist der zweite rechts von Andreas mit kurzen Hosen, Schlagstock und halb zerrissenem weißem Hemd voll und ganz auf den Heiligen konzentriert. Der dritte im Bunde der Peiniger, der leicht gebeugt hinter Andreas steht und ihn gepackt hat, schaut wie dieser nach oben. Dort oben sieht der Peiniger aber nicht nur wie Andreas das Kreuz, sondern erkennt in dem Kreuz das Seelenheil, das der Heilige in seiner glühenden Verehrung verkündet. Die Bekehrung dieses Peinigers zum christlichen Glauben ist nahezu

abgeschlossen, da seine Gotteserfahrung durch die körperliche, vor allem aber auch seelische Nähe zu Andreas am eindringlichsten ist.

Es scheint gar, als ob alle Figuren auf der rechten Seite des Bildes diesen Schritt hin zum christlichen Glauben getan haben, denn sie können in Andreas bereits den Heiligen sehen. Die muskulöse Gestalt des heiligen Andreas unterstreicht den heldenhaften Eindruck zusätzlich und lässt ihn besonders heroisch erscheinen. Auch das Tuch um die Beine des Heiligen, an dem der hintere Scherge zerrt, dient demselben Zweck. Es handelt sich hierbei um ein Kleidungsstück des Heiligen. Denn die hagiographische Quelle berichtet: „Et haec dicens, expolliavit se, et vestimenta sua tradidit carnificibus“<sup>639</sup>, „Und als er dies sagte, entkleidete er sich und übergab seine Gewänder den Henkern“. Den Figuren auf der linken Bildhälfte bleibt diese Erkenntnis verwehrt. Sie bekommen von der Aura des Göttlichen, die Andreas umgibt, nichts mit.<sup>640</sup> Doch täuscht dieser oberflächliche erste Eindruck, bei dem die Soldaten in ein Gespräch mit ihrem Nachbarn vertieft erscheinen, vielleicht. Denn es ist bestimmt nicht dem Zufall geschuldet, dass zwei der Soldaten – der eine auf dem Pferd ganz links; der andere mit Feder am Helm hinter Andreas – mit ihrem rechten Zeigefinger in die obere rechte Bildecke deuten, in der das Kreuz zu sehen ist. Ganz subtil schummelt Reni mit diesem doppelten Fingerzeig kleine Hinweise ins Bild, die deutlich machen sollen, dass auch für die Figuren der linken Bildhälfte nicht alles verloren ist und für sie noch immer Hoffnung besteht.

Mit Ciampellis Altarblatt (wie bereits Bild 67) in der Märtyrer-Kapelle von Il Gesù hatte die Arbeit bereits die Stelle der Hinführung zum Kreuz aus dem Martyrium des heiligen Andreas behandelt. Zwei Bildwerke gleichen Inhalts, die dennoch unterschiedlicher kaum sein könnten.

In Ciampellis Gemälde ist die Erzählung weiter fortgeschritten. Andreas hat das Kreuz bereits erreicht und kniet in tiefer Kontemplation unmittelbar vor ihm. Ganz anders bei Guido Reni, in dessen Bildwerk das Kreuz noch in weiter Ferne liegt und nur ganz klein in der oberen rechten Ecke erscheint. Es liegt noch ein weiter Weg vor dem Heiligen. In Il Gesù verteilt sich der Schwerpunkt zu gleichen Teilen auf den Heiligen und das Kreuz, die je eine Bildhälfte beherrschen. Ganz anders geht Guido Reni im Oratorium die Szene an. Hier liegt der Fokus ganz klar auf der Gestalt des Heiligen in der Bildmitte. Sie ist Dreh- und Angelpunkt der gesamten Komposition. Erst bei genauer Beobachtung des heiligen Andreas erblickt der Betrachter in einem zweiten Moment das Kreuz, indem er nämlich dem Blick des Heiligen folgt. Das Kreuz bekommt nur in Verbindung mit der Figur des Andreas indirekt Gewicht im Bild und besitzt nicht wie bei Ciampelli allein durch seine Größe und Platzierung

---

<sup>639</sup> Surius, Bd. 6, 1575, S. 621. Dt. Übersetzung N.N.

<sup>640</sup> Gabriele Wimböck erwähnt in diesem Zusammenhang sehr passend den aus der Tragödie bekannten Begriff der „Peripetie“. Siehe Wimböck, 2002, S. 191f.

im Vordergrund bereits einen Eigenwert. Doch muss man zu Ciampellis Verteidigung einräumen, dass Unterschiede in der Behandlung des Bildthemas sicherlich auch dem Format geschuldet sind. Denn im Gegensatz zu Ciampelli, der seine Szene auf die Größe eines mittelgroßen Altargemäldes zu begrenzen hatte – seine Figuren wirken daher etwas ins Bild gequetscht und die gesamte Komposition leicht überlaufen –, konnte Reni sich auf einer langen und breiten Wandfläche austoben. Reni hatte Platz, in seiner Komposition die Szene langsam aufzubauen und zu steigern. Derlei wäre für Ciampelli am Altar der Märtyrer-Kapelle so nicht möglich gewesen. Aber sowohl Ciampelli als auch Reni zeigen Andreas genau in dem Augenblick, in dem er sich, wie es die Quellen berichten, beim Anblick des Kreuzes entkleidet. Auf Ciampellis Gemälde hält der Peiniger hinter Andreas das Kleidungsstück bereits im Arm. Im Oratorium kann es den Schergen gar nicht schnell genug gehen, und einer von ihnen zerrt von hinten an dem Leinentuch des Heiligen, der sich bereits bis auf den Lendenschurz entkleidet hat. War der Mantel bei Ciampelli noch blau und hatte das Himmlische symbolisiert, handelt es sich in Renis Darstellung zwar nur noch um ein Tuch, dessen strahlendes Weiß allerdings für die Reinheit und Unschuld des heiligen Andreas steht. Beide Maler unterstreichen also durch die Wahl der Gewandfarbe die Heiligkeit von Andreas. Wie bereits im Kapitel über die Märtyrer-Kapelle in Il Gesù in diesem Zusammenhang festgehalten wurde, spielte Ciampelli mit der Farbkombination rot-blau natürlich auf Jesus an. Was Ciampelli durch die Gewandfarbe erreichte, gelang Reni durch den Bildaufbau, denn die gesamte Komposition erinnert sehr an das Thema der „Kreuztragung Jesu“. Ebenso zentral, wie der heilige Andreas in Renis Darstellung am unteren Bildrand auf die Knie sinkt, bricht in der Bildmitte in der Apsiskalotte von San Vitale (wie bereits Bild 51) Jesus – in rot-blauem Gewand – unter der Last des Kreuzes zusammen. Ähnlich wie sich die Szene im Oratorium entlang der Wand entwickelt, erstreckt sich in San Vitale der Zug der Schaulustigen und Soldaten um Christus herum. Nur in ihrer Leserichtung sind beide Bildwerke unterschiedlich. Im Falle der „Kreuztragung“ von San Vitale von rechts nach links und bei der „Hinführung des Andreas zum Kreuz“ von links nach rechts – die Handlung entwickelt sich von der Eingangswand des Oratoriums zum Altar an der Stirnseite. Im Gegensatz zum halbnackten Andreas ist der kreuztragende Christus aber meist angezogen. So liegt in der Kleiderwahl für Andreas ein zweites Jesus-Motiv verborgen, das Reni neben der Kreuztragung in seine Darstellung mischt: die „Kreuzigung“ selbst. Denn erst als Gekreuzigter erscheint der Gottessohn im Lendenschurz. Dieser doppelte Jesus-Bezug ist Renis Versuch, die Verbindung des heiligen Andreas zum Gottessohn dem Betrachter noch eindringlicher zu machen.

Aber auch zu Domenichinos „Geißelung des Andreas“ an der Wand gegenüber besteht natürlich ein gewisser Bezug, der sich nicht etwa in einer ähnlichen Malweise, sondern

vielmehr in einzelnen Figuren zeigt. Denn „mentre le opere del Domenichino istruiscono attraverso gli affetti, quelle del Reni semplicemente piacciono per la loro grazie“<sup>641</sup>. So entspricht der Peiniger, der hinter Andreas an dem weißen Tuch zerrt, in Körperhaltung und Kleidung dem Älteren, der bei Domenichino die Knöchel des Heiligen mit einem Seil zusammenknotet. In beiden Darstellungen ist das Reinweiß im Lendenschurz des unschuldigen Heiligen dem schmutzigen Weiß des Schergen gegenübergestellt. Weitere Ähnlichkeiten in der Gruppe der Peiniger zeigt die Figur mit dem Schlagstock. Kleidung und Waffe sind in beiden Bildern sehr ähnlich. Doch im Gegensatz zu Domenichinos Peiniger, der zum Schlag ausholt, hat dieselbe Figur bei Reni den Stock nur in der Hand und zerrt mit der anderen den Heiligen am Arm weiter. Als sichtbares Zeichen der Demut stellen beide Maler die Gruppe der Peiniger, natürlich innerhalb dieser den Heiligen selbst, aber auch die Frauen barfuß dar<sup>642</sup>, während die meisten Soldaten – bis auf zwei Ausnahmen bei Reni – Sandalen tragen. Insgesamt begegnet man in beiden Bildwerken den gleichen Figurengruppen, die sich aber thematisch passend unterschiedlich über die Bildfläche verteilen. Über diese Figurenbezüge wird die erzählerische Kontinuität zwischen den Darstellungen sichergestellt, denn schließlich schildern beide einen Augenblick aus derselben Geschichte, dem Martyrium des heiligen Andreas. Der jüngere Domenichino bringt insgesamt durch ruckartige Bewegungen und verdrehte Körper in seinen Figuren etwas mehr Dramatik in die Darstellung. Doch führen die Verteilung der Figuren im Bild und ihre harmonische, gleichzeitig aber voller Energie steckende Bewegung – besonders deutlich wird dies in der Figur des heiligen Andreas – letztlich bei Guido Reni zu dem Eindruck einer ausgereifteren Gesamtkomposition. Die Malerei Guido Renis hat etwas sehr Frommes und ist

„was für ein Thema sie auch behandelt, in jeder Hinsicht christlich barock, dass heißt von ihrem Grunde her verstanden, handelt sie von Menschen und einer Welt, in die der Geist von außen formend und verwandelnd einbricht, daher den Raum zerreißt, ihn mit Licht-Schatten-Kontrasten erfüllt, seinen Zusammenhang dadurch erschütternd“<sup>643</sup>.

Das zeigt sich in der „Hinführung des heiligen Andreas zum Kreuz“ ganz besonders in den bereits untersuchten Blickrichtungen der Figuren. Denn während die einen in Andreas bereits den Heiligen sehen können, ist für die Figuren auf der linken Bildhälfte die Glaubenswahrheit noch nicht zu erkennen. Doch für alle besteht Hoffnung, die zum einen über die Fingerzeige der beiden im übertragenen Sinne noch blinden Soldaten auf der linken Seite ins Bild gebracht wird, sich aber vor allem in der Frauengruppe und dem Kind auf der rechten Seite zeigt. Hatten die Frauen in Domenichinos Darstellung noch panisch und mit angsterfülltem

<sup>641</sup> Pepper, 1988, S. 39.

<sup>642</sup> Menzel, Wolfgang: „Christliche Symbolik“. Erster Theil, Regensburg, 1854. S.108.

<sup>643</sup> So Cesare Gnudi über die Kunst des Guido Reni, zit in der deutschen Version nach Badt, 1969, S. 56.

Blick der bevorstehenden Geißelung beigewohnt, sitzen sie nun als stumme Zeugen der Tat in der unteren rechten Ecke. Das Kinn auf die Hand aufgestützt, blickt die Frau im gelben Rock wie die ältere Frau hinter ihr hinüber zu dem zu Boden gesunkenen Heiligen. Genauso das Kind in ihrem Arm, das mit wachem Blick auf Andreas schaut und mit der vor Angst im Schoß der Mutter schutzsuchenden Version von Domenichino nichts gemeinsam hat. Sie sind ruhig, nahezu gelassen, denn sie wissen, dass Andreas' Erlösung kurz bevorsteht und er schon bald den göttlichen Lohn für seine irdischen Leiden empfangen wird. Die Dreiergruppe von alter, junger Frau und Kind könnte daneben aber auch die drei Lebensalter symbolisieren, die in diesem ganz speziellen Fall die für die gesamte Menschheit bestehende Hoffnung versinnbildlicht.<sup>644</sup>

Zwar dehnte Domenichino wie Guido Reni durch die eine oder andere malerische Zugabe die seiner Darstellung zugrundeliegende Textquelle aus, doch präsentierte er nahezu alles direkt und ohne Umschweife dem Betrachter, dessen Phantasie allein beim Gedanken an die bevorstehende und im Bild nicht gezeigte Geißelung gefragt ist. Einzig das X-förmige Kreuz, das Licht-Schatten-Linie und Soldat mit Schlagstock bilden, kann als Versuch Domenichinos gewertet werden, seinem Bildwerk doch noch eine etwas subtilere Bedeutungsebene zu verleihen. Ganz anders Guido Reni, der in seinem Bildwerk die reine Erzählebene bei weitem überschreitet und seiner Darstellung eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzufügt. Dadurch setzt Reni aber einen viel höheren intellektuellen Anspruch voraus. Denn der Betrachter muss zuerst ganz genau hinsehen und das Gesehene dann verarbeiten, um danach die Darstellung in all ihren Facetten und Bedeutungsebenen begreifen zu können.

Beide Bildwerke sind Teil des Ausstattungsprogramms eines Oratoriums. Es handelt sich also nicht wie bisher um ein Bildprogramm in einer Kirche oder einer mit dieser verbundenen Seitenkapelle, wie im Falle der Märtyrer-Kapelle in Il Gesù, sondern um Bilder, die für einen anderen Rahmen angefertigt wurden. Vom lateinischen „orare“ für beten, ist ein Oratorium ein Ort des Gebets und im Grunde nichts anderes als eine meist nicht allzu große freistehende Kapelle. Im Gegensatz zu großen Kirchenbauten herrscht in den viel kleineren Oratorien eine intimere Atmosphäre. Zudem sind es keine Orte, die einer breiten Öffentlichkeit zugänglich waren, sondern vielmehr exklusive Orte des Gebets. Im Falle des Oratorio di Sant'Andrea al Celio ist davon auszugehen, dass hier ein ausgewählter Kreis von Gläubigen zum Gebet zusammenkam, der zum größten Teil aus ordensinternen Mitgliedern des Klosters oder von

---

<sup>644</sup> Neben den drei Menschenaltern sieht Wimböck in der Figur des Andreas eine Personifikation der so genannten „meditatione spirituale“, nach Cesare Ripa. Eine Figur, die „eine interne Aktion repräsentiere, die die Seele in ihrer Suche nach Vollendung in Gott vollbringe, und für die gefalteten Hände wie auch kniende Haltung als ‚effetto der devotione und humilità‘ kennzeichnend wären“ (S.192). Zum Ganzen Wimböck, 2002, S. 191f.

diesen geladenen Gästen bestand.<sup>645</sup> Es ist von einem gebildeten Rezipienten-Kreis auszugehen, der die Bildwerke während der Messe zu sehen bekam. Reni und Domenichino konnten demnach einen gewissen Intellekt beim Betrachter voraussetzen. Daher entschied sich Reni wohl für eine komplizierte Bildsprache, die den Betrachter forderte und ihn zum Nach- und vor allem Weiter-Denken anregte, um so in ihm „Frömmigkeit und religiöses Erleben zu wecken“<sup>646</sup>

### 3.3. Cesare Baronios Restaurierungen: ein Sinnbild christlichen Triumphs

Dass Gilio da Fabriano mit Guido Renis Bildwerk in Sant' Andrea al Celio gewisse Schwierigkeiten gehabt hätte, liegt auf der Hand. Galt doch in seinem Traktat die exakte Übertragung der historischen Inhalte ohne malerische Zugaben oder Abschweifungen als oberstes Gebot. Aber auch Domenichino, der zwar „zugunsten archäologischer Treue auf die Möglichkeit des typologischen Verweises“<sup>647</sup> auf Jesus verzichtete, hätte von Gilio nicht nur Lorbeeren geerntet. Denn so sehr er auch um historische Exaktheit bemüht war, das zeitgenössische Gewand der Dame im Bildvordergrund wäre Gilio bestimmt ein Dorn im Auge gewesen. Dafür hätte er Domenichinos Wahl, den Augenblick kurz vor Beginn der Geißelung und nicht den gemarterten Heiligen zu zeigen, sicherlich begrüßt, denn die schriftlichen Quellen zum Martyrium des Heiligen äußern sich diesbezüglich nicht näher. Noch deutlicher als im Oratorium bemühte sich Baronio in seiner Titelkirche Santi Nereo e Achilleo in Architektur und Innenausstattung um eine Reanimierung der „chiesa primitiva“. Genau diese Rückkehr zu den christlichen Wurzeln machte aus den ersten Blutzügen Jesu im Sinne der „Ecclesia triumphans“ die ersten wahren Helden des Christentums. Zum christlichen Helden hochstilisiert wurde auch Andreas im Oratorium auf dem Celio. Denn sowohl Domenichino als auch Reni verliehen ihrem Heiligen allein durch seine muskulöse Gestalt etwas Heroisches. Einen Eindruck, den Reni in seinem Bildwerk durch den Jesus-Bezug noch zusätzlich steigerte.

Beiden Bildprogrammen ist eines gemeinsam: die Betrachter-Wirkung. Außer Frage steht hierbei natürlich der qualitative Unterschied der Fresken. Stilistisch liegen Welten zwischen den Santi Nereo e Achilleo-Fresken und den Bildwerken im Oratorium des heiligen Andreas.

---

<sup>645</sup> Seit der Anfangszeit unter Gregor dem Großen hat es hier ohne Unterbrechung klösterliches Leben gegeben. 1573 übernahmen die Kamaldulenser San Gregorio al Celio auf Wunsch Gregors XIII. als ihre Klosterkirche. Noch heute steht die Kirche unter der Obhut des Ordens. Siehe ausführlicher dazu Pedrocchi, 1993, S. 52ff.

<sup>646</sup> Vsevoložskaja, Svetlana N.: Zur Italienischen Malerei des Seicento, in: Zwei Gesichter der Eremitage, Bd. 2. Von Caravaggio bis Poussin. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg, hrsg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn, 1997, S. 70–142, hier S. 72.

Die Religiosität in der Malerei Guido Renis und Domenichinos wird anhand weiterer Bildbeispiele beider Künstler an späterer Stelle noch einmal Gegenstand der Arbeit sein.

<sup>647</sup> Wimböck, 2002, S. 192.



Hier wie dort wollten die Bildwerke aber den Betrachter zur Frömmigkeit anregen und, an die Betrachter-Seele appellierend, Mitgefühl erzeugen. Während aber die Apostel-Martyrien alles auf dem Silbertablett präsentieren und nichts der Phantasie des Betrachters überlassen, wählte besonders Reni für seine Darstellung eine komplizierte Bildsprache. Im Gegensatz zu den Fresken in Santi Nereo e Achilleo, die die breite Masse der Gläubigen befriedigen sollten, richtete er sich an ein anderes, intellektuelleres Publikum.

Immer hielt sich Baronio streng an die Regeln des Dekorums, wie sie Papst Clements VIII. in Einklang mit dem tridentinischen Konzil verabschiedet hatte. „Profanas ac inhonestas imagines“ findet man so in von ihm restaurierten Kirchen keine.<sup>648</sup> Und der Altarbereich – auch im Oratorium war Baronio noch für diesen verantwortlich – blieb frei von Märtyrern. In Santi Nereo e Achilleo steht die Apsis voll und ganz in der Tradition der Gestaltung frühchristlicher Apsiden und zeigt mittig ein Kreuz, das von mehreren Heiligen flankiert wird. Im Oratorium erscheint Maria, umgeben von den Heiligen Andreas und Gregor, als klassische „Sacra Conversazione“ am Altar.

Im Gegensatz zu jesuitischen Bildprogrammen erscheint das von Baronio, dem Oratorianer, für Santi Nereo e Achilleo ersonnene insgesamt triumphierender und dadurch hoffnungsvoller. Dieser Eindruck entsteht auch durch die, verglichen mit den Jesuiten-Kirchen, größere Präsenz der Märtyrer-Engel in Baronios Titelkirche. Anders als die Fresken in Santo Stefano Rotondo, die vor allem bei der Ausbildung und Vorbereitung der Novizen ein wichtiges Hilfsmittel waren, sahen die Oratorianer in ihren Märtyrerbildern eine Möglichkeit zur Reflexion über die eigenen Wurzeln und den Ursprung der Christenheit. Vor allem aber dienten die Apostel-Märtyrer in Santi Nereo e Achilleo der Erziehung des Volkes.<sup>649</sup> Sie folgen einem klaren, einfachen Bildaufbau und verzichteten größtenteils auf Bildtexte, da diese von den meisten so oder so nicht hätten gelesen werden können. Anstatt erklärende Inschriften geben die gemalten Apostelfiguren mit ihren Symbolen Aufschluss über das daneben dargestellte Martyrium. Zwar geht es an den Wänden der Oratorianer-Kirche in manchen Szenen nicht weniger blutrünstig zu als bei den Jesuiten, doch die militärische Disziplin, die die „Soldaten Jesu“ allem, was sie in die Hand nahmen, einverleibten und so auch ihre Bildprogramme immer etwas Belehrendes und Strenges haben, schien den Gefolgsmännern des heiligen Filippo Neri fremd.

Kardinal Baronio stellte alle seine Restaurierungsbemühungen unter ein übergeordnetes Ziel, das sich in der Architektur ebenso widerspiegelt wie im Bildprogramm: die „celebrazione della fede e della cristianità“<sup>650</sup>. Mit der Restaurierung des Oratorio di Sant'Andrea auf dem

---

<sup>648</sup> Turco, 1997, S. 134.

<sup>649</sup> Ebd., S. 131.

<sup>650</sup> Ebd., S. 59.

Caelius, mit der in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts begonnen wurde, hat die Arbeit bereits einen ersten Blick ins 17. Jahrhundert geworfen. Doch waren gerade parallel zu Santi Nereo e Achilleo im ausgehenden 16. Jahrhundert in anderen Titelkirchen weitreichende Restaurierungskampagnen im Gange.

Ab 1593 und damit sogar drei Jahre früher als Baronio begann Kardinal Rusticucci bereits mit der Restaurierung von Santa Susanna. Etwa gleichzeitig kümmerte sich am anderen Ende der Stadt in Trastevere Paolo Camillo Sfondrati, der Neffe Gregors XIV. (1590–1591) und von diesem 1590 in den Rang eines Kardinals erhoben, darum, seine der heiligen Cäcilia geweihte Titelkirche auf Hochglanz zu polieren. Auch die den Heiligen Prisca und Prassede geweihten Kirchen auf dem Aventin- und Esquilin-Hügel wurden in diesen Jahren umfangreichen Restaurierungsarbeiten unterzogen. Gut zwei Jahrzehnte später beauftragte Papst Urban VIII. die Künstler Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona und Agostino Ciampelli mit der Restaurierung von Santa Bibiana.<sup>651</sup> Diese Gotteshäuser haben eine große Gemeinsamkeit: Sie sind alle einer römischen Märtyrer-Jungfrau<sup>652</sup> geweiht und bilden als solche nicht nur unter den heiligen Märtyrern, sondern auch innerhalb der zu restaurierenden Titelkirchen Roms eine Spezialgruppe, als die sie die Arbeit auch betrachtet möchte.

### **3.4. Die Darstellung der römischen Märtyrer-Jungfrauen in ihren Kirchen**

Cesare Baronio war vielleicht einer der ersten, der die große Bedeutung der römischen Märtyrer-Jungfrauen erkannte und ihre Verehrung gezielt ankurbelte, indem er über 500 Heilige in das „Martyrologium Romanum“ mit aufnahm, die sich nahezu ausnahmslos Jesus versprochen haben und nach Höllenqualen im Bekenntnis an Gott und seinen Mensch gewordenen Sohn starben.<sup>653</sup> Die literarische Basis war damit gegeben, und es folgte die visuelle Umsetzung in den einzelnen Kirchen, die den jungfräulichen Heldinnen auch ein passendes Gesicht gab.

Das mit gerade einmal zehn Monaten recht kurze Pontifikat Gregors XIV. hatte sich für dessen Neffen Paolo Camillo Sfondrati trotzdem gelohnt. Ihm war es in nur einem Jahr gelungen, sich die eine oder andere lukrative Position zu sichern, auf die er auch nach dem Ableben des Onkels nicht verzichten musste. Vor allem aber verdankte er dem Onkel die Ernennung zum Kardinal, und als solcher war er Herr über die Basilika der heiligen Cäcilia in

---

<sup>651</sup> Tiberia, Vitaliano: Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Agostino Ciampelli in Santa Bibiana a Roma. I Restauri. Todi, 2000, S. 15.

<sup>652</sup> Die Arbeit kann hier stellvertretend nur eine Auswahl jener Kirchen vorstellen, die den heiligen Märtyrer-Jungfrauen geweiht sind, Eine gute Auflistung und Einführung in das Thema findet sich bei Jörg Martin Merz: Le Sante Vergini Romane. Die Repräsentation frühchristlicher Jungfrauen und Märtyrerinnen in ihren restaurierten Titelkirchen in Rom im späten 16. und im 17. Jahrhundert, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 57.2008, Wien, Köln u. a., S. 133–164.

<sup>653</sup> Priedl, 2014, S. 154.

Trastevere. Kurz nach seiner Ernennung begannen die Arbeiten an der ziemlich maroden Kirche. Die Verantwortlichen staunten nicht schlecht, als während der Arbeiten im Bereich des Chors am 20. Oktober 1599<sup>654</sup> zwei weiße Sarkophage zum Vorschein kamen. Doch schnell war klar, wessen Grabstätte da vor ihnen lag. Laut einer Gedenktafel am Altar hatte Papst Paschalis im neunten Jahrhundert die sterblichen Überreste Cäcilias und der mit ihr in den Tod gegangenen Heiligen Valerianus, Tiberius und Maximus aus der Calixtus-Katakomben hinter die sicheren Mauern der neu errichteten Basilika nach Trastevere überführt. Die Nachricht über die Funde, die man in der Basilika der heiligen Cäcilia in Trastevere gemacht hatte, verbreitete sich wie ein Lauffeuer in der Stadt. Als einer der ersten eilte im Auftrag von Papst Clemens VIII., den man natürlich sofort über den Sensationsfund informiert hatte, Kardinal Cesare Baronio<sup>655</sup> nach Santa Cecilia. Auch nach Antonio Bosio wurde unvermittelt geschickt. Die beiden Fachmänner stellten fest, dass die Leiche der Heiligen unverwest in genau der Körperhaltung vor ihnen lag, in der sie verstorben und vor Jahrhunderten zur letzten Ruhe gebettet wurde.<sup>656</sup>

Es ist heute davon auszugehen, dass die Entdeckung der Sarkophage im Chorbereich von Santa Cäcilia wohl kaum ein reiner Zufallsfund war, sondern Kardinal Sfondrati vielmehr gezielt nach den Überresten der Titelheiligen hatte suchen lassen.<sup>657</sup> Egal ob absichtlich oder zufällig, eines steht fest: Sfondrati wusste das Ereignis geschickt für sich zu nutzen. So wurde beschlossen, die Gebeine der Heiligen für einen ganzen Monat in der Kirche zu zeigen. Die hierfür nötigen Vorkehrungen wurden getroffen, und massenhaft kamen die Gläubigen<sup>658</sup>, um

---

<sup>654</sup> Dieses Datum nennt Bosio an verschiedenen Stellen als den Tag, an dem die Gebeine der Heiligen gefunden wurden. Siehe Bosio, *Histori vom Leyden*, 1604, S. 44v oder S. 58. (Wie Anm. 643).

<sup>655</sup> „Intzwischen sendet er den ... wolerfahren vnd fürnemen Scribenten kirchischer histori Cardinalem Caesarem Baronium / die H. Reliquien tzubesichtigen vnd erkennen.“ Bosio, *Histori vom Leyden*, 1604, S. 49v. (Wie Anm. 643).

<sup>656</sup> Sowohl Bosio als auch Baronio halten ihre Eindrücke über den gemachten Fund schriftlich fest. Baronio widmet dem Fund in Santa Cecilia einen längeren Abschnitt im neunten Band der „*Annales Ecclesiastici*“, siehe dazu Baronio, *Annales Ecclesiastici*, Tomus Nonus, 1600, Christi 821., Paschalis Pap. 5., Impp. Lvdovici 8., Michael Balbi I., S. 692ff. Das eingesehene Exemplar befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Bosio, der bei der Öffnung des Sarkophags selbst nicht anwesend war, aber kurz darauf die Reliquie zu sehen bekam, verfasste unter dem Titel „*Historia Passionis Beatae Caeciliae Virginis, Valeriani, Tiburtii et Maximi Martyrum necnon Urbani et Lucii Pontificum et Martyrum Vitae*“ sogar ein Buch über Leben, Martyrium und Fund der Heiligen, das 1600 erstmals in Rom in lateinischer Sprache erschien. 1604 folgte unter dem Titel „*Histori vom Leyden der heiligen Jungfrauen vn Martyrin Caeciliae, vnnnd jhrer heiligen Mitgesellen vnnnd Martyrer, Valeriani, Tiburtij vnd Maximi. Item, Vom leben der heiligen Bapst und Martyrer Urbani vnd Lucij*“, eine deutsche Übersetzung. Die Arbeit bezieht sich größtenteils auf die deutsche Version und gibt nur bei Inschriften und kurzen Textpassagen zusätzlich die lateinische Originalfassung an. Sowohl das lateinische als auch das deutsche eingesehene Exemplar befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>657</sup> Textpassagen wie „... dieweil er verhoffete/ durch dißes graben die Körper der heyiligen Marterer/ Caeciliae, Valeriani, Tiburtij vnnnd Maximi irer Mitgesellen... welche er auß mehrerley Vermutungen daselbst liegen vermainet/ zu finden.“ Bosio, *Histori vom Leyden*, 1604, S. 45, oder eine Seite später wo es heißt: „... hat es dem Allmechtigen gefallen / dißem Gottseligen begeren des Cardinals / gnediglich zu wilfahren...“ Ebd., S. 46, deutet aber stark daraufhin, dass Sfondrati gezielt nach den Gebeinen hatte suchen lassen.

<sup>658</sup> Clemens VIII. war am 22. November 1599 sogar gezwungen, ein Fahrverbot in Trastevere zu verhängen, da er fürchtete, durch den dichten Verkehr auf dem Weg zur Basilika im Stau steckenzubleiben, siehe ebd., S. 53v. Auch Pastor schildert das Verkehrschaos wie folgt: „Umbei dem gewaltigen Zuströmen des Volkes

die heilige Cäcilia, die sie zwar nur über ein kleines Sichtfenster<sup>659</sup> sehen konnten, zu verehren. An ihrem Gedenktag, dem 22. November, folgte die erneute Beisetzung der Heiligen im neuen Sarkophag.<sup>660</sup>

Damit aber auch jene, die es während der vierwöchigen öffentlichen Zurschaustellung der Gebeine nicht nach Rom und nach Trastevere geschafft hatten, nicht leer ausgingen, ließ Sfondrati gleich nach dem Fund im Oktober den jungen Bildhauer Stefano Maderno zu sich rufen.

### 3.4.1. Märtyrer zum Anfassen: Die heilige Cäcilia von Rom

Antonio Bosio beschreibt die Skulptur von Stefano Maderno (Bild 82) in seinem Buch, das er über die heilige Cäcilia und das sensationelle Auffinden ihrer sterblichen Überreste veröffentlichte, wie folgt:

„In der mitte dieser Mauer ist ein Orth und Höle nach der länge außgehawen / eines liegenden Körpers lang/ allenthalben mit schwarzem Stein beklaidet/ darinn fihet man ein von schönen weissem Marmelstein außgehawenes Bild/ aigentlich der Gestalt/ wie ihr h. Körper/ in dem alten Sarch liegend/ befunden worden/ nemlich/ mit einem biß an die Fersen gehenden subtilen Klaid umbgürtet/ auff der rechten Seitten liegend/ mit dem Angesichte gegen dem Altar/ abwärts von dem Volck/ das Haupt mit einem Leinenen Tuech umbwunden/ die Hände vorn hinab gestreckt/ die Knye ein wenig hinauff gebogen.“<sup>661</sup>

Madernos schneeweiße Cäcilia<sup>662</sup> ruht in einem komplett mit schwarzem Marmor ausgekleideten, nach vorne hin geöffneten Kasten direkt unter dem Altar. Die allerkostbarsten Steine, „lapides pretiosissimi“<sup>663</sup>, schmücken die heilige Stätte zusätzlich. Vor dem

---

Unglücksfälle zu verhüten, ward an diesem Morgen der Wagenverkehr in Trastevere verboten“. Pastor, 1959, S. 686.

<sup>659</sup> „In diese Cell wurd diße ... verschlossene vnd versiegelte Truhen auff ein hohe vnd wolgezierte Pühne gestellt / vnd also erhöher / daß sie zu dem mit Eysen vergatterte fenster gelangt / vnd har wol von denjenigen / die in der Kirchen waren / ... gesehen vnd geehret werden.“ Bosio, *Histori vom Leyden*, 1604, S. 49.

<sup>660</sup> Wimböck, 2002, S.67f.

<sup>661</sup> Bosio, *Histori vom Leyden*, 1604, S. 60f. Im lateinischen Originaltext lautet die Beschreibung der Skulptur wie folgt: „Intra hunc loculum statua B.[eateae] Caeciliae Virginis è Pario marmore candidissimo collocata visitor, ea omnino forma, qua sacrum eius Corpus intra Arcam veterem compositum, inventum est: Iacet eniam tenuissima veste ad talos fluente praecineta, humum dextero premens latere, vultu ad Confessionem obverso, ita ut astantium conspectum refugiat; caput linteo circumvolutum, manus in anteriorem partem proiectae, genuaque paululum erecta cernuntur.“ Bosio, *Beatae Caeciliae*, 1600, S. 172f. Eines seiner längsten Kapitel widmet Gallonio in der „*Historia delle Verigini Romane*“ dem Leben und Sterben der Heiligen. Siehe: Gallonio, *Historia delle sante Vergini romane*, 1591, (1593), S. 212–235.

<sup>662</sup> Zu Stefano Madernos heiliger Cäcilia insbesondere Maryvelma Smith O’Neil: Stefano Maderno’s Saint Cecilia. A seventeenth century roman sculpture remeasured, in: *Antologia di belle arti*, 25/26.1985, S. 9–21; Antonia Nava Cellini: Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni a Santa Cecilia in Trastevere, in: *Paragone. Arte*, 20.1969, 227, S. 18–41, hier S.24ff. Nava Cellini geht sehr detailliert auf Maderons Figur und deren Wirkung im Kirchenraum ein.

<sup>663</sup> Bosio, *Beatae Caeciliae*, 1600, S. 173.

Schaukasten auf dem Boden informiert eine Inschrift in goldenen Lettern über den sagenhaften Fund, der hier gemacht wurde:

„S. CAECILIAE EN TIBI SANCTISSIMAE VIRGINIS CAECILIAE IMAGINEM QVAM. IPSE INTEGRAM IN SEPVLCHRO IACENTEM VIDI EANDEM TIBI PRORSVS EODEM CORPORIS. SITV HOC MARMORE EXPRESSI.“<sup>664</sup>

In der Inschrift wird ganz klar der Anspruch erhoben, dass Madernos Skulptur in Haltung und Aussehen die exakte Kopie der Heiligen ist, wie man sie im Oktober 1599 hier an Ort und Stelle fand.<sup>665</sup> Durch das nach unten zeigende Gesicht wendet sich die Skulptur zwar vom Betrachter ab, doch nur in dieser Haltung fällt der Blick direkt auf die Wunde in ihrem Nacken. Durch den umliegenden, zum weißen Marmor der Figur kontrastierenden schwarzen Stein gelang es dem Künstler, den Hals der Heiligen noch zerbrechlicher erscheinen zu lassen. Cäcilia, eine römische Adlige, die sich als gläubige Christin Jesus versprochen und so ewige Jungfräulichkeit gelobt hatte, wurde auf Wunsch ihrer Eltern mit dem ebenso wohlhabenden und adligen Valerian verheiratet. Als sich Cäcilia in der Hochzeitsnacht ihrem frisch gebackenen Ehemann offenbarte und ihm berichtete, Christin zu sein und unter göttlichem Schutz zu stehen, war dieser neugierig geworden und wollte mehr über den Glauben seiner Frau erfahren. Von Papst Urban wurde Valerian kurze Zeit später getauft. Ein Engel krönte das Paar mit aus Rosen und Lilien geflochtenen Kränzen, zum Zeichen ihrer Keuschheit, die beide gelobt hatten. Cäcilia und Valerian bekehrten danach noch weitere Freunde und Verwandte wie Tiburtius, den Bruder Valerians. Die Bekehrung so vieler Adliger blieb den Römern aber nicht lange verborgen. Statthalter Almachius ließ zuerst Valerian und Tiburtius geißeln und hinrichten. Cäcilias Fall war schwieriger zu lösen und machte es Almachius nicht leicht. Einige Soldaten, die Almachius zu ihr schickte, um die Heilige in den Tempel zu bringen, damit sie dort den heidnischen Göttern huldige, bekehrte Cäcilia zum Christentum. Wutschnaubend befahl Almachius daraufhin, sie zurück in ihr Wohnhaus zu bringen, wo sie in ihrem eigenen Badehaus eingesperrt sterben sollte. Doch als auch die heißen Dämpfe der Heiligen nichts anhaben konnten, befahl man schließlich ihre Enthauptung direkt an Ort und Stelle im Badehaus. Drei Hiebe führte der Henker aus. Doch gelang es ihm nicht, der Heiligen

---

<sup>664</sup> Ebd, S. 173. In der deutschen Übersetzung lautet die Inschrift: „Paulus T. T. S. Caeciliae. Sihe da hast du das Bild der heyligsten Jungkfrauen Caeciliae / die ich gantz in jrem Grab gesehen hab. Dieselbe hab ich dir / in der Gestalt / wie sie liege /, mit diesem Marmelstein fůrgestellet“. Bosio, Histori vom Leyden, 1604, S. 60v.

<sup>665</sup> Bosios Beschreibung des Körpers der Heiligen (S. 47, insbesondere S. 47v) unmittelbar nach ihrem Fund und die spätere Beschreibung von Madernos Skulptur (S.60f) die nahezu identisch sind, verstärken diesen Anspruch zusätzlich. Bosio, Histori vom Leyden, 1604; hierzu auch Wolf, 1997, S. 759.

das Haupt ganz vom Körper abzutrennen. Schwer verwundet ließ er Cäcilia zurück, die noch für drei weitere Tage lebte.<sup>666</sup>

Die tödliche Verletzung am Hals, die Madernos Marmorskulptur zeigt, ist demnach das sichtbare Zeichen des von Cäcilia erlittenen Martyriums und das sollte dem Betrachter als allererstes ins Auge stechen, bevor er sich die gesamte Figur ansah.

Doch nicht nur der Chorbereich mit seiner kostbaren Fracht bekam ein neues Aussehen. Auch das Ziborium über dem Altar wurde auf Hochglanz poliert. Im Mittelschiff ließ der Kardinal die alten Malereien mit frischer Farbe wieder neu erstrahlen und die Fenster öffnen.<sup>667</sup> Die alten Malereien im Mittelschiff wurden durch neue Gemälde an Seitenaltären erweitert. Sie haben zum einen die Heiligen zum Bildthema, deren Gebeine Sfondrati hier in der Kirche entdeckte, und zeigen zum anderen Heilige, denen sich die Klosterfrauen von Santa Cecilia in besonderer Weise verbunden fühlten.<sup>668</sup> Darunter mischen sich auch einige Märtyrer. Doch ist keiner der männlichen Heiligen im Augenblick des Todes gezeigt, sondern alle erhalten im Bild von einem Engel die Märtyrerkrone. Allein die heilige Agatha ist mit nackter Brust dargestellt. Ihre beiden Peiniger sind dabei, sie an einen Baum zu fesseln. Ihr Martyrium steht kurz bevor, davon kündeten auch die Engel oben links, die der Heiligen den Palmwedel reichen. Am unteren linken Bildrand bezeugen weiße Rosen ihre Reinheit und Unschuld.

Über das rechte Seitenschiff erreicht man das Badehaus und damit jenen Ort, an dem Cäcilia der Überlieferung nach ihr Martyrium erlitten haben soll. Auch hier in der so genannten „Cappella del Bagno“ war Kardinal Sfondrati nicht untätig gewesen. Und Bosios Berichterstattung ist auch in der Beschreibung der Kapelle überaus genau:

„Ferner / ließ er auch das Oratorium der H. Jungtfrawen vnd Marterin Caeciliae / welches zu der rechten Seitten / wann man zu der Kirchen hinein gehet / sich erzaiget / Wunderzierlich zurichten. Dessen Eingang er zu beyden Seitten mit stattlichem Gemähl zieret... Gegen vber aber in der erneuerten Capell richtet er ein schöne Tafel auff / darinn S. Caecilia vnd Valerianus / denen von einem Engel zween Kränzt von Winter Rosen und Lilien vom Himmel gebracht werden / gemahlet seynd. Als diß

---

<sup>666</sup> Nach den Anweisungen an den „christlichen Leser“ und der „Vorrede“ schildert Bosio in seinem Fundbericht ausführlich „das Leben S. Caeciliae und ihrer Mitgesellen“. Bosio, *Histori vom Leyden*, 1604, S.6–25, insbesondere S.24f. über das Martyrium und den Tod der Heiligen. Zur Vita der Heiligen Cäcilia siehe auch Dogel, *Heiligen Legenden*, 1842, 2. Teil, S. 726ff.

<sup>667</sup> Alle Restaurierungsarbeiten, die unter Kardinal Sfondrati vorgenommen wurden, beschreibt Bosio ausführlich. „Das alte Ciborium... ließ er widerumb schön polieren...“ (S. 59); „... ließ auch oberdiß alles in dem mittern theil der Kirche die alten Gemähl... mit Anstreychung frischer farben erneuern... an beyden Seiten dißes mitterntheils der Kirchen öffnet er auch widerumb die alten vorlängst vermachten fenster in der höhe... und der Kirchen ein frölicheres vnd schöneres Ansehen gab...“ S. 61v., Bosio, *Histori vom Leyden*, 1604.

<sup>668</sup> „... vnd fürnemlich der Heyligen / zieren / dero Körper er in der Kirchen gefunden / oder zu denen die Closterfrawen des Orths ein sondere Naigung vnd Andacht tragen...“ Bosio, *Histori vom Leyden*, 1604, S. 62. Auf den anschließenden Seiten zählt Bosio die neuen Seitenaltäre auf. Als erster an der kurzen Stirnseite befindet sich im linken Seitenschiff der den Aposteln Petrus und Paulus geweihte Altar, gefolgt von den Ältären für die Heiligen Agatha und Andreas. Der vierte und letzte auf dieser Seite ist den Heiligen Stephanus und Laurentius geweiht. Auf der gegenüberliegenden Seite folgen die Altäre zu Ehren Marias, Maria Magdalenas und des heiligen Benedikts. Siehe: Bosio, *Histori vom Leyden*, 1604, S. 62v.

Oratorium erneuert eirdt / kompt man auff das bad / darin wie obgemeldet / die H. Jungtfraw Caecilia gelitten.“<sup>669</sup>

Dass über die Echtheit des Ortes kein Zweifel besteht, beweist Bosio im Anschluss und beschreibt die Reste des Heizungssystems, die unter der eigentlichen Kapelle von Sfondratis Restaurierungsteam gefunden wurde.<sup>670</sup> Diesen lange Zeit vernachlässigten Ort machte der Kardinal „zu einer schönen vnd anßehnlichen Cappellen / die er allenthalben mit vergulteten Gipß vnd Gemähl des Lebens S. Caeciliae vnd irer Mitgesellen zieret.“<sup>671</sup> Um das Ganze noch authentischer zu gestalten, ließ Sfondrati Teile der im Heizungsraum gefundenen Rohre vergolden und zwei Gitterfenster einfügen „auff daß man hinab sehen kundte.“<sup>672</sup> Während bei Bosio das Bild, auf dem das heilige Paar von einem Engel mit einem Blumenkranz bekrönt wird, kurze Erwähnung findet<sup>673</sup>, verliert er über das Martyrium der Heiligen kein Wort.

Bevor die Restaurierung von Santa Cecilia in die heiße Phase ging, hatte Sfondrati in Bologna Guido Reni kennengelernt und bei ihm drei Bilder in Auftrag gegeben. Neben der von Bosio erwähnten Krönung durch den Engel malte Reni mit dem Martyrium der Heiligen noch eine zweite Szene aus ihrem Leben für die Titelkirche Sfondratis in Trastevere. Als drittes Gemälde fertigte er eine Kopie von Raffaels berühmtem Bild der heiligen Cäcilia an. Da Guido Reni erst 1601 nach Rom reiste<sup>674</sup>, ist davon auszugehen, dass er die drei Gemälde noch in Bologna fertigstellt und sie kurz vor seiner eigenen Ankunft an seinen Auftraggeber Kardinal Sfondrati geschickt hat.<sup>675</sup> Während der Tondo mit der Krönung des heiligen Paares durch den Engel für den *Corridoio*<sup>676</sup>, eine Art Gang, über den man die eigentliche Kapelle erreicht, bestimmt war, zielt Guido Renis „Martyrium der heiligen Cäcilia“ den Altar (Bild 83) in der „Cappella del Bagno“.

Vor einem tiefschwarzen Hintergrund erscheint die kniende Heilige. Cäcilia hat die Arme zum Gebet ausgebreitet, ihr Blick ist leicht nach oben gerichtet. Hinter Cäcilia links steht der Henker, der gerade dabei ist, zum todbringenden Schlag auszuholen. Sein Lendenschurz, das einzige Kleidungsstück der ansonsten nackten Figur, ist in feine Falten gelegt und ahmt in

---

<sup>669</sup> Bosio, *Histori vom Leyden*, 1604, S. 63v.

<sup>670</sup> „Dann under dißem Oratorio fande man ein Gewölbte Cell / vnd noch Aßchen darinnen / die weil daßelbß das fewel zu brennen pflęte / das Bad und Oberzimmer zuwermen... oberl vmb die Wände des Zimmers / alte von vierecketen Ziegeln zusammengefügte Röhre / durch welche die Hitze auß dem vnderem in das obere Zimmer hinauffgięge.“ Bosio, *Histori vom Leyden*, 1604, S. 63v.

<sup>671</sup> Ebd., 1604, S. 63v.

<sup>672</sup> Ebd., 1604, S. 63v.

<sup>673</sup> Bosio spricht hier von der Darstellung des Malers Francesco Vanni, die der späteren Version Renis, wie Wimböck anmerkt, als Vorlage gedient hat. Siehe hierzu: Wimböck, 2002, Anm. 48, S. 74f.

<sup>674</sup> Spear, Richard E.: *The divine Guido. Religion, sex, money and art in the world of Guido Reni*. New Haven, London, 1997, S. 282.

<sup>675</sup> Pepper, 1988, S. 217f.

<sup>676</sup> Zur Ausstattung des *Corridoio* und dem übrigen Bildprogramm der „Cappella del Bagno“ siehe Wimböck, 2002, S. 70ff. Insbesondere: S. 70ff.

einem Bogen die ausholende Körperbewegung des Henkers nach. Cäcilia trägt ein kostbares golddurchwirktes, mit Edelsteinen besetztes Kleid, darunter aber, durch die Schlitz am Knie zu erkennen, ein einfaches braunes Gewand. Reni bezieht sich in der Darstellung der Kleidung auf die Überlieferungen zum Leben der Heiligen. Zudem bestätigt eine Stelle in Bosios Tatsachenbericht, mit Verweis auf die hagiographischen Quellen – „davon die hißtori in ihrem Leyden alßo meldet...“ –, diese Kleiderwahl.<sup>677</sup>

Die insgesamt aber recht reduzierte und einfache Komposition Renis<sup>678</sup> lenkt den Blick des Betrachters auf das Wesentliche: die Heilige und ihren Peiniger. Im oberen Bildteil reißt eine golden schimmernde Lichtquelle ein Loch in die Dunkelheit, aus dem zwei Engel geflogen kommen. Mit Blumenkranz und Märtyrerpalme in ihren Händen machen sie sich bereit für die kurz bevorstehende Aufnahme Cäcilias in den Kreis der Heiligen. Bei genauerem Hinsehen erkennt man aber auch am unteren Bildrand eine Durchbrechung des schwarzen Hintergrunds. In die linke und rechte Ecke hat Reni quadratisch angeordnete Ziegelsteine platziert, aus denen Dampf nach oben steigt. Durch diese zunächst unscheinbare, winzige Zugabe erreichte Reni aber die Verortung der Szene im Bad des Wohnhauses der Heiligen. Reni hielt sich damit an die im Sinne der „veritas historica“ geforderte richtige Übermittlung der hagiographischen Quelle – schließlich soll Cäcilia im Badehaus ihres Wohnhauses enthauptet worden sein. Vor allem aber gelang es Reni auf diese Weise, den realen Raum, das Badehaus, mit dem fiktiven Bild-Raum zu verschmelzen und so den Besucher der Kapelle an den Zeitpunkt der grausamen Tat zurückzusetzen, ihn so unmittelbar am gewaltsamen Tod Cäcilias teilhaben zu lassen und mehr noch ihn zum Zeugen des Martyriums der Heiligen zu machen.

In der „Cappella del Bagno“ erfüllte Renis Bildwerk die Funktion, die im Hauptschiff Stefano Madernos Skulptur zukam. Beide Kunstwerke sollten innerhalb des gesamten Kirchenkomplexes die Orte markieren, an denen die Heilige zum einen gelitten hatte und gestorben war und zum anderen noch immer beerdigt ist. Die neuen Seitenaltäre ließ Kardinal Sfondrati nicht grundlos bis auf zwei<sup>679</sup> Märtyrern weihen. Mit einem ähnlichen Leidensweg, wie ihn die Titelheilige auf sich nahm, dienten sie der Vorbereitung und thematischen Einstimmung auf den Hauptaltar. Hier erwartete die Gläubigen der kostbare Schatz: die für

---

<sup>677</sup> „Vunder den Guldenen Klaidern aber / auch nach Zeugnuß des Cardinals / der es geßehen / war an irem bloßßen heyligen Leib / ein scharpffes härenes Klaid / davon die histori in ihrem Leyden alßo meldet...“ Bosio, Histori vom Leyden, 1604, S. 47.

<sup>678</sup> Man denke nur an die sehr viel komplexere „Hinführung des heiligen Andreas zum Kreuz“ zurück, die aber zum einen auch erst einige Jahre nach seinen Arbeiten in der „Cappella del Bagno“ entstand und zum anderen durch die darzustellende Szene bedingt Reni kompositorisch mehr Spielraum ließ.

<sup>679</sup> Es handelt sich um zwei Maria und Maria Magdalena geweihte Altäre. Allein der Maria Magdalena geweihte Altar fällt aus der Reihe der Märtyrer heraus. Denn Maria, die hier erneut als Königin aller Märtyrer und zugleich Mutter aller Jungfrauen erscheint, wie es von der Arbeit in anderen Bildprogrammen bereits gezeigt wurde, hat durchaus ihre Daseinsberechtigung. Dazu Bosio, Histori vom Leyden, 1604, S. 62v.



alle Zeit in Stein gemeißelte Skulptur<sup>680</sup> der toten heiligen Cäcilia. Beide, sowohl Madernos Skulptur als auch Renis Altarblatt, stützen den Wahrheitsgehalt der hier inszenierten „historia sacra“. Als Heilige zum Anfassen präsentierte Kardinal Sfondrati den Besuchern „seine“ Cäcilia.

Welche wichtige Rolle die Masse der Gläubigen innerhalb dieser Inszenierung spielte, wird bei Bosio an vielen Stellen deutlich. Denn immer wieder betont er in seiner Schilderung der Ereignisse die Beteiligung des Volkes. So heißt es an einer Stelle: „Der Körper S. Caeciliae wirdt dem Volck fürgestellt“<sup>681</sup>. Kurz darauf beschreibt Bosio, dass das Volk, nachdem es von dem sensationellen Fund gehört hatte, sofort vor der Kirche zusammenkam: „Alß bald solches in der Statt erschallet / wurd von allen seitten ein sehr großer zulauff / der auch / wie vnten zuvernemen / immerzu mehr vnd mehr gehäuffet wurde“<sup>682</sup>. Auch das Verkehrschaos, das während der vierwöchigen Zurschaustellung der Gebeine rund um Santa Cecilia herrschte, beschreibt Bosio ausführlich:

„Sehr groß vund mercklich... war die Gottßelige Andacht des Volcks zu Rom / gegen dißem fürnehmen H. Patronen vnd Marterern / sonderlich gegen der H. Caecilia...“ Auf derselben Seite weiter unten heißt es: „Unsäglich ißts / was für ein Schaar Volcks zu dißem Spectackel haufenweiß zußamen komen sey. Dann alle Brucken vnd Weeg / so in die gegend jenseits der Tyber gehen / raußcheten vor großer menige des hin vund her wanckenden Volcks / vund je näher ßie zu der Kirchen dißer H. Marterin kamen / je mehr vund dicker ßie ßich anhauffeten / dieweil die hin vund hergehenden Mängen die fueßgänger offtermals ßaumeten vnd hinterten... Ja nach dem ganz schwerlich ein theil Volcks hinein gelassen worden / erfordert mehrmals die noth / die Thor der Kirchen zu sperren“<sup>683</sup>

Und natürlich wurden „vor den Augen des ganzen Volcks“<sup>684</sup> am 22. November 1599 die Gebeine in einer feierlichen Messe wieder an ihrem Fundort beigesetzt. Doch aus den chaotischen Zuständen hatte man gelernt, und Papst Clements VIII. erließ für den Tag ein Fahrverbot im Stadtteil Trastevere, da er befürchtete, auf dem Weg nach Santa Cecilia im Stau steckenzubleiben.<sup>685</sup> Bosios Textpassagen sind ein Beweis dafür, wie sehr man darum bemüht war, die Masse der Gläubigen in jeden einzelnen Schritt – Fund, Zurschaustellung und erneute Beisetzung der Gebeine – mit einzubeziehen. Der Gläubige wird so nicht nur zum Zeugen der „veritas historica“, sondern Teil der mit seinen eigenen Augen erlebten Heiligen-Vita. Dass es sich bei dem Sensationsfund in Santa Cecilia wirklich um einen Zufall gehandelt haben soll, erscheint im Hinblick auf das nur wenige Wochen später beginnende

---

<sup>680</sup> Zum großen Erfolg von Madernos Figur der heiligen Cäcilia, siehe Mâle, 1984, S. 123.

<sup>681</sup> Bosio, *Histori vom Leyden*, 1604, S. 49.

<sup>682</sup> Ebd., S. 49v.

<sup>683</sup> Ebd., S. 51f.

<sup>684</sup> Ebd., S. 58.

<sup>685</sup> Pastor, 1959, S. 686. (Wie bereits Anm. 658).

Heilige Jahr wenig glaubhaft. Vielmehr schien Kardinal Sfondrati jedes Mittel recht zu sein, um zum einen seine Basilika innerhalb von Roms Kirchenlandschaft gut zu positionieren und zum anderen dafür Sorge zu tragen, dass die Gläubigen bei einem Besuch von Santa Cecilia durch den hier gelebten Glauben in ihrem eigenen bestärkt und motiviert wurden.

Im Heiligen Jahr konnte sich Santa Cecilia mit dieser neuen Pilger-Attraktion des Ansturms der Gläubigen sicher sein. Sogar für die entsprechende Vermarktung der Basilika war gesorgt. Nach einer Zeichnung von Francesco Vanni, die Madernos liegende Cäcilia unter dem Altar zeigt, entstanden Drucke, die sich „fromme Pilger als Erinnerungsblatt“<sup>686</sup> mit nach Hause nehmen konnten und so gleichzeitig die weitere Verbreitung der Heiligenverehrung vorantrieben.

25 Jahre später sorgte erneut und wieder einmal in Vorbereitung auf ein Heiliges Jahr – dieses Mal das Jahr 1625 – der Fund sterblicher Überreste einer Heiligen für Aufsehen.

### **3.4.2. Santa Bibiana – Quintessenz der christlichen Lehre**

Als 1624 unter dem Altar von Santa Bibiana die Gebeine der Heiligen und später noch die ihrer Mutter und Schwester entdeckt wurden<sup>687</sup>, gebot Urban VIII. seinem Baumeister Gian Lorenzo Bernini, die Restaurierungsarbeiten mit noch mehr Eile voranzutreiben. Besonders sollte er darauf achten, die frühchristlichen Formen der Basilika zu erhalten und nicht durch Anbauten zu überlagern.<sup>688</sup> Bereits dem Kardinal Maffeo Barberini, der ab August 1623 als Papst Urban VIII. regierte, lag das Schicksal der jungen Bibiana ganz besonders am Herzen. In einem eigenen Gedicht verliet Maffeo Barberini seiner Bewunderung für die Heilige

---

<sup>686</sup> Wimböck, 2002, S. 70. Über die Verbreitung des Stiches, der 1601 nach Vannis Zeichnung angefertigt wurde, siehe auch Wolf, 1997, S. 761.

<sup>687</sup> Unklarheit herrscht über das genaue Datum, an dem man die Gebeine der Heiligen fand. Laut Tiberia war das am 2. März 1624, siehe Tiberia, 2000, S.18; Anders dagegen Domenico Fedini, Mitglied des Stiftkapitels der nicht weit entfernten Basilika von Santa Maria Maggiore. In seinem 1627 in Rom veröffentlichten Buch „La Vita di S. Bibiana Vergine, e Martire Romana“, spricht er von Februar 1624: „Alli ventiquattro dunque di Febbraio del mille seicento ventiquattro, li Canonici... et io ci trasferimmo alla Chiesa di Santa Bibiana, et in nostra presenza si cominciò à disfare il sopraddetto Altare... à un tratto si scoperse vna parte di tauola di marmo murata, et appresso si senti vn soaue odore, che ciconforti... Sopra la tauola del fondo di detta cassetta stauano due Vasi...“ (S.66f.) Und einige Monate später am 8. August 1624 fand man noch weitere Reliquien. An diesem Tag war nicht nur der Autor selbst in der Basilika dabei, sondern neben anderen Kanonikern außerdem auch Gian Lorenzo Bernini. „Furono dunque questi Prelati, et i Canonici... il Caualiere Gio. Lorenzo Bernini, et io, la mattina fu le dodici hore à gl’otto d’ Agosto del mille seicento ventiquattro alla Chiesa di Santa Bibiana... fu trouato il corpo di Santa Bibiana.“ S. 70. Im Anschluss an die Gebeine der Titelheiligen wurden auch die sterblichen Überreste ihrer Schwester, der heiligen Demetria, und Mutter, der heiligen Dafrosa, entdeckt (S. 71ff.). Eingesesehenes Exemplar von Domenico Fedinis „La Vita di S. Bibiana Vergine, e Martire Romana“, Rom, 1627, aus der Biblioteca Hertziana, Rom. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>688</sup> „Non hà voluto Sua Santità che s’alteri questa forma vecchia della chiesa...“. In Fedinis Aussage wird deutlich wie wichtig dem päpstlichen Auftraggeber die Erhaltung der frühchristlichen Struktur war. Siehe Fedini, 1627, S. 74.

Ausdruck, war sie doch mit ihrem Martyrium ein Sinnbild für die Quintessenz der christlichen Lehre.<sup>689</sup>

Wie im Falle von Santa Cecilia handelt es sich auch hier um das einstige Wohnhaus der Heiligen, das die heilige Olimpina zu einer ersten Kirche umbauen ließ.<sup>690</sup> Neben Gian Lorenzo Bernini, der die Bauleitung übernahm, war Agostino Ciampelli an dem Projekt beteiligt, der für das neue Bildprogramm zuständig war. Erst nachdem die Arbeiten bereits im Gang waren, bekam Ciampelli auf Wunsch der römischen Adelsfamilie Sacchetti und Kardinal Francesco Barberinis, die im Auftrag Urbans VIII. die Aufsicht über die Arbeiten vorort übernommen hatten, Unterstützung durch den Maler Pietro da Cortona. Verglichen mit Ciampellis konservativem Stil, der vor allem im Rom des ausgehenden 16. Jahrhunderts beliebt war, brachte Cortona mit seiner Malweise etwas Neues und Modernes mit.<sup>691</sup>

Im Mittelschiff werden in sechs Szenen Verurteilung, Geißelung und Tod der heiligen Bibiana erzählt. Ciampelli übernahm die drei Bildfelder der rechten Seite<sup>692</sup>, Cortona kümmerte sich um die malerische Gestaltung der linken Wand. Beginnend am Altar erscheinen auf Pietro da Cortonas Seite die Heiligen Bibiana und Demetria vor dem Apronianus, der als Statthalter Roms den Willen Kaiser Julians ausführte. Demetria liegt bereits tot auf den Stufen vor seinem Thron. Nachdem die Matrone Rufina in der nächsten Szene mit allen Mitteln, aber dennoch vergebens, versucht, Bibiana zur Anbetung der heidnischen Götzen zu bringen – eine große Götterstatue ist im Arkadenbogen hinter den um eine Opferstelle gruppierten Frauen zu erkennen –, zeigt das letzte Bildfeld an der linken Wand das Martyrium der Heiligen (Bild 84).<sup>693</sup>

Bibiana steht mit entblößtem Oberkörper in der Bildmitte. Um ihre Hüften trägt sie ein grünes Tuch. Ihre Hände sind hinter dem Rücken an eine Säule gebunden. Einer der Peiniger kniet vor ihr und ist dabei, sie auch mit den Füßen an der Säule festzubinden. Ein zweiter steht hinter der Heiligen. Die Arme kraftvoll nach oben geworfen, wird er jeden Augenblick mit der Folter der Heiligen beginnen. Wie die Heilige selbst sind auch ihre Peiniger halbnackt. In der linken Bildhälfte sitzt vor einem Säulenportikus Apronianus mit einigen Beratern. Hinter Bibiana öffnet sich der Blick in die Landschaft, in der antike Versatzstücke zu sehen sind –

---

<sup>689</sup> Tiberia, 2000, S. 19.

<sup>690</sup> La Chiesa dunque che oggi è in piede di Santa Bibiana, era la sua Casa, et è quella medesima che edificò Santa Olimpina.“ Fedini, 1627, S. 58.

<sup>691</sup> Schleier, Erich: Pietro da Cortona e la nascita del barocco, in: Pietro da Cortona. 1597–1669, hrsg. v. Anna Lo Bianco, Liliana Barroero, Mailand, 1997, S. 41–54, hier S. 52.

<sup>692</sup> Beginnend am Eingangstor zeigt das erste Bild die tote Heilige im Forum Taurico. Daran anschließend das Begräbnis der Heiligen Bibiana, Demetria und Dafrosa. Die letzte Darstellung zeigt Olimpina, die zu Ehren der heiligen Bibiana eine erste Kirche errichtet. Für die Arbeit ist lediglich die von Pietro da Cortona gestaltete linke Kirchenwand, und hierbei vor allem das Martyrium der Heiligen, von Bedeutung. Ciampellis Bildwerke werden daher von der Arbeit nicht weiter berücksichtigt.

<sup>693</sup> Allen Bildfeldern ist ein die dargestellte Szene erklärender Titel auf Latein beigelegt. Zum Martyrium der heiligen Bibiana, siehe Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil, S. 778f. Auch Gallonio widmet der heiligen Bibiana ein Kapitel, siehe Gallonio, Historia delle sante Vergini romane, 1591, (1593), S. 236ff.

unverkennbar in der rechten oberen Hälfte das Kolosseum. Der s-förmig geschwungene Körper der Heiligen, in dem Cortona ganz eindeutig das Motiv der „Figura serpentinata“ aufgreift, verleiht der Figur Anmut und Eleganz.

Diese Beobachtung kann auf die gesamte Darstellung ausgeweitet werden, denn an wirklich schrecklichen Details fehlt es hier insgesamt – obwohl die Heilige jeden Augenblick auf das Grausamste geißelt wird. Doch Bibiana weiß, dass sie von ihren irdischen Leiden bald erlöst wird. Mit leicht verklärtem Blick schaut sie darum nach oben und erkennt den heranfliegenden Engel, der sie fast erreicht hat, um ihr als Zeichen ihrer Standhaftigkeit die Blumenkrone aufs Haupt zu legen und den Palmwedel in die Hand zu geben. Bereits in der ersten Szene, in der Demetria, die Schwester der Heiligen, tot auf dem Boden liegt, hatte Cortona diese himmlische Sphäre mit ins Bild gebracht, in dem er auch hier der Szene zwei Engel beifügte (Bild 85). Sie halten jedoch nicht wie später bei der Geißelung Palme und Krone, sondern haben die soeben verstorbene Demetria zwischen sich genommen und begleiten sie auf ihrem Weg in das Himmelsreich. Bibiana, die Arme zum Gebet nach oben gehalten, erkennt die Gruppe über sich und wird durch diese göttliche Präsenz in ihrem Glauben nur noch bestärkt. Dass sie dieselbe göttliche Erlösung erlangen wird wie ihre Schwester, verdeutlicht Cortona zusätzlich, indem er die von Engeln getragene heilige Demetria in den Wolken und die Figur Bibianas in der Geißelungsszene in ein und derselben s-förmigen Körperhaltung präsentiert. Allein in der Armhaltung unterscheiden sich die beiden Figuren. Demetria zwischen den Engeln im Himmel ist zwar auch nackt, hat jedoch die Arme vor ihrer Brust zum Gebet gefaltet und kann so ihren Körper verdecken. Anders Bibiana, die mit nacktem Oberkörper, die Hände am Rücken zusammengebunden, vor dem Statthalter und ihren Peinigern an der Säule steht. Cortona gibt in seiner Version der Geißelung nur wieder, was in der zugrundeliegenden Textstelle in der Vita der heiligen Bibiana berichtet wird, dass man „sie bis auf ihren Gürtel entkleiden ließ und sie mit den Händen auf den Rücken an eine Säule fesselte, die bereits dort in der Loggia gestanden hatte“<sup>694</sup>. So schildert es auch Fedini in seinem Buch über die Heilige. Viele der Traktat-Autoren im ausgehenden 16. Jahrhundert hatten sich an Darstellungen, in denen Heilige zu viel nackte Haut zeigten, gestört und derlei Bilder sogar zum Teil untersagt oder geraten, lieber andere weniger offenherzige Augenblicke aus dem Leben der Heiligen zu thematisieren.<sup>695</sup> Baronio hatte im „Martyrologium“ die Akte der heiligen Bibiana unter Anmerkung einzelner kleiner Korrekturen akzeptiert<sup>696</sup> und wäre wahrscheinlich mit Cortonas Version im Hinblick auf die „veritas historica“ in der Darstellung zufrieden gewesen.

---

<sup>694</sup> „... la spogliarono fino alla cintura, e con le mani di dietro la legarono ad vna Colonna ch’era quiui in vna loggia“. Fedini, 1627, S. 53.

<sup>695</sup> Tiberia, 2000, S. 156f.

<sup>696</sup> Mâle, 1984, S. 138.

Bei den Santa Bibiana-Bildern stand Cortona ganz am Anfang seiner Karriere. Es ist interessant zu sehen, ob sich Cortona auch schon als junger Maler an die Regeln hielt, die er rund drei Jahrzehnte später gemeinsam mit Giovanni Domenico Ottonelli in dem „Trattato della pittura, uso et abuso loro“ niederschrieb. Wie die Arbeit bereits ausführlich dargelegt hat, sprach sich das Autorenpaar – und dies in Übereinstimmung mit der Kirche – ausdrücklich für die Darstellung nackter Heiliger aus, wenn diese „zum Lob des Schöpfers oder aber durch ihre Qualen zur Nachahmung des Leidens bewegen“<sup>697</sup>. Auf Cortonas „Geißelung der heiligen Bibiana“ trifft wohl beides zu. Die Funktion des Bildwerks „zum Lobe des Schöpfers“ dienlich zu sein, wird im Zusammenspiel mit der Darstellung Demetrias zwischen den Engeln noch zusätzlich unterstrichen. Gestört hatten sie sich aber an Darstellungen wie beispielsweise Bronzinos Laurentiusmarter, in der das kaiserliche Gefolge als zu freizügig empfunden wurde. Dieser Fehler unterlief dem jungen Cortona in Santa Bibiana nicht. In ihrem Stand angemessenen, ordentlichen Gewändern wohnen die Berater und der Statthalter dem Martyrium der Heiligen bei. Auch in der Zugabe des Kolosseums im rechten Bildhintergrund, das zwar an keiner Stelle namentlich erwähnt wird und so eigentlich nicht Teil der Heiligen-Vita Bibianas ist, folgt Cortona bereits seinen späteren Anweisungen im „Traktat“. Denn dem Maler eines Martyriums wird es zugestanden, die Darstellung um Details zu bereichern, die nicht als gesichert, sondern nur als wahrscheinlich gelten, aber geeignet erscheinen, den „Triumph dieser heiligen Champions“ zu vergrößern, um so den Betrachter zur Nachahmung anzuregen.<sup>698</sup> Eine Aufgabe, die das als christliche Märtyrerstätte propagierte Kolosseum hervorragend erfüllen konnte.

Bibiana erfuhr beim römischen Volk große Verehrung, denn sie galt als Schutzpatronin der Geisteskranken. Dem „herba di Santa Bibiana“<sup>699</sup>, dem Kraut, das rund um die Kirche wuchs, wurden ebenso heilende Kräfte zu gesprochen wie dem zu Pulver zerriebenen Stein von der Säule, an der die Heilige gemartert wurde. Besagte Säule steht noch heute als real erfahrbares Zeichen ihres Martyriums in Santa Bibiana, musste aber vor der Schar der Gläubigen, die mit Messern und Feilen bewaffnet, versuchten, ein Stück abzubrechen, hinter einem Eisengitter in Sicherheit gebracht werden.<sup>700</sup> Als päpstliche Auftragsarbeit war Santa Bibiana die öffentliche

---

<sup>697</sup> Deutsche Übersetzung N. N. „La Chiesa hà usato le pitture nude ne’ Martiri, e nell’aniche historie, nelle quali Pitture, ò la bellezza ci muove alla lode del Creatore, ò i tormenti all’imitatione del parire.“ Ottonelli / Cortona, 1652, S. 38. (Wie bereits Anm. 236).

<sup>698</sup> Deutsche Übersetzung N. N. „Nell’Historie de’ Martiri di Christo può il Pittor aggiungere quello, che è probabile, e serve per ingrandire i trofei di que’ sacri Campioni, e per eccitar i Fedeli all’imitatione. Può prendere abhominevoli i vitij, et i peccati, figurar cose di suo genio molto horrende, nuove, stravaganti, e spaventose, et acquisterà lode appresso gli huomini, e merito appresso Dio.“ Ottonelli / Cortona, 1652, S. 195. (Wie bereits Anm. 240).

<sup>699</sup> Fedini, 1627, S. 63.

<sup>700</sup> „La poluere di questa pietra si piglia in beuanda per il mal eaduco... E’ bisognato serrare questa colonna trà cancelli di ferro, perche in breue tempo dalla moltitudine del Popolo che la raschiaua con coltelli, e con lime, sarebbe stata ridotta à niente.“ Ebd., S. 63.

Aufmerksamkeit der Römer sicher, dennoch strebte man mit dem Fund der Gebeine der Heiligen und der Restaurierung pünktlich zum Heiligen Jahr 1625 sicherlich auch an, die jungfräuliche Märtyrerin bei den Pilgern, die während des Jubiläums in Scharen nach Rom kamen, bekannter zu machen.<sup>701</sup>

In ihren Bildfeldern legen Cortona und Ciampelli den Schwerpunkt auf die Geißelung und das Begräbnis der Heiligen sowie den Beginn ihrer Verehrung. Zu einer Herauslösung des Martyriums aus dem narrativen Kontext der Heiligen-Vita kommt es genauso wenig wie zu einer Zuspitzung auf den gewaltsamen Tod eines oder mehrerer Heiliger, wie es in vorangegangenen Bildprogrammen oftmals der Fall war. Dabei hatte Bibianas Familie genügend Stoff für ein auf den gewaltsamen Tod zugespitztes Bildprogramm geboten. Denn wie die Heilige selbst hatten ihre Eltern und die Schwester das Martyrium erlitten. Cortona und Ciampellis Bildprogramm ist eher als reduzierte Fassung der klassischen Heiligen-Vita zu verstehen, die ganz klare Akzente setzt: Bibiana, die Märtyrerin, die aber nur so zu Bibiana der Heiligen werden kann.

Bibiana ist nur eine der standhaften Jungfrauen, die „in una sorta di attualizzazione etico-trascendentale della storia, risorgevano, come il Cristo, dalla morte per attestare il trionfo storico della fede attraverso il martirio...“<sup>702</sup> Diesen Triumph des Märtyrers über die Glaubensfeinde sollten Gläubige und Pilger beim Eintreten nicht nur in den Bildern sehen, sondern beim Verlassen der Kirche in ihrem Innern mit sich tragen und sich durch dieses Beispiel zu einem Leben in Einklang mit Gott motiviert fühlen.

Die Kirche Santa Bibiana ist nur ein Beispiel der „tenerezza tutta particolare“<sup>703</sup>, die Rom für seine Märtyrer-Jungfrauen vor allem zu Beginn des 17. Jahrhundert hegte. Ein Trend, der sich bereits um die Jahrhundertwende – man denke nur an Santa Cecilia –, vor allem aber im ausgehenden 16. Jahrhundert ankündigte. Kardinal Girolamo Rusticucci's Restaurierung von Santa Susanna, rund dreißig Jahre vor den Arbeiten in Santa Bibiana, ist eines der frühesten und wichtigsten Beispiele dieser römischen Vorliebe für seine Märtyrer-Jungfrauen.

### **3.4.3. Das Blut-Opfer der heiligen Susanna**

Etwa zur selben Zeit, in der Rusticucci sich mit Feuereifer und großen Plänen an die Restaurierung seiner Titelkirche machte, erschien in Rom die „Historia sante Vergini romane“. In noch stärkerer Weise als das „Martyrologium Romanum“ bestätigt das bereits erwähnte zweite Werk des Oratorianers Antonio Gallonio, das einzig und allein die

---

<sup>701</sup> Tiberia, 2000, S. 157.

<sup>702</sup> Tiberia, 2000, S. 86.

<sup>703</sup> Mâle, 1984, S. 137.

Geschichten der römischen Märtyrer-Jungfrauen zum Thema hat, die große Verehrung, die Rom ihnen bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts entgegenbrachte.

Seit mehr als zwanzig Jahren stand Santa Susanna unter der Obhut Rusticuccis, der diese 1570 gemeinsam mit der Kardinalswürde von Papst Pius V. als Titelkirche bekam. Dieser hatte Rusticucci bereits zum „protettore dell’ordine cistercense“<sup>704</sup>, dem „Beschützer des Zisterzienserordens“, ernannt. 1587 übertrug Sixtus V. dem Orden die Kirche und machte im selben Jahr seinen treuen Gefolgsmann Girolamo Rusticucci zum Generalvikar von Rom. Doch nicht nur Papst Sixtus V. bemühte sich um die Basilika Santa Susanna, sondern auch seine Schwester, Camilla Peretti. Sie trug durch ihren Einsatz nicht nur zur Umsiedelung des Ordens in das leerstehende Kloster bei Santa Susanna bei, sondern stellte auch die finanziellen Mittel für die Restaurierung der „Cappella di San Lorenzo“ zur Verfügung.<sup>705</sup>

### 3.4.3.1. Die „Cappella di San Lorenzo“

Doch es blieb nicht bei der malerischen Gestaltung der Kapelle, die im Auftrag Camilla Perettis Giovanni Battista Pozzo – er war für die Wände zuständig – und Cesare Nebbia übernommen hatten. Letzterer lieferte mit dem „Martyrium des heiligen Laurentius“ das Altargemälde für die Kapelle. Auf ausdrücklichen Wunsch der Stifterin wurden die Gebeine der heiligen Märtyrer Eleutherius und Genesius in die Kapelle überführt. Die Kapellenwände zieren daher Szenen aus dem Leben des heiligen Laurentius sowie der beiden eher unbekannteren Heiligen Eleutherius und Genesius, letzterer war ein besonders in den Marchen, der Heimat der Perettis, verehrter Heiliger und für die Familie von Papst Sixtus V. daher von besonderer Bedeutung.<sup>706</sup> Verhältnismäßig viel Raum erhalten die Geißelungs- und Marterszenen aus dem Leben der drei Heiligen an den Kapellenwänden. Drei Männer zerren im „Martyrium des heiligen Eleutherius“, das an der rechten Seitenwand der Kapelle angebracht ist, an den Armen und Beinen des Heiligen, um ihn auf einen heißen Rost zu wuchten (Bild 86). Direkt darüber erscheint der Heilige im gleichen Bildfeld noch einmal. Auf dem Boden hinter zwei Pferde gespannt, soll er zu Tode geschleift werden. Doch von oben naht zur Rettung ein Engel herbei. Die Figuren der Peiniger im Vordergrund bilden gemeinsam mit dem das Martyrium zu verantwortenden Kaiser, der links auf seinem Thron sitzt, eine Diagonale, die dazu beiträgt, die beiden Szenen als voneinander getrennt zu betrachten. Das Martyrium des heiligen Genesius verteilte Pozzo dagegen auf zwei einzelne

---

<sup>704</sup> Affanni, Anna Maria: Santa Susanna e San Bernardo alle Terme. Itinerari d’arte e di cultura. Chiese, hrsg. v. Anna Maria Affanni, Marina Cogotti u. a., Rom, 1993, S. 28.

<sup>705</sup> Priedl, 2014, S. 145.

<sup>706</sup> Affanni, 1993, S. 42. Über die Translatio der Gebeine der beiden Heiligen auf Wunsch Camilla Perettis in die neue Kapelle berichtet bereits Ottavio Panciroli, siehe Panciroli, 1600, S. 790.

kleinere Bildfelder. Zuerst erscheint der Heilige als Geißelter, an Armen und Beinen gefesselt, dem zwei Peiniger mit Schürhaken die Haut in Stücke reißen. Auf dem zweiten Bild direkt daneben ist die grausame Tat bereits vollbracht. Über einem Sockel liegt der nach vorne gebeugte Körper des Heiligen mit der klaffenden Wunde am Hals (Bild 87). Der Henker ist noch dabei, das Schwert zurück in die Scheide zu stecken. Das abgeschlagene Haupt liegt in einer kleinen Blutlache am unteren Bildrand und ist so gedreht, dass der Betrachter dem Heiligen direkt ins Gesicht sehen kann. Auf einem weiteren Bild im Deckengewölbe ist der heilige Laurentius (Bild 88) zu sehen. In ähnlicher Haltung wie zuvor Genesius ist auch er an den über dem Kopf zusammengebundenen Armen aufgehängt. Die Augen sind nach oben verdreht. In der linken Bildhälfte ist einer der Folterknechte dabei, über einem Grill die Eisenzange zum Glühen zu bringen. Ein anderer, das Marterwerkzeug in den Händen, nähert sich Laurentius bereits.<sup>707</sup> Die gesamte Szene erinnert in ihrem Aufbau an eine Darstellung in Gallonios „Trattato“ (Bild 89). Rechts im Bild ist das Opfer in ähnlicher Pose zu sehen wie Pozzos gemarterter Laurentius. Auch der kleine Grill ist in beiden Darstellungen identisch, wenn auch mit unterschiedlicher Funktion. Denn die Peiniger im „Trattato“ wollen nicht ihre Zangen über den Flammen zum Glühen bringen, sondern sind dabei, die zuvor einem ihrer Opfer entnommene Leber auf dem Grill zu braten, um diese alsdann zu verspeisen.<sup>708</sup> Dass Giovanni Battista Pozzo Gallonios Darstellung als Vorbild gedient hat, ist so gut wie ausgeschlossen, denn als der „Trattato“ veröffentlicht wurde, waren die Arbeiten an der Kapellenwand nahezu abgeschlossen. Vielmehr zeigt sich hieran, wie sehr sich der ikonographische Ansatz der verschiedenen Künstler im ausgehenden 16. Jahrhundert im Umgang mit einer Geißelungsszene ähnelte. Pozzos Marterszenen an den Wänden gipfeln schließlich in Cesare Nebbias Altargemälde (Bild 90).

In der Bildmitte liegt Laurentius, den zwei seiner Peiniger auf den glühend heißen Rost hinunterdrücken.<sup>709</sup> Vorne rechts bläst mit aufgeblähten Backen ein weiterer Folterknecht in die Flammen, während ein vierter, der hinter dem Heiligen zu sehen ist, mehr Brennholz anschleppt. In der oberen linken Hälfte sitzt auf einem überdimensionalen Thron der für das Martyrium verantwortliche Kaiser Valerian. Die Gegenüberstellung von Laurentius auf dem Grill einerseits und dem Kaiser auf seinem Thron andererseits wird durch den Einsatz von

<sup>707</sup> Bevor Laurentius auf dem Rost bei lebendigem Leibe gegrillt wurde, hatten ihn seine Peiniger allerlei anderen Qualen ausgesetzt, zu denen auch die Geißelung durch Bleikolben und glühende Fackeln gehörte. Siehe zur Geißelung des Laurentius Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil, S. 211. Ebenso berichtet natürlich die „Legenda aurea“ ausführlich über die Marter des heiligen Laurentius, siehe Legenda aurea, 1846, Cap. CXVII. De sancto Laurentio martire, S. 488–501.

<sup>708</sup> „... e strappatogli il fegato, il quale tal volta... i Gentili stessi se lo mangiavano“. Gallonio, Trattato de gli instrumenti di martirio, 1591, S. 130.

<sup>709</sup> Laut den hagiographischen Quellen soll der heilige Laurentius, während er auf einem Rost über heißen Kohlen gequält wurde, zu seinem Peiniger gesagt haben: „... assasti unam partem, gira aliam et manduca“, „diese Seite ist schon gar, dreh mich um und iss“, Legenda aurea, 1846, Cap. CXVII. De sancto Laurentio martire, S. 492.



Licht und Schatten noch zusätzlich verstärkt. So wird der in göttliches Licht getauchte Heilige einmal mehr zum Zentrum der Komposition. Für den Kaiser bleibt nur die Schattenseite. Laurentius scheint wie hypnotisiert. Mit offenem Mund blickt er nach oben und erkennt die beiden Engelchen, die aus dem Loch in der Wolkendecke gestolpert kommen, um ihn zum Märtyrer zu krönen. Nebbia liefert mit seiner „Marter des heiligen Laurentius“, die in den 1590er-Jahren entstand, eines der frühesten Beispiele einer Martyriumsdarstellung am Altar im römischen Kirchenraum.

Die Arbeiten an der Kapelle des heiligen Laurentius waren noch im Gange,<sup>710</sup> als Kardinal Rusticucci von Papst Sixtus V. die Order erhielt, die liturgischen Gewänder von San Sebastianello nach Santa Susanna zu bringen. Weil die Kirche bei dieser Gelegenheit zur Pfarrei wurde, dehnte Rusticucci die bereits im kleineren Umfang begonnenen Restaurierungsarbeiten weiter aus. Denn mit der neuen Aufgabe als Pfarrei war Santa Susanna weit mehr im Interesse der Öffentlichkeit. Zudem stand das Heilige Jahr 1600 bevor und da sich Rusticucci mit seiner Titelkirche nicht hinter den anderen Bauten in der römischen Kirchenlandschaft verstecken wollte, hatten die Künstler in Santa Susanna einiges zu tun, um die Vorstellungen des Kardinals umzusetzen.

#### **3.4.4. Rusticuccis „eloquenza sacra“**

Unter der Leitung Domenico Fontanas, der später von Carlo Maderno unterstützt wurde, schritten im Anschluss an die „Cappella di San Lorenzo“ die umfassenden Bauarbeiten an der gesamten Kirche weiter voran. Zehn Jahre später schloss Maderno im Jahr 1603, dem gleichzeitigen Todesjahr Kardinal Rusticuccis, mit Vollendung der Fassade die architektonischen Arbeiten an der Kirche ab. Im Innern kümmerten sich mit Baldassarre Croce, Cesare Nebbia, Paris Nogari und Tommaso Laureti gleich mehrere Maler um die Gestaltung des Bildprogramms.<sup>711</sup> Für das Hauptschiff waren nach dem Konzept der klassischen Heiligen-Vita Episoden aus dem Leben der Titelheiligen vorgesehen. In Zusammenarbeit mit Matteo Zaccolini, der für das architektonische Rahmenwerk wie die gemalten Säulen und die fiktiven Wandteppiche, in denen die einzelnen Szenen erscheinen, zuständig war, malte der Bologneser Baldassarre Croce hier ab 1598 sechs Bildfelder aus dem Leben der Heiligen. Doch nicht die Titelheilige Susanna ist die Protagonistin dieser Szenen, sondern ihre alttestamentarische Vorgängerin, „Susanna die Keusche“, die laut dem Buch

---

<sup>710</sup> Die Gestaltung der „Cappella di San Lorenzo“ in Santa Susanna gilt als letztes Projekt Giovanni Battista Pozzos, der 1591 sehr jung verstarb. Die Kapelle wurde noch im selben Jahr geweiht. Dazu Affanni, 1993, S. 43.  
<sup>711</sup> Ebd., S. 21. Siehe auch Alessandro Zuccari: *Retorica christiana e pittura. Il cardinal Rusticucci e gli interventi di Cesare Nebbia, Tommaso Laureti e Baldassarre Croce nel presbiterio di S. Susanna*, in: *Storia dell'arte*, 7/107.2004, Rom, S. 37–80, hier S. 37.

Daniel mit ihrem Mann Jojakim in Babylon lebte.<sup>712</sup> Als zum Beginn des Heiligen Jahres die Pilger nach Rom strömten, waren vier von sechs Bildern fertiggestellt. Rusticucci war mit dem Ergebnis aber trotzdem schon so zufrieden, dass er Croce sogar mehr bezahlt als im Vorfeld vereinbart war.<sup>713</sup>

Croces Bildfeldern im Mittelschiff waren die Arbeiten in Chor- und Apsis-Bereich vorausgegangen. Dieser steht thematisch ganz im Zeichen der Titelheiligen Susanna von Rom. Doch alle in Santa Susanna tätigen Maler – egal ob sie am Mittelschiff oder in der Apsis arbeiteten – standen mit ihren Bildern vor derselben Schwierigkeit. Denn da weder das Leben der alttestamentarischen und noch viel weniger das der heiligen Susanna von Rom zuvor dargestellt worden war, konnte sich keiner von ihnen an ikonographischen Vorbildern orientieren.<sup>714</sup> Einzig die hagiographischen Quellen brachten Abhilfe. Da kam es Auftraggeber Rusticucci und seinen Künstlern gerade recht, dass Kardinal Cesare Baronio 1590 den zweiten Teil der „Annales Ecclesiastici“ veröffentlicht hatte, in dem er sowohl auf das Leben der alttestamentarischen wie auch der römischen heiligen Susanna an einigen Stellen einging.<sup>715</sup> Kardinal Baronio verband aber auch ein ganz privates Interesse mit der Kirche, denn zwei seiner Schwestern waren dem angehörigen Zisterzienserkloster von Santa Susanna beigetreten.<sup>716</sup>

Mehr noch als die „Annales“ war für Croce, Nebbia, Nogari und Laureti aber Gallonios Geschichte der „vergine romane“ eine Hilfe. Ähnlich wie sein Erstlingswerk, der „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, hatte auch Gallonios zweites Buch die Aufgabe eines Nachschlagewerks, auf das Künstler in der Gestaltung ihnen unschlüssiger oder unbekannter Bildhinhalte zurückgreifen konnten. Gallonio widmete der Heiligen ein ganzes Kapitel. Susanna lebte in Rom unter Kaiser Diokletian im dritten Jahrhundert nach Christus. Sie war die Tochter des heiligen Gabinius, einem Verwandten des Kaisers, und die Nichte von Papst Gaius. Von Vater und Onkel im christlichen Glauben erzogen, legte Susanna schon als junges Mädchen ihr Keuschheitsgelübde ab. Als Diokletian Susanna mit seinem Adoptivsohn und Mitregenten Maximian vermählen wollte, schickte er zuerst seine Neffen Claudius zu

---

<sup>712</sup> Ausführlich beschreibt das Buch Daniel die Rettung der alttestamentarischen Susanna, siehe Dan 13,1–64, Herder Bibel, 2013, S. 1014f.

<sup>713</sup> Die beiden letzten Szenen waren für die Innenseite der Eingangswand bestimmt und konnten erst nach Vollendung der Fassade gemalt werden. Genauer zu Baldassarre Croces Bildern im Mittelschiff von Santa Susanna, siehe Affanni, 1993, S. 29ff.

<sup>714</sup> Priedl, 2014, S. 147.

<sup>715</sup> Baronio, Cesare: *Annales Ecclesiastici*, Tomus Secundus, Venedig, 1738. Das eingesehene Exemplar befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe. Baronio ist die alttestamentarische Heilige immerhin eine kurze Randnotiz wert. Baronio, *Annales Ecclesiastici*, Tomus Secundus, 1738, Annus Chr. 224., Callisti P. 4., Alexand Imp. 1., S. 396. Ausführlicher widmete er sich dagegen der Vita der heiligen Susanna von Rom und ihrer Verwandten, siehe Baronio, *Annales Ecclesiastici*, Tomus Secundus, 1738, Chr. 293. 294., Caji P. 10. 11., Diocl. & Max. Imp. 10. 11., S. 805ff.

<sup>716</sup> Dies geht aus Aufzeichnungen aus dem Archiv von Santa Susanna hervor, siehe Affanni, 1993, Anm. 16, S. 29.

Susannas Vater, um die Einzelheiten zu besprechen. Gabinius erbat sich Bedenkzeit. Für Susanna, die sich mit ihrem Vater und dem Onkel beraten hatte, stand fest, dass sie lieber den Märtyrertod sterben würde<sup>717</sup> als die Frau eines grausamen Heiden zu werden. So entschied sich Susanna auch Claudius bei seinem zweiten Besuch entgegen, der sich daraufhin mitsamt seiner Familie zum Christentum bekehrte. Auch den zweiten kaiserlichen Botschafter Maximus bekehrten Susanna und ihr Vater. Diokletian verbannte sie allesamt nach Ostia. Claudius, seine Frau und Kinder ließ er bei lebendigem Leibe verbrennen. Susanna und ihr Vater wurden in den Kerker geworfen, aus dem der Kaiser die Heilige nur kurze Zeit später wieder befreite und sie in die Obhut seiner Frau Serena übergab, die der jungen Frau gut zureden sollte. Doch Serena, die selbst heimlich Christin war, bestärkte Susanna nur noch mehr in ihrem Entschluss. Am Ende entschied der Kaiser, dass Maximian Susanna selbst zur Hochzeit überreden sollte und schickte die Heilige nach Hause. Als auch das nichts half, wurde Susanna am Ende vor die Wahl gestellt, ihrem christlichen Glauben abzuschwören und den heidnischen Göttern zu opfern oder aber zu sterben. Nach grausamer Folter wurde Susanna am Ende in ihrem eigenen Haus enthauptet.<sup>718</sup>

Das „Martyrium des heiligen Gabinius“ an der linken Wand und das „Martyrium der heiligen Felicitas“ von Paris Nogari rechts leiten vom Mittelschiff über in das Herzstück der Kirche, das Presbyterium mit der mittig angelegten Krypta, die unter Rusticucci wie auch die umliegenden Wände völlig neu gestaltet wurde.<sup>719</sup> Während der Bezug zu Gabinius, dem Vater der Heiligen, sofort klar ist, bedarf es im Hinblick auf die heilige Felicitas einer kurzen Erklärung. Direkt gibt es im Leben der beiden Heiligen überhaupt keine Verbindung. Diese beginnt erst mit ihrem Tod. So sollen beide an der Via Salaria in derselben Katakombe bestattet und ihre Gebeine durch Papst Leo III. von dort nach Santa Susanna überführt worden sein, wie es Ottavio Panciroli in seinem Buch über die „Tesori nascosti“ im Jahr 1600 schrieb.<sup>720</sup> Darüber, auf welche grausame Weise der heilige Gabinius am Ende starb, erfährt man bei Gallonio nicht viel. Lange Zeit habe Diokletian ihn im Kerker sitzen lassen, bevor der Heilige sich „con una pretiosa morte...gli eterni gaudij del paradiso“<sup>721</sup> verdiente. Auch nicht viel mehr schreibt Pompeo Ugonio. Er schildert zwar auf einigen Seiten in der „Historia

---

<sup>717</sup> „... mi farà guadagnare la palma del martirio.“ Gallonio, *Historia delle sante Vergini romane*, 1591, (1593), S. 146.

<sup>718</sup> Ebd., S. 146–154. Siehe auch Dogel, *Heiligen Legenden*, 1842, 2. Teil, S. 215f.

<sup>719</sup> Zwei schwingende Treppenläufe und eine reich verzierte Marmoralustrade umgeben die Krypta zu beiden Seiten. Durch diese Anlage gelang es nicht nur, den Bereich als besonderen Punkt gegenüber dem umliegenden Kirchenraum hervorzuheben, sondern ihn gleichsam von diesem abzutrennen. Nicht nur architektonisch schwebte Rusticucci ein komplett neues Aussehen vor. Was in seine Vorstellungen nicht hineinpasste, musste weichen, wie die Reste der mittelalterlichen Fresken, die er in der Apsis entfernen ließ. Siehe ausführlicher hierzu Ganz, 2001, S. 513f.

<sup>720</sup> „Leone III... come già stava scritto attorno della Tribuna, dove parimente era notato, che quà riportò il corpo di s. Felicita Martire...“, Panciroli, 1600, S. 789. Ebenso Affanni, 1993, Anm. 16, S. 40.

<sup>721</sup> Gallonio, *Historia delle sante Vergini romane*, 1591, (1593), S. 153.

delle Stationi di Roma“ das Leben der heiligen Susanna. Über das Ende von Susannas Vater weiß aber auch er nur zu berichten, dass Gabinius „nella prigione, di fame e di disagio si morì“<sup>722</sup>. Solche Formulierungen ließen Baldassarre Croce, der das Martyrium des Heiligen malerisch umzusetzen hatte, viel Platz für Phantasie (Bild 91).

Der heilige Gabinius sitzt mittig, dem Betrachter ganz nah, am untern Bildrand in einer Foltermaschinerie aus Holz, die in einem Fuß-Pranger um seine Knöchel endet. Die Hände sind nicht gefesselt, sondern zum Gebet gefaltet. Er trägt ein schlichtes Priestergewand. Diese Kleiderwahl lässt sich aus der Heiligen-Vita Susannas ableiten. So soll Gabinius „dotto nelle scienze divine“<sup>723</sup>, wie Gallonio schreibt, als Priester gemeinsam mit seinem Bruder Papst Gaius die Lehre Jesu verbreitet und viele Römer zum christlichen Glauben bekehrt haben. Links neben dem Heiligen sind dicht an dicht eine Reihe von Soldaten in Rüstung zu sehen, die sich aus der Tür an der oberen linken Ecke in den Vordergrund drängen und so den gesamten linken Bildrand bevölkern. Gebannt lauschen sie den Worten der männlichen Figur mit Bart, die unmittelbar links von Gabinius steht und als Anführer der Gruppe zu verstehen ist. Mit beiden Armen zeigt der bärtige Mann auf den Heiligen. Sein Kopf geht jedoch in Richtung der Soldatengruppe, die er über das Schicksal des Gefangenen in Kenntnis zu setzen scheint. Dass sich die gesamte Szene in der Gefängniszelle zuträgt, ist an dem Gitterfenster in der oberen rechten Ecke zu sehen.

In der unteren rechten Bildhälfte ist den Soldaten mit der Gruppe der Bekehrten eine zweite gegenübergestellt. Bei der kahlen Figur, die direkt neben Gabinius kniet, könnte es sich um Claudius oder Maximus handeln, bei den weiteren Figuren wie der Frau dahinter und dem Kind dementsprechend um deren Familien. Beide Männer waren nach der Begegnung mit der heiligen Susanna und ihrem Vater mit ihren Familien zum christlichen Glauben konvertiert. Über dem Heiligen und der Gruppe der Bekehrten reißt die Kerkerzelle auf. Ein Engelschor erscheint in den Wolken, der sich bis über den Bildrand hinaus ins Unendliche staffelt. Zwei musizierende Engel rahmen die himmlische Sphäre links und rechts. Auf die üblichen Märtyrer-Engel verzichtet Croce und hat diese durch zwei kleine Putti ersetzt, die anstatt Krone und Palmwedel Blütenblätter auf Gabinius streuen. Goldene Strahlen fallen hinter Gabinius von den Wolken herab und tauchen den Heiligen und die Gruppe der Bekehrten in göttliches Licht. Während die Gruppe der Soldaten nichts von dieser himmlischen Präsenz mitbekommt, erkennt die Gruppe der Bekehrten nicht nur in Gabinius bereits den heiligen Märtyrer, sondern kann auch das Göttliche mit eigenen Augen sehen, wie in der Frauengestalt

---

<sup>722</sup> Ugonio, 1588, Statione XXV, S. 189ff., hier S. 190. Mehr weiß auch Baronio nicht über das Martyrium des heiligen Gabinius zu berichten. So steht in den „Annales“ nur: „... qua martyrium consummavit...“, drei Zeilen später heißt es: „qui a Diocletiano diu in custodia vinculis afflictus, pretiosa morte caeli gaudia comparavit“. Baronio, *Annales Ecclesiastici*, Tomus Secundus, 1738, Chr. 296., Caji Pap. 13., Diocl. & Max. Imp. 13., S. 811.

<sup>723</sup> Gallonio, *Historia delle sante Vergini romane*, 1591, (1593), S. 145.

vorn rechts deutlich wird. Sie wendet ihren Kopf nach oben zu den Engeln und erkennt die Allmacht Gottes, die sich in ihrem lieblichen Blick widerspiegelt.

Trotz dieser Verbindung von irdischer und überirdischer Sphäre wirken die Figuren in ihren Bewegungen hölzern und wenig lebendig. Gabinius im eigentlichen Zentrum der Darstellung wirkt fast mickrig und die gesamte Komposition wenig durchdacht. Die Folterkonstruktion scheint Croces eigene Idee zu sein. Weder in Gallonios Nachschlagewerk noch in bereits vorgestellten Bildprogrammen, wie beispielsweise den Rotondo-Fresken, lässt sich eine auch nur annähernd ähnliche Foltermaschine finden. Insgesamt scheint die Konstruktion aber wenig geglückt, denn Folter, Geißelung und Martyrium sehen irgendwie anders aus. Eher gleicht die als Foltermaschine gedachte Konstruktion einem Krankenbett, an das die Figuren der rechten Gruppe kommen, um dem Heiligen Ehre zu erweisen.

Ikonographische Vorbilder standen auch Paris Nogari für das „Martyrium der heiligen Felicitas“ (Bild 92) kaum zur Verfügung. Da ihr Schicksal nicht direkt mit dem Susannas verbunden ist und sie als Mutter von sieben Kindern auch nicht in die Gruppe der Märtyrer-Jungfrauen gehört, findet sie auch bei Gallonio keine Erwähnung. Baronio widmet Felicitas dagegen eine kurze Textpassage im zweiten Teil der „Annales“ und kommt darin auf ihr eigenes Martyrium und das ihrer sieben Söhne zu sprechen.<sup>724</sup> Felicitas, eine reiche römische Adlige und Mutter von sieben Söhnen, hatte nach dem Tod ihres Mannes allen irdischen Gütern entsagt und ein Keuschheitsgelübde abgelegt. Ihre Söhne erzog sie im christlichen Glauben. Als sich aber auch andere Römer durch ihr tugendhaftes Leben zum Christentum bekehrten, schäumten die heidnischen Priester vor Wut und legten Beschwerde beim Kaiser ein. Marc Aurel beauftragte seinen Statthalter Publius, die Angelegenheit aus dem Weg zu schaffen. Publius rief Felicitas zu sich und stellte sie und ihre Söhne vor die Wahl, ihrem Glauben abzuschwören oder aber zu sterben. Gemeinsam mit ihren Söhnen wurde Felicitas auf das Marsfeld geführt. Während ihre Söhne vor den Augen der Mutter auf unterschiedliche Art geißelt und gemartert wurden, bis sie ihren Verletzungen erlagen, wurde Felicitas am Ende enthauptet.<sup>725</sup>

Die Szene ist in Übereinstimmung mit der Überlieferung auf dem Marsfeld angesiedelt, wie an der Marc-Aurel-Säule hinten links unschwer zu erkennen ist. Nicht mittig, sondern leicht nach links versetzt, kniet Felicitas im schlichten Gewand, die Hände zum Gebet gefaltet. Hinter ihr steht der Scherge mit erhobenem Beil bereit, den Schlag auszuführen. Die Heilige und ihr Henker sind dennoch der Mittelpunkt der Komposition, da die umliegenden Figuren allesamt mit ihren Blicken und Gesten auf sie bezogen sind. Zudem öffnet sich die

---

<sup>724</sup> Baronio, *Annales Ecclesiastici*, Tomus Secundus, 1738, Chr. 175., Soteris P. 1., M. Aur. Imp. 13., S. 226f.

<sup>725</sup> Zum Leben und Sterben der heiligen Felicitas und ihrer sieben Söhne, siehe Dogel, *Heiligen Legenden*, 1842, 2. Teil, S. 44ff.

vielfigürige Darstellung genau an dieser einen Stelle, um so dem Betrachter einen freien Blick auf Felicitas zu ermöglichen. Denselben ungehinderten Blick auf Felicitas hat auch Statthalter Publius, der rechts oben am Ende einer Treppe im Halbdunkeln sitzt, deren Stufen mittig freigelassen sind, während sich links und rechts unzählige Figuren tummeln, die alle zu stillen Zeugen des Martyriums werden. Im Bildhintergrund werden die Söhne der Heiligen geißelt, liegen bereits tot auf dem Boden oder werden wie links oben von einem der umliegenden Gebäude in den Tod gestürzt. Einen Märtyrer-Engel, der vom nahen Ende des irdischen Leidens der Dargestellten kündigt, gibt es nicht. Doch fehlt es der Darstellung an jedweder Dramatik, und Felicitas, die sich ruhig und friedvoll ihrem Schicksal hingibt, erscheint auch ohne sichtbaren Engel ihrem irdischen Leiden bereits entrückt.

Vom Schicksal der Heiligen Felicitas und Gabinius geht es weiter zum eigentlichen Herzstück des Presbyteriums, dem „Martyrium der heiligen Susanna“ (Bild 93). Zwei Szenen aus dem Leben der heiligen Susanna von Cesare Nebbia komplettieren das Altarensemble. Beide Episoden sind zeitlich vor dem Martyrium der Heiligen einzuordnen. Links eilt ein Engel Susanna zur Hilfe, die sich so vor dem zudringlichen Maximian retten kann. Rechter Hand des Altars weigert sich Susanna, eine Jupiterstatue anzubeten und ihr ein Opfer darzubringen. Mit dieser erneuten Widersetzung unterzeichnet sie endgültig ihr Todesurteil und wird in ihrem Wohnhaus ermordet.

Die grausame Tat ist bereits ausgeführt. In der unteren Bildmitte liegt Susannas abgeschlagenes Haupt. Unmittelbar dahinter ihr lebloser Körper. Zwei Peiniger flankieren die Tote. Der Henker links ist noch dabei, die Klinge seines Schwerts vom Blut der Heiligen zu reinigen. Der von hinten gezeigte rechte Peiniger beugt sich leicht zu dem leblosen Leib auf dem Boden, um sein Werk zu betrachten. In einer Hand hält er einen Schlagstock – gemeinsam mit dem krummen Stab vorne rechts ist er ein Hinweis auf die der Enthauptung vorangegangene Geißelung der Heiligen.<sup>726</sup> Neben den Soldaten in Rüstung haben sich weitere Figuren eingefunden, die sich links und rechts am Bildrand drängen. Zuccari möchte beispielsweise in einer der Römerinnen rechts im Bild Diokletians Frau Serena erkennen<sup>727</sup>, die im Geheimen den christlichen Glauben angenommen und Susanna in ihrer Standhaftigkeit bestärkt hatte. Über der toten Heiligen öffnet sich die Architekturlukasse in einem großen Bogen, durch den helles Tageslicht fällt und ein Stück blauer Himmel zu erkennen ist. Vor der Öffnung schwebt majestätisch ein Engel mit Palmwedel, die Flügel weit ausgebreitet. Ein weiterer kleinerer Bogen ist am Horizont der Darstellung zu sehen. In der Mitte dieses kleinen Bogens ist ganz deutlich ein Obelisk zu erkennen, der nicht nur mit Susannas Leichnam unten

---

<sup>726</sup> „... prese la Santa Verginella per le vesti, e diedele molti pugni, e bastonate“, wie Gallonio zu berichten weiß, Gallonio, *Historia delle sante Vergini romane*, 1591, (1593), S. 152.

<sup>727</sup> Laut Zuccari wohnen neben der Kaiserin auch Papst Gaius und Susannas Vater der Szene bei, siehe Zuccari, 2004, S. 44.

und dem Engel oben auf einer exakten Senkrechten liegt, sondern zudem den Fluchtpunkt bildet, auf den alle perspektivischen Linien der Darstellung zulaufen. Papst Sixtus V. hatte die heidnischen Obelisk restaurieren und mit einem Kreuz bekrönen lassen und sie als Zeichen der „Ecclesia triumphans“<sup>728</sup> überall in der Stadt wieder aufgestellt. In ganz ähnlicher Weise wie der Märtyrer-Engel vom Sieg Susannas über ihre Feinde kündigt, tut dies auch der Obelisk am Horizont. Dieser geht sogar noch weiter und ist als Sinnbild für den Triumph der katholischen Kirche über die Glaubensfeinde zu verstehen. Die beiden Bögen, in denen sowohl der Engel als auch der Obelisk erscheinen, werden so zu Triumphbögen, die nicht mehr wie einst vom Sieg römischer Feldherren künden, sondern vom Sieg der Kirche über ihre Feinde. Durch diese winzige Zugabe erreichte Laureti auf sehr subtile Art eine weit tiefere Aussage, als es auf den ersten Blick den Anschein hat.

Ungewöhnlich erscheint aber vor allem der von Laureti gewählte Darstellungsmoment. Normalerweise stellten Maler den Augenblick kurz vor der Tat dar. So auch Gallonio, bei dem Susanna auf der das Kapitel einleitenden Darstellung (Bild 94) im Vordergrund kniet und der Henker hinter ihr mit dem Beil ausholt.<sup>729</sup> Nicht so in Lauretis Altargemälde. Hier liegt Susanna bereits tot auf dem Boden. Über die perspektivisch gestalteten Bodenplatten wird der Betrachter in die Darstellung eingeführt, und der Blick bleibt unwillkürlich an dem abgeschlagenen Haupt hängen, bevor er direkt darüber auch den Körper der Heiligen wahrnimmt. In perspektivischer Verkürzung liegt Susannas Leiche leicht schräg im mittleren unteren Bildteil. Ihr Körper ist Teil der die Komposition bestimmenden Mittelachse, die zusätzlich von Engel, Obelisk und abgeschlagenem Haupt gebildet werden. Dass Susannas Kopf an genau der Stelle am unteren Rand im Bild zum Liegen kommt, war von Laureti absichtlich konstruiert und wäre bei ihrer Körperhaltung und -lage eigentlich unmöglich. Susannas abgeschlagener Kopf ist wie ihr restlicher Körper in leichter Aufsicht gezeigt. Doch nur in dieser Haltung und Ansicht war es Laureti möglich, sowohl Susannas Gesicht zu zeigen als auch das viele Blut, das aus dem abgeschlagenen Kopf der Heiligen über die Bodenplatten bis über den Bildrand hinaus zu fließen scheint.<sup>730</sup> Das sich leicht kräuselnde rote Band um die Schwertscheide, die unten links auf dem Boden liegt und ein Teil des Marter-Werkzeuges ist, mit dem die Heilige getötet wurde, verstärkt den Eindruck des Blutflusses zusätzlich. In ähnlich gekünstelter Weise hatte Giovanni Batista Pozzo in der Laurentiuskapelle den

---

<sup>728</sup> Priedl, 2014, S. 150.

<sup>729</sup> Bei genauerer Betrachtung von Gallonios Darstellung ist eine verblüffende Ähnlichkeit zur heiligen Felicitas im Martyrium der Heiligen von Paris Nogari festzustellen. Eine mögliche Erklärung dafür, warum die Darstellung oft mit dem Martyrium der Titelheiligen Susanna verwechselt wird.

<sup>730</sup> Priedl, 2014, S. 150.

abgeschlagenen Kopf des heiligen Genesius dem Betrachter präsentiert.<sup>731</sup> Horizontal und nicht wie am Hauptaltar senkrecht in leichter Aufsicht liegt sein Haupt parallel am unteren Bildrand. Das Blut fließt nicht, sondern bildet eine kleine Lache unter dem Kopf. Sichtlich zufrieden mit seiner Tat schiebt der Henker rechts im Bild die Waffe zurück in die Schwertscheide, an der wieder ein rotes Bändchen flattert. Im Gegensatz zu Susannas Henker klebt an seiner Klinge aber noch das Blut des Heiligen.

Warum aber hatte Laureti diesen ungewöhnlichen Darstellungsmoment gewählt und den Kopf der Heiligen wie es scheint mit voller Absicht so merkwürdig am vorderen Bildrand direkt vor der Nasenspitze des Betrachters platziert? Wie bereits erwähnt, könnte es sich bei einer der Frauen im Bild um Kaiser Diokletians Frau handeln, und das macht vor allem zum dargestellten Zeitpunkt im Leben der Heiligen, ihrer Enthauptung, Sinn. Denn die Kaiserin spielte nach dem Tod der Heiligen eine wichtige Rolle. Sie soll, wie auch Gallonio berichtet, das Blut der heiligen Susanna mit einem Stück Leinen aufgewischt haben. In einer silbernen Vase versteckte Serena den im Blut der Heiligen getränkten Stoff und verehrte ihn als „cosa santa, e benedetta“<sup>732</sup>. Immer wieder hat gerade die Frage nach dem Körper der heiligen Susanna für Wirbel gesorgt, denn als einzige wurden die Gebeine der heiligen Felicitas durch Leo III. nach Santa Susanna gebracht, wie Panciroli erwähnt.<sup>733</sup> Es gab womöglich gar keine Überführung, zumindest wurde Susannas Körper nie gefunden. Einzig nachzuweisen ist eine Blutreliquie der Heiligen, die einmal im Jahr am Patrozinium der heiligen Susanna, dem 11. August, gezeigt wird. Mit der Wahl, nicht den Augenblick kurz vor der Tat, sondern das grausame erschreckende Ergebnis am Altar zu präsentieren, wollte Laureti den Betrachter nicht nur schockieren, sondern den Schwerpunkt auf das Blut der Heiligen und damit die einzige Reliquie legen, die von der Heiligen mit Sicherheit existiert. Auftraggeber Rusticucci erhoffte sich mit der Entscheidung für diese drastische Darstellung über die Frage nach dem Körper hinwegzutäuschen. Vor allem aber wird durch den Erzählmoment das Blut-Opfer, das Susanna, die Märtyrerin, bereitwillig auf sich nimmt, zur Kernaussage der Darstellung erhoben. Mehr noch wird durch die Position des Gemäldes am Altar, auf den das Blut der Heiligen über den Rand der Darstellung zu fließen scheint, ihre Christus-Nähe betont.<sup>734</sup> Am Altar, als dem Ort der Eucharistie, in der das Sterben und die Auferstehung Jesu als Heilsereignis verkündet werden, stellt Lauretis Gemälde Susanna und ihr Blut-Opfer in die

---

<sup>731</sup> Bei der bereits zuvor kurz erwähnten Darstellung handelt es sich um eines der kleinen Bildfelder, die Giovanni Battista Croce für die Laurentiuskapelle anfertigte. Die Darstellung befindet sich rechts des größeren Bildfelds, das die „Taufe des heiligen Genesius“ zeigt, an der linken Kapellenwand.

<sup>732</sup> *Pigliò l'istessa Imperatrice nel voler partirsi un panno lino tino nel sangue di lei, quale ella havea raccolto da terra; e ripostolo in vn vaso d'argento, lo teneva ascosto nella stanza, e come cosa santa, e benedetta, lo honorava, e riveriva.*“ Gallonio, *Historia delle sante Vergini romane*, 1591, (1593), S. 153.

<sup>733</sup> Panciroli, 1600, S. 789. (Wie bereits Anm. 720). Eine Problematik, die sogar Zweifel an der Existenz der heiligen Susanna schürte, siehe auch Priedl, 2014, S. 160.

<sup>734</sup> Priedl, 2014, S. 161ff.



direkte Nachfolge Jesu. Und diese Nachfolge lohnt sich, wie ein Blick nach oben verrät. Nicht umsonst bildet die Mittelachse, die vom Haupt der Heiligen über ihren Körper und den Obelisk bis zum Engel reicht, kompositorisch den Dreh- und Angelpunkt der Darstellung – symbolisch liegt dieser voll und ganz auf dem Blut-Opfer der Heiligen. Laureti entwickelte aber nicht nur eine über das abgeschlagene Haupt und den „Blutfluss“ reichende Verbindung nach unten zum Altar, sondern auch eine nach oben, die nun vom leblosen Körper, dem Obelisk und vor allem dem alles überkrönenden Engel entwickelt wird. Der Weg des Triumphes endet oberhalb von Lauretis Gemälde in der Apsiskalotte in einer Himmelfahrt der heiligen Susanna (Bild 95). Völlig unversehrt erscheint Susanna im weißen Gewand der Jungfrau. Über ihr wacht, in einem gesonderten Bildfeld, der segnende Jesus, der ihr zum Zeichen des Triumphes Palme und Krone reicht.

Eine wirkliche Überprüfung der hagiographischen Quellen hat es wohl nicht gegeben. Da man sich mit Baronio und Gallonio schließlich auf namhafte Autoren bezog, die, von der Kirche anerkannt, keiner weiteren Überprüfung bedurften.<sup>735</sup> Kann man daraus etwa schließen, dass Laureti, Croce und die anderen bei ihren Bildern im Chorbereich und dem Mittelschiff von Santa Susanna völlig freie Hand hatten und malen konnten, was sie wollten?

Nein, das konnten sie natürlich nicht. Alle Maler, die das Bildprogramm von Santa Susanna mitgestalteten, mussten nicht nur ihre Ideen mit Auftraggeber Rusticucci absprechen, sondern ihm auch alle ihre Entwürfe zur Ansicht vorlegen. Diesem in seiner Titelkirche angewandten Kontrollprinzip hatte Rusticucci in seiner Funktion als Generalvikar der Diözese Rom offiziellen Charakter verliehen.<sup>736</sup> Im Dezember 1593 hatte er ein Edikt<sup>737</sup> erlassen, das Künstler und Auftraggeber künftig stärker kontrollieren sollte. Denn bevor an die Ausführung eines Bildprogramms nur zu denken war, mussten die entsprechenden Entwürfe und Vorzeichnungen im Vikariat vorgelegt werden. Erst nach reiflicher Prüfung, wenn also Rusticucci und seine Kollegen die Entwürfe für gut befunden und die Inhalte als einwandfrei eingestuft hatten, durften die Arbeiten fortgeführt werden. Rund dreißig Jahre nach Trient folgte mit Rusticuccis Edikt für die Diözese Rom der Versuch, die auf dem Konzil verabschiedeten Regeln umzusetzen. Denn vor allem das Bilderdekret hatte die kirchlichen Würdenträger viel stärker in die Pflicht genommen und sie zum entscheidenden Kontrollorgan der Bilder in Kirchen und an anderen Orten gemacht:

„Damit dies um so treuer beachtet wird, beschließt die heilig Synode, daß es niemandem erlaubt ist, an irgendeinem Ort oder in einer Kirche, mag sie auch exempt

---

<sup>735</sup> Zuccari, 2004, S. 41.

<sup>736</sup> Priedl, 2014, S. 152.

<sup>737</sup> Das Edikt von Dezember 1593 ist bei Beggiao in voller Länge wiedergegeben, siehe Beggiao, 1978, „Appendice“ IV., S. 106.

sein, ein ungewohntes Bild aufzustellen oder aufstellen zu lassen, ohne daß es vom Bischof gebilligt wurde.“<sup>738</sup>

Da sich Rusticucci durch sein Edikt zur obersten Entscheidungsinstanz erklärt hatte, erfolgte auch keine wirkliche Kontrolle der hagiographischen Texte, die den Entwürfen zugrunde gelegt waren. Denn letztlich wurde gemalt, was vom Kardinal für gut befunden wurde. Das Bildprogramm von Santa Susanna diente demnach nicht nur Rusticuccis eigenem Prestigestreben, seine Titelkirche auf möglichst prächtige Art und Weise präsentieren zu wollen, sondern hatte daneben vor allem auch eine Vorbildfunktion. Denn die Bilder von Santa Susanna waren die ersten, bei deren Entstehung die neuen Kontrollregeln praktisch angewendet wurden.<sup>739</sup>

Das vor allem didaktisch motivierte Bestreben Rusticuccis, die Gläubigen durch dementsprechende Bilder zu einem Leben in Einklang mit Gott zu erziehen, gipfelt in Tommaso Lauretis Gemälde. Absichtlich zeigt er das Martyrium der Heiligen als kaltblütigen brutalen Mord, der den Betrachter zuerst ganz bewusst schockieren, ihn aber nach diesem Schreckmoment auf das geleistete Blut-Opfer am Altar sensibilisieren soll. Es handelt sich hier eben nicht ausschließlich um die klassische Schilderung des Lebens der hier beigesetzten Heiligen, sondern um ein raffiniertes Konzept einer, wie Zuccari es nennt, „eloquenza sacra“<sup>740</sup>. Ganz bewusst verzichtete Rusticucci in seinem moralischen Erziehungs-Bilder-Konzept auch auf die Beigabe erklärender Bildtexte, wie es sie in Santo Stefano oder teilweise auch in Santi Nereo e Achilleo gegeben hatte. Nach dem bewährten Prinzip der „Biblia pauperum“ sollte die Masse der Gläubigen allein durch die visuellen Effekte der Bilder erzogen und nicht von störenden Texten unnötig verwirrt werden.<sup>741</sup>

### 3.5. Die gelebte „veritas historica“

Vor allem bei den zuletzt vorgestellten Kirchen der Märtyrer-Jungfrauen hatte es sich meist um deren ehemaliges Wohnhaus gehandelt, das im Falle der Heiligen Susanna und Cäcilia sogar mit dem Ort ihres Martyriums identisch ist, während die Kirche Santa Bibiana die Stelle kennzeichnet, an der die Titelheilige ermordet und begraben wurde. Die einzelnen Kirchen erreichen als Markierungspunkte von Orten, die im Leben der Heiligen eine große Rolle spielten, fast selbst Reliquiencharakter, der durch ein entsprechendes Bildprogramm sichtbar und dadurch den Gläubigen eindringlicher gemacht werden sollte. Diese Verknüpfung von

---

<sup>738</sup> Auszug aus dem Tridentiner Bilderdekret, Gesamttext siehe Anhang.

<sup>739</sup> Zur weiteren Wirkungsgeschichte des „editto“, dessen Veröffentlichung alsbald zur jährlichen Routine gehörte, siehe Hecht, 2012, S. 26f.

<sup>740</sup> Zuccari, 2004, S. 50.

<sup>741</sup> Affanni, 1993, S. 29.

Kirche und Leben der Heiligen musste auf Anhieb erkennbar sein und schlug sich bei den meisten Restaurierungen in einer Anpassung der Bildthemen an ihren Anbringungsort nieder.<sup>742</sup>

Kardinal Sfondrati hatte mit seiner Titelkirche doppeltes Glück, denn in ihr fallen Grabstätte und Ort des Martyriums zusammen. Cäcilias Gebeine wurden in die Basilika überführt und ruhen unter dem Altar. Nicht wie im Falle anderer Heiliger, deren sterbliche Überreste in einer der Katakomben verblieben oder ihr Körper unauffindbar und bis auf wenige Reliquien nichts mehr von ihnen übrig war, wie beispielsweise bei Susanna. Mit gleich zwei Attraktionen konnte Sfondrati zum Heiligen Jahr aufwarten, und der Ansturm der Pilger und Gläubigen war seiner Kirche sicher. Mit der Restaurierung brauchte er nur noch dafür zu sorgen, beide Stellen ins rechte Licht zu rücken. Als ein Paradebeispiel für dieses Sichtbarmachen der Heiligen-Vita gelten daher zum einen Renis „Martyrium der heiligen Cäcilia“, das an der realen Hinrichtungsstätte der Heiligen, in der „Cappella del Bagno“, angebracht ist, und Madernos Skulptur, die den 1599 gemachten Sensationsfund an Ort und Stelle in der Kirche unter dem Altar aller Welt für die Ewigkeit in Stein gemeißelt präsentiert. Ebenso hatte auch Rusticucci aus Gründen der Sichtbarmachung der Heiligen-Vita entschieden, Susanna grausam ermordet nach dem Erleiden ihres Martyriums zu zeigen, denn nur zu diesem Zeitpunkt der Geschichte konnte durch das abgeschlagene Haupt das Blutvergießen im Bild gezeigt und dadurch wiederum die Verbindung zur in Santa Susanna verehrten Blutreliquie hergestellt werden. Zum anderen ermöglichte die Anbringung des Bildes am Altar, das Opfer der heiligen Blut-Zeugin in die unmittelbare und direkte Nachfolge Jesus zu stellen.

Kardinal Baronio, der in Santi Nereo e Achilleo als einer der ersten mit der Restaurierung seiner Titelkirche begann, war sehr darauf bedacht, die frühchristlichen Strukturen, wenn es denn irgend möglich war, zu erhalten. In der Ausstattung von San Gregorio Magno erreichte er schließlich „den Höhepunkt der Rekonstruktion eines frühchristlichen Komplexes, in dem gleichzeitig auf die Anwesenheit der historischen wie auch der heiligen Person angespielt“<sup>743</sup> wird. Baronios Anliegen, die frühchristlichen Strukturen zu erhalten, bleiben Girolamo Rusticucci in Santa Susanna, Kardinal Sfondrati in Santa Cecilia und selbst Urban VIII. dreißig Jahre später auch in Santa Bibiana treu. Zwar mussten in allen Kirchen alte Malereien neuen weichen – man denke nur an Santa Susanna, wo in der Apsis für Rusticuccis neues

---

<sup>742</sup> Wimböck, 2002, S. 83.

<sup>743</sup> Kurz und bündig gibt Wimböck einen Einblick über Baronios Arbeiten im Komplex von San Gregorio, der aber bis auf das Oratorium des heiligen Andreas für die Arbeit keine Rolle spielt, siehe Wimböck, 2002, S. 84.

Ausstattungsprogramm, das voll und ganz unter dem Motto „Martyrium lohnt sich“<sup>744</sup> stand, Platz geschaffen wurde. Doch hatte Baronio selbst in Santi Nereo e Achilleo ganz ähnlich gehandelt und die Apsis teilweise neu gestaltet.

In den bisher betrachteten Bildprogrammen tauchten Martyriumsdarstellungen an den Seitenwänden des Hauptschiffs, im Bereich des Obergadens, an der Außenwand des Ambulatoriums wie in Santo Stefano Rotondo, im Falle von Sant’Andrea al Celio an den Wänden eines Oratoriums oder an den Seitenwänden einer Kapelle wie in Il Gesù auf. Doch der gewaltsame Tod eines Heiligen war bislang kein Thema, das am Hauptaltar dargestellt wurde. In San Vitale sind zwar im Apsis- und Altarbereich mit der Geißelung und der Steinigung Szenen dargestellt, die zum Martyrium des Titelheiligen gehören, doch das Gemälde am Hauptaltar zeigt ihn unversehrt im Kreise seiner Familie. Gleiches gilt für die Apsiskalotte, die anstatt des Martyriums den kreuztragenden Jesus zum Thema hat.

Dieses bewährte Anordnungsprinzip der Malereien im Kirchenraum erfährt nun in Santa Susanna eine leichte Abwandlung. Mit Tomas Lauretis Altarblatt taucht die Martyriumsdarstellung in einer so brutalen und schonungslosen Art am Altar auf, wie es sie im römischen Kirchenraum so zuvor nicht gegeben hatte. Ähnlich brutal ging es bisher vor allem an der Wand von Santo Stefano, in Gallonios und De’ Cavalieris Drucken oder teilweise in den Apostel-Martyrien von Santi Nereo e Achilleo zu.

Überhaupt war, wie bisher gezeigt wurde, das Martyrium eines Heiligen am Altar so gut wie gar nicht zu finden. Ciampelli hatte zwar in der Märtyrer-Kapelle von Il Gesù eine Szene aus dem Martyrium des Andreas am Altar dargestellt, doch war es nicht der Augenblick der Kreuzigung, sondern die Hinführung zum Kreuz. Zudem handelt es sich hierbei um eine kleine Seitenkapelle, der im Gesamtkonzept einer so großen Kirche wie Il Gesù eine eher untergeordnete Rolle zukam, die räumlich begrenzt nur wenig Platz bot und für große Glaubenspropaganda eher ungeeignet war.

Im etwa doppelt so großen Oratorium auf dem Caelius kamen sicherlich mehr Gläubige zusammen. Doch Baronio ging auf Nummer sicher und entschied sich für den Altar mit Maria und Heiligen noch für ein klassisches Bildthema – mit Domenichinos Folter an der einen und Renis Hinführung an der anderen Wand wäre als weitere Szene aus dem Leben des Andreas nur noch seine Kreuzigung als Darstellung für den Altar in Betracht gekommen. Doch in Santa Susanna war durch genau diesen Darstellungsmoment die Verbindung von Blut-Zeugin, Blut-Opfer und Blut-Reliquie, wie bereits dargelegt wurde, möglich.

---

<sup>744</sup> Auf Susannas Standhaftigkeit – Thema der beiden kleineren Szenen links und rechts neben dem Altar – folgt in Lauretis Gemälde am Altar der brutale Mord und in der Apsiskalotte am Ende schließlich der himmlische Lohn und Triumph.

In Santa Susanna ist die Apsiskalotte nicht nur mit dem Altarblatt verbunden, sondern die thematische Fortführung von diesem. Mit der Darstellung der Glorie Susannas liefert die Apsis den thematischen Höhepunkt der Heiligen-Vita. Das Leben Susannas – ihre Standhaftigkeit, ihr Leiden und ihr letztlicher Triumph – ist für die Gläubigen allgegenwärtig und nicht mehr wie noch in Santi Nereo e Achilleo in den Obergaden verbannt. Die Titelheilige hat sichtbar die Hauptrolle übernommen. Während sich dieses Gestaltungskonzept von Apsis und Altar in den kommenden Jahrzehnten weiterentwickelte, konnte sich das brutale Martyrium eines Heiligen, wie es Laureti mit der Enthauptung Susannas zeigte, am römischen Altar nicht wirklich durchsetzen und blieb eine kleine Sensation.

Ikonographisch weit größeren Erfolg konnten dagegen Darstellungen wie Cesare Nebbias Laurentiusmarter in der Seitenkapelle von Santa Susanna und mehr noch Guido Renis „Martyrium der heiligen Cäcilia“ verbuchen. Renis Version der unversehrten Heiligen, deren Henker hinter ihr steht, bereit, die grausame Tat auszuführen, wird in den kommenden Jahren richtungsweisend.<sup>745</sup> Mit den rauchenden Kaminen im Bildvordergrund hätte er bei Gilio im Sinne der Einhaltung der „veritas historica“ bestimmt punkten können.

Die Märtyrer im Allgemeinen, und speziell die Gruppe der Märtyrer-Jungfrauen, wurden vor allem in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts und zu Beginn des 17. zu „heroischen Vorbildern des christlichen Glaubens“<sup>746</sup>, deren Leiden durch neue Bildprogramme in den Kirchen Gestalt verliehen wurde. So konnten sie ihrer Rolle als Leitbilder einer römisch-katholischen Glaubensgesellschaft, die sich im Kampf mit den Glaubensfeinden befand, gerecht werden.

#### **4. Leiden auf großer Leinwand – Die Martyriumsdarstellung am Altar**

Die heiligen Märtyrer gehörten in der Renaissance nicht gerade zu den besonders beliebten Bildthemen, erlebten dann mit der Glaubenskrise im ausgehenden 16. Jahrhundert in Rom zuerst eine Wiederbelebung und dann einen wahrhaften Boom. Ereignisse wie die Wiederentdeckung der Katakomben und die damit einsetzende Frühform der christlichen Archäologie taten das ihrige zu dieser Entwicklung. Doch erst mit Beginn des neuen Jahrhunderts eroberten die heiligen Märtyrer immer häufiger auch den Altar.

Um die Jahrhundertwende hatte vor allem Caravaggio alles bisher Dagewesene in den Schatten gestellt. Durch seine naturalistische Darstellungsweise revolutionierte er die Malerei. Die Handlung verteilt sich nicht mehr auf verschiedene Ebenen im Bild, sondern vollzieht

---

<sup>745</sup> Merz, 2008, S. 148.

<sup>746</sup> Ebd., S. 164.

sich am vorderen Bildrand vor einem nicht näher bestimmten, in vollkommene Dunkelheit getauchten Hintergrund. Von einem Spotlight, das von oben einfällt, angestrahlt, agieren Caravaggios Figuren wie auf einer Theaterbühne. Im Matthäusmartyrium, das Caravaggio um 1599 für die Grabkapelle Kardinal Matteo Contarellis in San Luigi dei Francesi anfertigte, liegt der Heilige auf dem Boden. Er ist verwundet. Auf seinem Messgewand sind an der Brust Blutspuren zu sehen. Der halbnackte Peiniger ist über ihn gebeugt, um mit einem zweiten Hieb die begonnene Tat zu Ende zu bringen. Von oben stürzt ein Engel mit Palmwedel herab; beinahe hat er den Heiligen erreicht. Einsam brennt im ansonsten vollkommen schwarzen Hintergrund eine Kerze am Altar. Ähnlich wie bei Laureti im „Martyrium der heiligen Susanna“ ist die Handlung auch bei Caravaggio bereits in vollem Gange. Doch Matthäus lebt im Gegensatz zur enthaupteten Susanna noch. Der entscheidende tödliche Schlag steht kurz bevor. Beide Maler stellten in erster Linie nicht das Martyrium eines Heiligen dar, sondern vielmehr einen kaltblütigen Mord. Doch ist Caravaggios Version viel subtiler. Weniger brutal und blutrünstig als Lauretis Gemälde in Santa Susanna zeigt Caravaggio den Schrecken der Tat in den schockierten Gesichtern der umliegenden Figuren, die unfreiwillig zu Zeugen des heimtückischen Mordes werden.<sup>747</sup>

Einen zweiten wichtigen Beitrag zum Bildthema Martyrium lieferte Caravaggio in Rom nur wenig später, als im Auftrag Tiberio Cerasis für seine Familienkapelle in Santa Maria del Popolo die „Kreuzigung Petri“ entstand.<sup>748</sup> Mehr noch als im Matthäusmartyrium hat Caravaggio hier die Szene auf das Wesentliche konzentriert. Vor braun-schwarzem Nichts erscheinen Opfer und Täter auf engstem Raum. Vorwurfsvoll blickt Petrus vom Kreuz in Richtung des Betrachters. Geschäftig wird gezerrt, gedrückt und geschoben. Der halb auf den Knien hinuntergebeugte Peiniger hält noch den Spaten in der Hand, mit dem er soeben das Loch für die Aufstellung des Kreuzes ausgehoben hat. Bei dem Bildwerk, das heute die linke Seite der kleinen Kapelle ziert, handelt es sich allerdings wie so oft bei Caravaggio um die zweite Version. Tiberio Cerasi hatte im Vorfeld genaue Angaben gemacht, wie er sich das Bildprogramm vorstellte und worauf Caravaggio in der Darstellung besonders zu achten habe.

---

<sup>747</sup> Besonders hat sich Elisabeth Oy-Marra mit dem Aspekt des Mordes, den Caravaggio „in ein heimtückisches Attentat auf den Heiligen verkehrt“, (S. 260) befasst, siehe Oy-Marra, 2006, insbesondere S. 257–263; Zur Idee, den *terrore* der Szene in dem fliehenden Begleiter widerzuspiegeln, siehe Rudolf Preimesberger: Caravaggio im Matthäusmartyrium der Cappella Contarelli, in: Zeitspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998, hrsg. v. Peter K. Klein, Regine Prange. Berlin, 1998, S. 135–149. hier S. 136; Zu Caravaggios Anfängen in der Malerei großer Sakralbilder, siehe: Alessandro Zuccari: Storia e tradizione nell' iconografia religiosa del Caravaggio, in: Michelangelo Merisi da Caravaggio, hrsg. v. Stefania Macioce, Marco Gallo, Malena B. McGrath. Rom, 1996, S. 289–308; Allgemein zum Matthäusmartyrium von Caravaggio immer noch einschlägig Herwarth Röttgen: Die Stellung der Contarelli-Kapelle in Caravaggios Werk, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 28.1965, München, Berlin, S. 47–68. Und nochmal Herwarth Röttgen: Giuseppe Cesari, die Contarelli-Kapelle und Caravaggio, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 27.1964, München, Berlin, S. 201–227.

<sup>748</sup> Breazeale, William: Il Caravaggio, il Carracci e la cappella Cerasi. Eredità teorica e opinione moderna, in: Fronesis, 2.2006, Bd. 3, Florenz, S. 73–105, hier S. 78.

Vorstellungen, die Caravaggio wohl in der ersten Version der „Kreuzigung Petri“, die heute verschollen ist, zunächst nicht zufriedenstellend umgesetzt hatte.<sup>749</sup> Jeder Besucher der Kapelle sollte beim Anblick der Bilder begreifen, dass der Dienst, den man an Gott und Kirche tut, grundsätzlich der eigenen Erlösung dient, wie es der Auftraggeber selbst als treuer Diener der Kirche vorlebte.<sup>750</sup> Auch wenn Caravaggio seine Auftraggeber nicht immer auf Anhieb zufriedenstellen konnte und seine Bilder häufig als nicht mit der katholischen Lehre konform eingestuft wurden,<sup>751</sup> fand seine realistische Malweise ihre „prinzipielle Berechtigung in der tridentinischen ‚similitudo‘-Forderung nach größtmöglicher Übereinstimmung von Vorbild und Abbild“<sup>752</sup>. Caravaggios Martyrien befinden sich sowohl in der Contarelli- als auch in der Cerasi-Kapelle zwar noch an der Wand und nicht schon am Altar. Dennoch macht ihn sein „religiös-theologisch begründeter Anti-Manierismus“<sup>753</sup> zu einem wichtigen Wegbereiter in der weiteren Entwicklung der Martyriumsdarstellung. Ab 1618 tobte nördlich der Alpen der Dreißigjährige Krieg. In Rom bekam man von alledem aber nicht viel mit. Ab 1612 prangte in großen Lettern der Name Papst Pauls V. (1605–1621) an Carlo Madernos Fassade von Sankt Peter und 14 Jahre später weihte Urban VIII. die neue Basilika ein. Die gesamte Stadt war erfüllt von einem bereits in Richtung des Barock weisenden opulenten Lebensgefühl. Mehr als hundert Jahre lag das Schreckgespenst Luther inzwischen zurück, doch überwunden war die Krise für die Kirchenobrigkeit nicht, denn die befürchtete Kirchenspaltung war nun Realität und das Papsttum hatte seine Autorität in weiten Teilen Europas endgültig verloren.<sup>754</sup> Es brauchte neue Gläubige, mit denen die katholische Kirche ihre Verluste und ihren schwindenden Einfluss in Europa ausgleichen konnte.

In den Kapiteln über die Fresken-Zyklen von Santo Stefano Rotondo und San Tommaso di Canterbury, bei denen es sich jeweils um eine Kollegskirche handelte, in der junge Novizen erzogen und ausgebildet wurden, ist die Arbeit bereits auf die Missionarstätigkeit des Jesuitenordens eingegangen.<sup>755</sup> Das Bildprogramm in San Tommaso hatte ja vor allem den fast tagesaktuellen Bezug betont und neben alten Märtyrern auch die jüngst dahingemetzelten Glaubensbrüder gezeigt. An die Enden der Welt nach Südamerika oder nach Asien, Indien

---

<sup>749</sup> Über mögliche Gründe der Ablehnung von Caravaggios Werken spekuliert auch Steinemann ausführlich. Immer wieder wurden Caravaggios Werke abgelehnt und der Maler mit dem Vorwurf konfrontiert, sich nicht an die Vorgaben des Dekorums zu halten. Steinemann stellt aber letztlich auch fest, dass „in den meisten Fällen kein Verstoß gegen das Nachahmungs- und Wahrheitsgebot auszumachen ist“, (S.176) siehe zum Ganzen Steinemann, 2006, S. 172ff.

<sup>750</sup> „Chi serve alla Chiesa, serve con essa fundamentalmente la propria salvezza.“ Zit nach Bert Treffers: Caravaggio. La Cappella Cerasi, in: Storia dell'arte, 104/105.2003, Rom, S. 65–100, hier S. 82.

<sup>751</sup> Ebd., S. 81f.

<sup>752</sup> Seidel, 1997, S. 32.

<sup>753</sup> Ebd., S. 32.

<sup>754</sup> Badt, 1969, S. 96.

<sup>755</sup> Wenn hierbei auch dem Sinn und Zweck der Arbeit entsprechend vorwiegend die Missionstätigkeit der Jesuiten in Europa – und genauer noch mit Bezug auf San Tommaso natürlich England – im Fokus stand.

und Japan schickte Rom seine Glaubensmänner zur Verbreitung der Lehre Jesu. Doch die Missionare wurden nicht überall mit offenen Armen empfangen. Traurige Berühmtheit erlangte eine Gruppe von franziskanischen und jesuitischen Mönchen, die gemeinsam mit einheimischen Konvertierten in Nagasaki auf Befehl des japanischen Feldherren Toyotomi Hideyoshi 1597 hingerichtet wurde. Papst Urban VIII. erhob die 26 Männer 1627 zur Ehre der Altäre und bewies damit einmal mehr, wie sehr ihm das Schicksal der alten wie der neuen Blutzegen Jesu am Herzen lag.<sup>756</sup>

Es ist wohl kein Zufall, dass nahezu parallel zu den sterbenden Katholiken – den neuen Glaubenshelden – in den Missions- und Krisengebieten in Europa und der Welt die Märtyrer – die alten Glaubenshelden – in den römischen Kirchen immer häufiger auch den Altar eroberten und die bereits seit Jahrzehnten vorangetriebene Reaktivierung des Kultes rund um die Blutzegen Jesu dadurch noch eine erneute Steigerung erfuhr. Neben dieser religiös-politisch motivierten Entscheidung, den gewaltsamen Tod eines Märtyrers am Altar zu zeigen, gab es aber auch einen recht banalen Grund. Von einem rein formalen Aspekt betrachtet, eignete sich das Martyrium eines Heiligen für Altargemälde im Hochformat ganz hervorragend, denn bei einer solchen Szene war die Aufteilung in eine irdische Sphäre in der unteren Bildhälfte und eine himmlische Sphäre oben im Bild problemlos möglich.<sup>757</sup>

#### **4.1. Die Martyriumsdarstellung am römischen Altar**

Nur kurze Zeit nach dem „Martyrium der heiligen Cäcilia“ schuf Guido Reni zwischen 1603 und 1604 als eine seiner ersten wirklich römischen Arbeiten die „Kreuzigung des Petrus“ (Bild 96). Das Bildwerk entstand im Auftrag Kardinal Pietro Aldobrandinis für San Paolo alle Tre Fontane, die Abtei an der legendären Märtyrerstätte des Apostels Paulus an der Via Ostiense vor den Toren der Stadt. Hier überwachte Aldobrandini bereits seit einigen Jahren das Voranschreiten der Arbeiten, deren bauliche Leitung Giacomo della Porta übernommen

---

<sup>756</sup> Mit der Kanonisierung des Andrea Corfini fand am 22. April 1626 die einzige Heiligsprechung während des langen Pontifikats von Urban VIII. statt. Umso bezeichnender ist daher, dass es die japanischen Märtyrer unter die vom ihm als verehrungswürdig Erachteten geschafft haben und fortan als Selige der katholischen Kirche galten. Dazu Pastor, 1960, S. 593; Gemeinsam mit anderen neu kanonisierten Seligen nennt Urban VIII. die Märtyrer Japans später in der 1642 veröffentlichten Version der „Poesie latine“, siehe: Poesie Latine del Card. Maffeo Barberino Hoggi Papa Urbano Ottavo. Rom, 1642, S. 43. Das zitierte Exemplar befindet sich in der Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Weiterführend zu den Märtyrern von Nagasaki Eneko Ortega Mentxaka: El martirio y el triunfo de los jesuitas en Nagasaki: la iconografía y sus fuentes en los colegios jesuíticos del País Vasco y Navarra, in: Norba, Nr. 36, 2016, S. 121–141.

<sup>757</sup> Hecht sieht die Tendenzen in der Entwicklung hin zum hochformatigen Altarblatt durch das Tridentinische Konzil gestärkt. Siehe dazu Hecht, 2003, S. 270f.



hatte.<sup>758</sup> Wie schon im „Martyrium der heiligen Cäcilia“ wählte Guido Reni auch hier den Augenblick kurz vor dem gewaltsamen Tod.

Petrus' Peiniger sind noch mitten in den Vorbereitungen. Das Kreuz steht bereits und teilt die Bildhälfte senkrecht in zwei gleich große Hälften. In Übereinstimmung mit der ikonographischen Bildtradition ist das Kreuz falsch herum aufgestellt und steckt mit dem kurzen Querbalken nach unten in der schwarz-braunen Erde. Zwei halbnackte Folterknechte stehen zu beiden Seiten des Heiligen, der bis auf den typischen Lendenschurz ebenfalls nackt ist. In tödlicher Umarmung hat der rechte Scherge, der vor dem Querbalken des Kreuzes am unteren Bildrand steht, die Arme um den Oberkörper des Heiligen geschlungen, den er zusätzlich von unten mit seinem linken Oberschenkel abstützt. Der zweite Scherge steht hinter dem Querbalken. Seine Beinhaltung ist die spiegelbildliche Entsprechung der Schrittstellung seines Vordermanns. Beide haben das linke Bein nach vorne ausgestellt. Während aber der vordere so Petrus stützen kann, ergibt sich die Schrittstellung des Hintermanns durch seine Tat. Mit beiden Händen zieht er mit vollem Körpereinsatz an einem um seine Hände geschlungenen Seil, das über den senkrechten Holzbalken des Kreuzes führt und an den Füßen des Apostels endet. Petrus hängt mit den Füßen nach oben bis zur Höhe seiner Lenden senkrecht am Kreuz. In fast rechtwinkliger Position zu den lang austreckten Beinen stützt der vordere Peiniger seinen Oberkörper. Durch seine L-förmige Position bedingt, kann man dem Heiligen nicht richtig in das Gesicht sehen, sondern nur auf seine Halbglatze, die in einen grauen Haarkranz und Vollbart übergeht. Die körperliche Anstrengung der dargestellten Figuren zeigt Reni gekonnt in den angespannten Arm- und Wadenmuskeln der Peiniger. Die klassische Kombination von zwei Tätern, die das Opfer flankieren, erweitert Guido Reni durch einen dritten Peiniger, der, auf einer Leiter hinter dem senkrechten Kreuzbalken stehend, gerade dabei ist, einen Hammer aus der Hosentasche zu ziehen, um damit den langen Nagel in seiner linken Hand durch die Füße des Heiligen zu schlagen. Die beiden für die Handflächen bestimmten Nägel liegen mitsamt einer Zange am rechten unteren Bildrand auf dem Boden. Nahtlos geht der schwarz-braune Boden, auf dem das Kreuz und die beiden Peiniger stehen, in eine grün-schwarze Landschaft über, die sich nach oben im halbrunden Abschluss des Gemäldes in einen grau-blauen Nachthimmel öffnet. Doch aus dem Dunkel eilt nicht wie im Falle der heiligen Cäcilia ein Engel herbei, und auch kein göttliches Licht ist zu

---

<sup>758</sup> Della Portas Baukonzept ist eine Art steinernes Zeugnis der Paulus-Marter. Je eine Ädikula markiert die Stellen, an der, der Legende nach, der Kopf des Apostels nach seiner Enthauptung drei Mal auf dem Boden aufschlug und auf wundersame Weise drei Wasserquellen zu sprudeln begannen. Siehe Wimböck, 2002, S. 84. Weiterführend zu della Portas Bauprojekt in San Paolo alle Tre Fontane, siehe Nicoletta Bernacchio: Note di architettura e iconografia sul luogo del martirio di San Paolo, in: Paulo apostolo martyri. L'apostolo San Paolo nella storia, nell'arte e nell'archeologia, hrsg. v. Ottavio Bucarelli, Martín M. Morales, Rom, 2011, S. 73–96; Luca Maggi: Giacomo Della Porta. Il S. Paolo alle Tre Fontane. Rom, 1996.

sehen, das im oberen Bildteil golden schimmernd einen Blick ins Himmlische erlauben würde.

Doch von oben fällt senkrecht weißes Licht in die Szene ein, von dem der Körper des Heiligen, aber auch seine beiden Peiniger hell angestrahlt werden. Nicht nur mit seinem Blick ist Petrus ganz und gar auf die Lichtquelle konzentriert, sondern vielmehr mit seiner gesamten Körperhaltung auf diese bezogen. Seinen rechten Arm hat er nach oben ausgestreckt, fast so, als wolle er nach etwas greifen. Betrachtet man beide Arme gemeinsam, scheint es gar, als würde Petrus beten. Die Senkrechte, ebenso wie die Ausrichtung der gesamten Szene nach oben, wird sowohl durch die an einen Flaschenzug erinnernde Seil-Konstruktion betont, bei der Petrus das Gegengewicht ist, als auch durch die von den Schergen und dem Kreuz gebildete Dreiecksform verstärkt. Dieses gleichschenklige Dreieck, bei dem der am senkrechten Balken befestigte Petrus die Höhe bildet, gipfelt in dem oberen dritten Peiniger und seinem roten Hut. Der ganze Körper des Heiligen streckt sich nach oben in Richtung des Lichts. Eine Bewegung, die als ein Hineingreifen des Apostels in die überirdische, himmlische Sphäre interpretiert werden kann. Petrus hat bereits erkannt, dass der Eintritt ins Paradies und damit sein göttlicher Triumph über alle irdischen Leiden kurz bevorsteht. Doch ob dieser indirekte Hinweis auf den göttlichen Triumph, der auf den Märtyrer wartet, vom zeitgenössischen Betrachter auch als solcher wahrgenommen wurde, kann nicht mehr rekonstruiert werden.

Wenige Jahre vor Guido Reni hatte Caravaggio an der linken Wand der „Cappella Cerasi“ ebenfalls eine „Kreuzigung des heiligen Petrus“ (Bild 97) dargestellt. Reni kannte nicht nur Caravaggios Bilder, sondern hatte dessen Malerei auch studiert. Doch Caravaggios Einfluss auf die Malerei Renis ist, trotz gewisser nicht von der Hand zu weisender stilistischer Anlehnungen, begrenzt. Denn das Chiaroscuro in Renis Kreuzigung des Heiligen erinnert zwar ebenso wie die realistische, detaillierte Darstellungsweise sehr an Caravaggio, doch verbergen sich hinter diesem Realismus der beiden Künstler verschiedene Mal- und Denkkonzepte, die Caravaggio zum „realista“, Guido Reni dagegen zum „idealista“ machen, wie Cesare Gnudi treffend formuliert.<sup>759</sup> Für Guido Reni bedeutete die Auseinandersetzung mit Caravaggio aber dennoch, „la volontà di interpretare e tradurre quei valori secondo un proprio intendimento d'arte... quasi nella sfida al grande rivale si sciogliesse la timidezza...“.<sup>760</sup> Caravaggios Komposition beruht auf Diagonalen, die eine gewisse Spannung und Dynamik in das Bild bringen. Petrus stemmt sich kraftvoll mit seinem Oberkörper von dem Kreuzbalken weg und blickt fast vorwurfsvoll direkt in Richtung des Betrachters. Ganz

---

<sup>759</sup> Cavalli, Carlo (Hrsg.): „Guido Reni“. Catalogo critico, in Zusa. mit Andrea Emiliani, Lidia Puglioli Mandelli. „Saggio introduttivo“ von Cesare Gnudi, 3. Aufl., Bologna, 1954, S. 15–44, hier S. 15.

<sup>760</sup> Ebd., S. 31.

anders Guido Reni, bei dem nicht Diagonalen die Komposition bestimmten, sondern der Zug oder Sog nach oben, dem vor allem die Figur des Apostels unterworfen ist. In seiner Bewegung ist er nicht minder energisch wie Caravaggios Petrus, doch ruht sein Blick durch diese Haltung bedingt eben nicht mahnend auf dem Betrachter, sondern ist nach oben auf die himmlische Sphäre konzentriert.

Auf das Dramatische in der Darstellung Caravaggios verzichtet Reni absichtlich zugunsten eines klareren Bildaufbaus, dem er aber eine ihm ganz eigene, göttliche Stimmung einverleibt, die in vielen seiner Werke zum Ausdruck kommt.<sup>761</sup> Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde das Gemälde von San Paolo alle Tre Fontane in den Quirinalspalast gebracht. Als Teil der Bildersammlung Pius' VII. kam es im ausgehenden 18. Jahrhundert in den Vatikan und ist noch heute eines der Meisterwerke der Pinacoteca Vaticana.<sup>762</sup>

Leider nicht mehr in Rom, sondern weit weg in Los Angeles befindet sich heute Ludovico Carraccis „Der heilige Sebastian wird in die Kloaka Maxima geworfen“ (Bild 98), das 1612 im Auftrag Maffeo Barberinis für eine unterirdische Kapelle in Sant'Andrea della Valle entstand. Sofort fällt der recht ungewöhnliche Darstellungsmoment auf, den Ludovico für sein Bild wählte. Denn anders als es aus der gängigen Bildtradition des Heiligen bekannt ist, zeigt Ludovico Sebastian nicht an einen Baum oder Pfahl gefesselt und von Pfeilen durchbohrt. Er wählte für seine Darstellung die Beseitigung des toten Heiligen in einem Abwasserkanal durch römische Soldaten.

Die Erklärung für diese zunächst merkwürdige Wahl liefert der Aufstellungsort. Lange Zeit hatte die recht kleine, mittelalterliche Kirche San Bastianello die Stelle gekennzeichnet, an der Sebastians Körper der Überlieferung nach aufgefunden wurde. Im Jahr 1608 wurde die Kirche abgerissen, um dem Neubau der größeren und prächtigeren Kirche Sant'Andrea della Valle Platz zu machen. Doch man vereinbarte, dass auch in dem neuen Bau die Stelle, die dem Heiligen geweiht war, erkennbar bleiben sollte. Die Barberini, deren Familienkapelle sich in Sant'Andrea della Valle befand, verpflichteten sich, zu Ehren des Heiligen eine unterirdische Kapelle zu errichten, die unterhalb der prächtigen Barberini-Kapelle angelegt wurde und mit dieser über eine Wendeltreppe verbunden war. Maffeo Barberini beauftragte schließlich Ludovico Carracci mit der Anfertigung eines Altargemäldes für den unterirdischen Andachtsraum. Diese Zusatzinformation rückt Ludovicos Entscheidung, den Augenblick nach dem gewaltsamen Tod des Heiligen zu zeigen, in ein ganz anderes Licht. Die „Legenda

---

<sup>761</sup> So wird erzählt, dass Cavalier d'Arpino nach Vollendung der Arbeiten an der „Cappella Paolina“ über die Fresken Guido Renis wie folgt urteilte: „Le nostre [figure a fresco] sono dipinte da uomo, quelle di Guido da Angelo“. Andere Zeitgenossen bemerkten ähnliches, so ruhe Renis Werken „qualcosa di vicino al miracolo“ inne „che una mano mortale possa aver dato forma compiuta a visioni così paradisiache.“ Zit. nach Pepper, 1988, S. 38.

<sup>762</sup> Pietrangeli, Carlo, Cornini, Guido (Hrsg.): I dipinti del Vaticano. Udine, 1996, S. 479.

aurea“ schildert die Entsorgung und kurze Zeit spätere Auffindung des Leichnams durch die Römerin Lucia, wie folgt:

„Tunc imperator tamdiu eum fustigari jussit, donec spiritum exhalaret, fecitque corpus ejus in cloacam projici, ne a christianis pro martire coleretur. Sanctus autem Sebastianus sequenti nocte sanctae Luciae apparuit et corpus ejus sibi revelavit et, ut juxta vestigia apostolorum illud sepeliret, praecepit, quod et factum est.“<sup>763</sup>

Sebastians Leichnam ist das Zentrum der Komposition. Waagrecht, die schlaffen Arme nach unten hängend, beherrscht die Figur den vorderen Bildraum. Leicht versetzt zerren und reißen neben und hinter ihm römische Soldaten an seinem Leichentuch, um seinen leblosen Körper in den dunklen Abgrund des Abwasserkanals zu stürzen. Weitere Soldaten drängen sich dahinter und beobachten neugierig die Tat. Eindringlich kontrastieren die vor Vitalität strotzenden Soldaten mit dem schlaffen, leblosen Körper des Heiligen. Zusätzlich bringen die unterschiedlichen Bewegungsabläufe der Soldaten Spannung in das Bild, die in der Figur des Heiligen im Vordergrund ihren Höhepunkt erreicht. Denn Sebastian entwickelt eine Art Eigendynamik, die den Eindruck erweckt, als ob sein Leichnam im nächsten Moment über den Bildrand hinaus kippen würde, um in den realen Raum auf den Betrachter zu rollen. Ein Eindruck, der durch die lebensgroßen Maße der Figuren zusätzlich verstärkt wurde und in dem engen Kappellenraum sicherlich eine ganz besondere Wirkung erzielt hätte.

Ähnlich wie Guido Reni, der im „Martyrium der heiligen Cäcilia“ das Badehaus, den Ort des Martyriums, durch die dampfenden Steine im Bildvordergrund mit in die Darstellung aufnahm und so die Grenzen zwischen Bildraum und Real-Raum verwischte, bezog auch Carracci den geplanten Aufstellungsort mit in sein Gemälde ein, bei dem es sich schließlich der Überlieferung nach um den Ort handelte, an dem Sebastians Leiche gefunden wurde. Wie Reni, dem es durch diesen Realitätsbezug gelang, die Reaktion der Gläubigen beim Anblick des Gemäldes dahingehend zu steigern, dass diese noch mehr mit Cäcilia mitleiden und ihrem Beispiel folgen wollen, hätte auch Carracci die Betrachter-Emotionen in ganz ähnlicher Weise steuern können.

Leider kann über die besondere Wirkung, die das Werk an seinem eigentlichen Aufstellungsort gehabt hätte, nur spekuliert werden, denn kein einziger Gläubiger bekam es dort je zu Gesicht. Carracci hatte mit seiner ikonographischen Neuinterpretation zu viel gewagt. Carlo Barberini empfand das Werk als zu düster und als Andachtsbild ungeeignet. Maffeo Barberini entschied daher, Carraccis Gemälde für seine private Sammlung zu

---

<sup>763</sup> Legenda aurea, 1846, Cap. XXIII. De Sancto Sebastiano, S. 112.

behalten. Für die Kapelle gab er bei Domenico Passignano ein neues Bild in Auftrag, das die Auffindung des heiligen Sebastians zum Thema hatte.<sup>764</sup>

Um die Jahrhundertwende wie auch in den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts kommt es zwar hier und da zur Darstellung von Martyrien am Altar, wie die vorangegangenen Beispiele belegen konnten, ein Massenphänomen war das aber noch keines. Eine Entwicklung, die vor allem in dem unter Papst Urban VIII. entstandenen Bildprogramm für die Seitenaltäre von Neu-Sankt-Peter wichtige Impulse erfuhr. Denn verhältnismäßig oft fiel hierbei die Wahl auf das Martyrium eines Heiligen.

#### **4.2. Die Martyriumsdarstellung in Neu-Sankt-Peter**

Seine Begeisterung und Verehrung für die Blutzegen Jesu hatte Urban VIII., wie bereits im Vorfeld kurz erwähnt wurde, schon als Kardinal in einem Gedicht an die heilige Bibiana ausgedrückt. Vor allem war ihm aber daran gelegen, das Martyrium als „valore essenziale della dottrina cristiana“<sup>765</sup> zu präsentieren. Dass die heiligen Märtyrer also gerade unter seinem Pontifikat deutlicher denn je Einzug in Sankt Peter halten, ist unter diesem Gesichtspunkt betrachtet mehr als logisch. Bei der Vergabe der einzelnen Altartitel – damit eng verbunden ist natürlich das spätere Bildthema – ging es zwischen den Beteiligten und Papst Urban VIII. hoch her. Die Kanoniker beharrten genauso wie das Domkapitel und die Bauhütte, die „Sacra Congregazione“, auf ihren Vorschlägen. Letztere war es aber, die am Ende offiziell die Aufträge an die einzelnen Künstler vergab, mit ihnen die Verträge aufsetzte und sie vor allem auch bezahlte. Nach langen Diskussionen stand um die Mitte des Jahres 1627 das endgültige Programm, das als Kompromisslösung aller drei Parteien zu verstehen ist und zugunsten der Märtyrer<sup>766</sup> ausfiel. Sechs<sup>767</sup> von insgesamt zehn ausstehenden Altargemälden haben das Martyrium eines Heiligen zum Thema. Damit hatten sich die Blutzegen Jesu ihren festen Platz in der wichtigsten Kirche der Christenheit mehr als

---

<sup>764</sup> Henning, Andreas, Schaefer, Scott (Hrsg.): Captured emotions. Baroque Painting in Bologna 1575–1725. Los Angeles, 2008. S. 18f.

<sup>765</sup> Tiberia, 2000, S. 19.

<sup>766</sup> Neben den Märtyrern war besonders die Wundertätigkeit der Heiligen, die sehr eng mit der Mystik und Ekstase der Heiligen verbunden war, ein beliebtes Thema, das die Verantwortlichen unbedingt in das Bildprogramm von Neu-Sankt Peter aufnehmen wollten.

<sup>767</sup> Die Arbeit wird drei Märtyrer-Altarbilder aus der Hauptbasilika genauer vorstellen. Denn bei Spadarinos heiliger Valerie von Limoges – Märtyrer Nummer fünf –, die ihr abgeschlagenes Haupt vor sich tragend zur Messe erscheint, handelt es sich zwar um eine Märtyrerin, doch wird hier ganz klar das Wunder – im Italienischen trägt das Gemälde den passenden Titel: „Miracolo di santa Valeria dinanzi a san Marziale“ – und nicht ihr gewaltsamer Tod akzentuiert. Märtyrer Nummer sechs, den heiligen Wenzel, hatte Angelo Caroselli in seinem Gemälde mit Rüstung und wallendem rotem Umhang gezeigt. Der Heilige ist allerdings völlig unversehrt. Allein durch den kleinen Engel, der ihm die Krone reicht, nimmt man ihn überhaupt als Märtyrer wahr. Ein Peiniger ist auf dem Bild nicht anwesend.

gesichert. Als einer der ersten – wohl schon vor der entscheidenden Sitzung der Kardinäle im Mai 1627 – wurde Domenichino mit der Anfertigung eines Altarbilds betraut.<sup>768</sup>

#### 4.2.1. Der „miles Christi“ – Domenichinos heiliger Sebastian

Für die dem heiligen Sebastian geweihte Kapelle des rechten Seitenschiffs sollte Domenichino das Altarbild anfertigen. Thematische Vorläufer aus dem alten Petersdom, die erklären würden, warum der Altar ausgerechnet dem heiligen Sebastian geweiht wurde, existieren nicht. Doch Sebastian war der Schutzpatron der Barberinis und als solcher waren Bilder von ihm bei der Familie recht beliebt.

Dieser familiären Heiligen-Vorliebe hatte Urban VIII. mehr als zehn Jahre vor Beginn der Arbeiten in Neu-Sankt-Peter bereits als Kardinal mit den Aufträgen an Ludovico Carracci und Domenico Passignano für die unterirdische Sebastians-Kapelle von Sant’Andrea della Valle Ausdruck verliehen. Die Widmung von Kapelle und Altar in Sankt Peter an Sebastian ist damit als eine weitere Ehrerweisung des Papstes an den Familien-Heiligen zu verstehen. Zudem hatte Maffeo Barberini eines seiner vielen Gedichte zu Ehren des „Christi miles“<sup>769</sup>, „Soldaten Jesu“, verfasst.

Sebastian wird in einer Art Dämmerzustand zwischen tot und lebendig, von Pfeilen durchbohrt, beschrieben.<sup>770</sup> Maffeo Barberini berichtet in diesen Zeilen scheinbar von einer Darstellung des Heiligen, was bereits durch das Wort „depictus“ am Satzanfang deutlich wird. Ob es sich dabei allerdings um ein reales Kunstwerk handelte oder aber um ein Bild, das allein im Kopf des Verfassers existierte, konnte bislang nicht eindeutig geklärt werden. Doch zeigt sich hierin nicht nur wieder einmal die große Begeisterung Urbans VIII. für die Märtyrer – neben Sebastian wurde auch der heilige Laurentius mit einem Gedicht bedacht<sup>771</sup> –, sondern auch gewisse Vorstellungen des Papstes in Bezug auf die Darstellung der Heiligen.<sup>772</sup> Eine der kleinen Nebenkuppeln von Sankt Peter leitet nicht nur architektonisch in die Kapelle ein,

---

<sup>768</sup> Ausführlich geht Wiebke Windorf auf den Prozess der Altartitelvergabe ein und untersucht zudem thematische Parallelen im Bilderschmuck von Alt- und Neu-Sankt Peter. Sie kommt aber zu dem Ergebnis, dass die Existenz einer „Tradition der Martyriumsdarstellung“ als eher unwahrscheinlich einzustufen sei, „auch wenn es sich [bei Sankt-Peter] um eine Märtyrerkirche handelte und dort viele sterbliche Überreste von Märtyrern verehrt wurden“. Windorf, 2006, S. 51, 103ff.

<sup>769</sup> Diesen Ehrentitel hat nicht etwa Urban VIII. erfunden. Lange vor dem Papst gebrauchten sowohl Jacobus de Voragine in der „Legende aurea“ als auch Baronio in den „Annales Ecclesiastici“ genau denselben Beinamen für Sebastian, vgl.: „Nam miles Christus, equus ecclesia...“ *Legenda aurea*, 1846, Cap. XXIII. De Sancto Sebastiano, S. 108; „... cum Christi esset dignissimus miles...“ Baronio, *Annales Ecclesiastici*, Tomus Secundus, 1738, Chr. 286., Caji Pap. 3., Diocl. & Max. Imp. 3., S. 788.

<sup>770</sup> „Depictus CHRISTI miles, quem spicula figunt, Os neque viuentis, nec morientis habet.“ Zit. nach Maphaei S.R.E. Card. Barberini nunc Urbani PP. VIII.: *Poemata*, Antwerpen, 1634, S. 230. Das eingesehene Exemplar befindet sich in der Universitätsbibliothek, Gent. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>771</sup> Eine der längsten Textpassagen widmet er dem heiligen Laurentius, ebd., S. 168–176.

<sup>772</sup> Windorf, 2006, S. 107.

denn auch ihr Bildprogramm – die Kuppel ist mit Mosaiken gestaltet, für die Pietro da Cortona die Vorzeichnungen übernommen hatte – sollte den Besucher bereits auf das der eigentlichen Kapelle einstimmen. Dargestellt sind alttestamentarische Glaubens-Helden wie: Abel vom eigenen Bruder Kain rücklinks erschlagen; Jesaja von seinen Peinigern zersägt; Ezechiel ermordet oder Zacharias gesteinigt.<sup>773</sup>

Wie bereits im Bildprogramm von Santa Susanna, das von der „alten“ Susanna im Mittelschiff auf die „neue“ Susanna im Altarbereich überleitet, dienen auch hier die alttestamentarischen Vorläufer in ganz ähnlicher Weise dazu, einen Bogen zum frühchristlichen Märtyrer Sebastian am Altar zu schlagen und so Altes mit Neuem zu verbinden.

Laut der „Legende aurea“ soll Sebastian in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts im französische Narbonne geboren und in Mailand aufgewachsen sein. Von dort kam er nach Rom und stand als Hauptmann der Prätorianer im Dienste Kaiser Diokletians. Seinen christlichen Glauben verschwie er am Hof, da er um seine Sicherheit fürchtete. Dennoch nutzte er aber seine hohe Stellung, um insgeheim seinen verfolgten Glaubensbrüdern und Glaubensschwestern zu helfen. Als Kaiser Diokletian von den heimlichen Machenschaften Sebastians erfuhr, fühlte er sich von ihm betrogen und ließ ihn, wie die „Legenda aurea“ überliefert, „mitten auf dem Feld anbinden und von bewaffneten Soldaten beschießen. Da schossen sie so viele Pfeile auf ihn, dass er aussah wie ein Igel und glaubten, er wäre tot.“<sup>774</sup> Doch Sebastian war nicht tot. Die römische Matrone Irene fand den zwar schwer verletzten, aber lebenden Heiligen und pflegte ihn in ihrem Haus auf dem Palatin gesund. Anstatt daraufhin aus Rom zu fliehen, ging Sebastian nach nur kurzer Genesungszeit erneut zum Kaiser. Der staunte nicht schlecht, als er den Heiligen kerngesund vor sich stehen sah und ließ ihn von seinen Wachen erneut geißeln. Von den kaiserlichen Wachen wurde er mit Stöcken zu Tode geschlagen, die danach seine Leiche in die Kloaka Maxima warfen, damit die Christen Sebastian weder bestatten noch verehren konnten. Doch der Heilige erschien Lucina, einer jungen Christin, im Traum und schilderte ihr ganz genau, wo sein toter Körper am Tiberufer zu finden war. Sebastian wurde in einem der unterirdischen Friedhöfe an der Via Appia beigesetzt. Der Friedhof wurde kurze Zeit später sogar nach ihm benannt und ist in Rom noch heute als Sebastians-Katakomba bekannt.

Sebastian zählt zu den mit Abstand bekanntesten Heiligen. Seine Lebensgeschichte findet sich nicht nur in so gut wie allen hagiographischen Textsammlungen wieder – ausführlich schildert die „Legende aurea“ Leben und Tod des Heiligen, ebenso wie Baronio, der sich im

---

<sup>773</sup> Mâle, 1984, S. 139.

<sup>774</sup> „Tunc Dyocletianus iussit eum in medium campum ligari et a militibus sagittari, qui ita eum sagittis impleverunt, ut quasi hericius videretur, et aestimantes illum mortuum abierunt...“ Legenda aurea, 1846, Cap. XXIII. De Sancto Sebastiano, S. 112.

zweiten Teil der „Annales“ mit Sebastian befasst –, sondern Sebastian war auch zu nahezu allen Zeiten ein beliebtes Darstellungsmotiv.<sup>775</sup> Domenichino standen daher Vorbilder in Hülle und Fülle zur Verfügung, an denen er sich ikonographisch orientieren konnte. Trotzdem scheint auf seinem großen Altargemälde einiges anders zu sein als in jenen Bildern, die man normalerweise mit der Ikonographie des heiligen Sebastian verbindet (Bild 99).

Sebastian ist nicht nur im, sondern bildet gleichzeitig das Zentrum der vielfigürigen Komposition, in der es ziemlich drunter und drüber geht. Viel zu viele Figuren drängen sich rund um den Heiligen. In großer Pose und mit ausladenden Gesten bevölkern sie nahezu die gesamte Bildfläche. Nur in der oberen Bildhälfte ist ein Stück Himmel und ein wenig grünbraune Landschaft sichtbar. Wie bereits in der „Geißelung des heiligen Andreas“ wohnt erneut eine Frau-Kind-Gruppe dem Martyrium des Heiligen bei. Die blonde Frau im blaugelben Kleid in der unteren Bildmitte ist in Haarfrisur und Kleiderfarbe die exakte Kopie derjenigen, die im Oratorium auf dem Caelius von dem Soldaten zur Seite weggedrängt wurde. Auch das Kind, das sie bei sich hat, erinnert sehr an das Vorbild aus der „Geißelung des Andreas“. Die zweite braunhaarige Frau und das kleine Mädchen haben keine Vorgängerinnen auf älteren Bildern. Wie die anderen Figuren weiter hinten im Bild stürzen auch die beiden Frauen, die Kinder schützend im Arm, vor dem herangaloppierenden Soldaten erschreckt zur Seite. Dem ist jedes Mittel recht, um der Menschenansammlung Herr zu werden. Den Schlagstock in der Hand prescht er mit wehendem roten Mantel mitten durch die Menge. Ein weiterer Soldat mit Brustpanzer und Helm ist in gebeugter Haltung am linken Bildrand zu sehen. Sein zur Fratze verzerrtes Gesicht ist dem auffälligsten aus der Gruppe der Peiniger zugewandt, dem halbnackten braunhaarigen Mann im Lendenschurz in der unteren linken Ecke. Halb auf den Knien ruht sein Blick auf dem Heiligen über ihm, während seine Hände mechanisch wie von selbst nach dem Bogen greifen, der gemeinsam mit Köcher und Pfeilen direkt am unteren Bildrand liegt. Gemeinsam mit dem Soldaten unmittelbar über ihm, der einen der Pfeile in seiner Hand hält, sind dies aber die einzigen Hinweise für die bevorstehende Geißelung des Heiligen. Weitere Peiniger stehen neben und hinter Sebastian, um ihn noch besser an dem Holzbalken festzubinden. Sebastian ist bereits mit dem rechten Fuß und dem Oberkörper an den Marterpfahl gefesselt – zwei Seile sind in Schlaufen um seine Schultern gelegt und werden von einem Peiniger festgezogen, der hinter dem Balken auf einer Leiter steht. Das linke Bein angezogen, das rechte lange ausstreckt; den rechten Arm

---

<sup>775</sup> Als nahezu einziger Märtyrer war Sebastian auch in der Renaissance beliebt und Bilder von ihm hatten sogar in diesem Zeitalter, das sich, wie eingangs bereits angemerkt wurde, kaum bildlich mit den Blutzeugen Jesu auseinandersetzte, einen gewissen Kultstatus, siehe dazu Hans Belting: *Der Kult Sebastians – ein christlicher Märtyrer als Kunst-Werk der Renaissance*, in: *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegerern*, hrsg. von Sigrid Weigel, Paderborn, 2007, S. 162-164. Richard E. Spear: *San Sebastiano e le repliche di Reni*, in: *Guido Reni. Il tormento e l'estasi. I San Sebastiano a confronto*, hrsg. v. Piero Boccardo, Xavier F. Salomon, Cinisello Balsamo, 2007, S. 33-49, insb. S. 34f.



nach oben geworfen und den linken nach unten, ist Sebastian einer jener Märtyrer, der stoisch seinem Schicksal entgegensieht. Wie der Scherge unten links trägt auch Sebastian nur einen Lendenschurz. Seine tiefliegenden dunklen Augen blicken nach oben.

Der halbrunde Abschluss des großformatigen Altarblatts ist ganz der himmlischen Sphäre vorbehalten. Neben einer Gruppe Fanfare spielender Putti schwebt von rechts eine zweite Gruppe heran, in deren Zentrum Jesus im Kreise weiterer Engel erscheint. Majestätisch bläht sich sein blauer Mantel, der ein klein wenig an den roten Umhang von Gottvater an der Sixtinischen Decke erinnert, der von Engeln begleitet zur Schöpfung Adams kam. Nicht zur Schöpfung, sondern zum Schutz Sebastians eilt der Gottessohn persönlich herbei. Einer der Engel hat sich von der göttlichen Gruppe gelöst und den Heiligen beinahe erreicht, um ihm die Krone des Märtyrers aufzusetzen und die Palme zum Zeichen seines Triumphs zu überreichen.

Ziemlich ungewöhnlich ist aber die Tatsache, dass kein einziger Pfeil im Körper des Heiligen steckt. Sein Martyrium hat noch nicht begonnen, und wie die hagiographischen Quellen schildern, wird erst die zweite Geißelung mit Stöcken Sebastian endgültig zu Fall bringen. Die übermächtige göttliche Präsenz im oberen Bildteil erscheint im Hinblick auf den dargestellten Augenblick der Handlung etwas verfrüht. Die fehlenden Pfeile und Wunden am Körper Sebastians sorgten beim Betrachter wahrscheinlich für leichte Verwirrung, wer da eigentlich von den Schergen an den Holzbalken gebunden wird. Denn Sebastian erschien auf Bildern normalerweise als athletischer Jüngling, von Pfeilen durchbohrt. An der bereits von der „Legenda aurea“ formulierten Beschreibung Sebastians, der von so vielen Pfeilen beschossen wurde, dass er mehr einem Igel als einem Menschen glich, hatte auch Gilio bekanntermaßen seinen Gefallen gefunden und eine solche Darstellung von Malern einer Sebastiansmarter sogar gefordert.<sup>776</sup> Bei ihm hätte Domenichino mit seinem völlig unverletzten Sebastian sicherlich für wenig Begeisterung gesorgt. Auch die viel zu vielen Figuren, die zu einem recht chaotischen Gesamteindruck beitragen, wäre den meisten Traktat-Autoren ein Dorn im Auge gewesen. Bei nicht ganz eindeutigen Darstellungsinhalten und um unnötigen Verwechslungen vorzubeugen, hatte Kardinal Gabriele Paleotti vorgeschlagen, den Namen des Heiligen ins Bild einzufügen.<sup>777</sup>

Über dem Heiligen ist leicht schräg eine Tafel an dem Holzbalken angebracht, auf der „Sebastianus Christianus“ in Großbuchstaben geschrieben steht. Für Betrachter, die lesen können, hat sich damit die Frage nach dem dargestellten Heiligen geklärt. Doch was ist mit der Masse an Gläubigen, die des Lesens nicht mächtig war? Für sie muss die Tafel über dem

---

<sup>776</sup> „... Sebastiano pieno di frezze rassomigliare un estrice...“ Gilio, Dialogo, 1961, S. 42. (Wie bereits Anm. 117).

<sup>777</sup> Windorf, 2006, S. 174.

Kopf eines Mannes, der nur mit einem Lendenschurz bekleidet an einen Holzbalken gebunden ist, der verdächtige Ähnlichkeit mit einem Kreuz hat, doch eher wie der Kreuztitulus, das INRI, ausgesehen haben, der in Darstellungen von der Passion Jesu meist über dem Gekreuzigten abgebildet ist. In seiner gesamten Erscheinung erinnert Sebastian sehr an Jesus am Kreuz. Dieser starke Jesus-Bezug wird durch den im Bild präsenten Gottessohn und seine nahezu identische Körperhaltung mit Sebastian – Jesus ist nur um neunzig Grad nach links gedreht – zusätzlich verstärkt. In Domenichinos Bildwerk wird Sebastian so zum „eroe della fede“, der mit seinem Blut seine Jesuszugehörigkeit bezeugt hat.<sup>778</sup>

Nicht über das im Bild sehr präsente Blut, wie im Falle von Tommaso Lauretis heiliger Susanna, gelang Domenichino der Jesus-Bezug, sondern durch die unmittelbare Anwesenheit des Gottessohns in der himmlischen Sphäre und die absichtliche Ähnlichkeit des gezeißelten Märtyrers mit dem Gekreuzigten. Abgesehen von dem deutlichen Jesus-Bezug ist an Domenichinos heiligem Sebastian aber das ältere Aussehen – ein Mann mittleren Alters mit Bart – als positiv und als mit der „veritas historica“ stimmig zu bewerten. Denn als lang gedienter Soldat, der sich im Heer einen Namen gemacht hatte, konnte er beim besten Willen nicht mehr der Jüngling sein, als den ihn andere Maler in ihren anderen Bildern darstellten.<sup>779</sup>

Genau Absprachen zwischen Malern und Auftraggebern hatte es natürlich gegeben. Besonders die Kanoniker agierten im Hintergrund und impften die Maler mit der ihrer Ansicht nach richtigen „historia sacra“, die von Künstlerseite dann möglichst korrekt umzusetzen war. Der leichte Anflug von Brutalität und Dramatik, wie er in dem zur Fratze verzerrten Gesicht des Peinigers oder dem wütend auf seinem Pferd heranrasenden Soldaten zum Ausdruck kommt, hatte den Auftraggebern bestimmt gefallen, waren solche Elemente doch ganz hervorragend geeignet, um beim Betrachter Mitleid zu erregen. Und auf genau dieser Fähigkeit der Bilder, den Betrachter zu einem sittsamen Leben zu motivieren, lag ihr Hauptinteresse.<sup>780</sup> Ansätze dazu zeigt Domenichino in seinem „Martyrium des heiligen Sebastian“ durchaus. Doch erscheint die Komposition insgesamt als nicht ganz ausgereift und wurde abschließend recht negativ bewertet. Domenichino bekam nicht wie andere Maler einen Bonus für das Bild, sondern musste am Ende gar um die Bezahlung seiner Arbeit streiten. Ganz anders beurteilte das Domkapitel das Werk Nicolas Poussins, der seinen mehr als verdienten Bonus bekam.<sup>781</sup>

---

<sup>778</sup> Mâle, 1984, S. 139.

<sup>779</sup> Windorf, 2006, S. 172.

<sup>780</sup> Mâle, 1984, S. 124; ähnlich auch Windorf, 2006, S. 173.

<sup>781</sup> Windorf, 2006, S. 176.

#### 4.2.2. Nüchtern-kalkulierte Dramatik: Poussins heiliger Erasmus

Anders als Domenichino, dessen Auftrag für das Altargemälde in der Sebastians-Kapelle bereits vor der alles entscheidenden Sitzung des Kardinalskollegs im Mai 1627 beschlossene Sache war, fiel die Entscheidung für Poussins „Martyrium des heiligen Erasmus“ in der zweiten Phase des Ausstattungsprogramms. Mit Francesco Barberini, dem Kardinalnepot Urbans VIII., hatte Poussin den bestmöglichen Fürsprecher an seiner Seite, den er sich hätte wünschen können. Dank seiner Unterstützung erhielt Poussin von der „Sacra Congregazione“ den Auftrag für eines der Gemälde. An diesem Projekt mit einem eigenen Bild beteiligt zu sein, kam für jeden Maler einem Ritterschlag gleich, und Poussin schien nach vierjährigem Aufenthalt in Rom endlich in der Papststadt angekommen zu sein.<sup>782</sup>

Anders als bei Domenichino und dem heiligen Sebastian legte das Domkapitel aber nicht nur einfach ein Bildthema fest, sondern nahm mit diesem auf das ursprüngliche Ausstattungsprogramm von Alt-Sankt Peter Bezug. Denn bereits unter Gregor dem Großen<sup>783</sup> war dem Bischof von Antiochien in der alten Peterskirche wohl schon ein Altar geweiht. Es existierte sogar eine Bild-Vorlage des alten Gemäldes in Form eines Stichs aus dem Jahr 1610, das den gewaltsamen Tod des heiligen Erasmus zum Thema hat. An diesem sollte sich Poussin in seiner neuen Version logischerweise orientieren und hatte damit viel exaktere Arbeitsanweisungen als beispielsweise Domenichino.

Ähnlich wie in der kurzen Textpassage von Urban VIII. über den heiligen Sebastian zeigt sich hier erneut das große Interesse der Auftraggeber, bei der endgültigen Ausführung der Bildwerke nicht nur mitzureden, sondern an deren Entstehungsprozess entscheidend beteiligt zu sein.<sup>784</sup>

Erasmus war Bischof von Antiochien im späten dritten Jahrhundert und eines der vielen prominenten Opfer der Christenverfolgungen unter Diokletian. Auf Befehl des Kaisers wurde er verhaftet und zuerst mit Bleikolben geschlagen, bevor man ihn mit flüssigem Wachs, Hartz, Schwefel und Öl übergoss. Doch selbst die grausamste Marter konnte ihm nichts anhaben, was wiederum viele der Zuschauer zum christlichen Glauben bekehrte. Diokletian, darüber rasend vor Wut, ließ Erasmus wieder in den Kerker werfen. Ein Engel rettet den Heiligen aus seiner Zelle und brachte ihn nach Lucrino in Apulien, wo der tyrannische Maximian herrschte. Erasmus vollbrachte dort einige Wunder und zog damit die Aufmerksamkeit Maximians auf sich. Der Tyrann ließ ihn erneut foltern und geißeln, da Erasmus sich strikt weigerte, seinem christlichen Glauben abzuschwören – neben anderen

---

<sup>782</sup> Badt, 1969, S. 198.

<sup>783</sup> Frings, Jutta und Nesselrath, Arnold (Hrsg.): Kunst und Kultur im Rom der Päpste. Barock im Vatikan, 1572–1676. Leipzig, 2005, S. 153.

<sup>784</sup> Windorf, 2006, S. 135ff.

Qualen warf man ihn in einen Kessel mit siedendem Öl und Pech. Doch auch dieses Mal blieb der Heilige unverletzt. Es war erneut ein Engel, der dem Heiligen zur Flucht verhalf und Erasmus so unbeschadet in die Stadt Formio in Kampanien kam. Hier soll er noch einige Zeit das Evangelium gepredigt haben.<sup>785</sup>

Diagonal liegt der heilige Erasmus, der bis auf einen Lendenschurz nackt ist, mit dem Rücken nach unten auf einer Holzbank (Bild 100). Sein gesamter Körper ist angespannt und in einer Art Brücke bogenförmig überstreckt gezeigt. Die Hände sind über seinem Kopf an einem Holzklötzchen zusammengebunden. Sein Oberkörper hängt im Bildvordergrund verkehrt herum von der Bank. Von der anderen Seite hängen seine Beine herab. Durch seine überstreckte Liegeposition kopfüber bedingt, blickt der Betrachter verkehrt herum in das bärtige Gesicht des Heiligen. Markante Züge, eine in tiefe Falten gelegte Stirn und ein Paar dunkle, starre Augen bestimmen sein Antlitz. Als unübersehbares Zeichen für sein einstiges Amt des Bischofs von Antiochia liegt das rote mit Goldfäden durchwobene Pluviale mitsamt der weißen Mitra unter und neben ihm auf dem Boden. Den Bischofsgewändern und dem Oberkörper des Heiligen gehört das gesamte untere Bilddrittel.

Die eigentliche Tat vollzieht sich im mittleren Bildteil. Geschäftig hat sich der Peiniger am Fußende der Folterbank leicht nach vorne über den heiligen Erasmus gebeugt. Konzentriert vollzieht er die grausame Tat. Über einen Schnitt unterhalb des Brustkorbs zieht er dem Heiligen das Gedärm aus dem Leib. Durch seine Hände lässt er das Gedärm wie ein Seil weiter nach hinten gleiten, wo ein zweiter Peiniger eine Kurbel bedient. Stück für Stück werden die Eingeweide des Erasmus von einer Winde aufgewickelt. Zwei weitere Männer verfolgen gespannt die Tat. Unmittelbar über Erasmus' Kopf erscheint ein älterer Mann mit grauem Bart und weißem Gewand, bei dem es sich um einen Priester handelt. Während sein strenger Blick auf dem Heiligen ruht, deutet er mit seinem linken ausgestreckten Arm und Zeigefinger hinter sich. In der oberen rechten Ecke steht übergroß und mächtig vor zwei kannelierten Säulen eine bronzene Götterstatue des Herkules, wie eindeutig an der großen Keule in der rechten Hand zu erkennen ist. Hinter dem heidnischen Priester gibt ein römischer Soldat in Rüstung von seinem Pferd aus letzte Anweisungen. Dem bronzenen Herkules gehört das obere Bilddrittel aber nicht allein, denn direkt neben ihm erscheinen vor blauem Himmel in der oberen linken Hälfte zwei kleine Putti mit weißem Blumensträußchen, Palmwedel und Lorbeerkranz.

Poussins gesamte Komposition ist durch eine Diagonale bestimmt, die von unten links nach oben rechts in dem schräg ins Bild platzierten Heiligen, auf der Folterbank beginnend, über den Schergen weiter bis zur Seilwinde führt. Eine Bewegung, die durch den Fingerzeig des

---

<sup>785</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 1. Teil, S. 721f.

heidnischen Priesters noch weiter verstärkt wird. Wie die Komposition entwickelt und steigert sich auch die Handlung von unten links nach oben rechts. Der strikten Weigerung des Heiligen, dem heidnischen Priester Folge zu leisten und die heidnischen Götter anzubeten, ist als Gegengewicht in der oberen rechten Ecke die grimmig dreinschauende Herkulesstatue gegenübergestellt. Mithilfe des Lichts, das sowohl die Gestalt des Priesters als auch den Brust- und Bauchbereich des Heiligen hell erstrahlen lässt, stellt Poussin eindeutig dieses Figurenpar in den Mittelpunkt der Darstellung. Erasmus selbst kann die heidnische Götterstatue von seiner Position aus nicht sehen, aber den Priester, der somit als eine Art Bindeglied zwischen Erasmus und Herkules zu verstehen ist. Diese Gegenüberstellung von Protagonist und Antagonist dient wie die beiden Märtyrer-Engel dazu, Erasmus' Standhaftigkeit und seinen heldenhaften Triumph über die Glaubensfeinde zu betonen. Doch denkt man an die Schilderung der Vita des heiligen Erasmus in den hagiographischen Quellen zurück, verwundert Poussins Gemälde zunächst sehr. Denn der Heilige wird hier weder mit Bleiknüppeln geschlagen, mit flüssigem Wachs, Hartz oder Ähnlichem übergossen, noch sitzt er in einem Kessel mit heißem Öl. Poussins Gemälde schildert eine Begebenheit aus dem Leben des Heiligen, die in vielen hagiographischen Quellen nur am Rande oder sogar gar nicht erwähnt wird.<sup>786</sup> Als berühmteste schriftliche Quelle, in der die von Poussin dargestellte Szene doch geschildert wird, gilt die von Papst Gelasius II. im späten elften Jahrhundert aufgeschriebene *Passio*. Diese Textsammlung wurde 1638 in Rom veröffentlicht. Da war Poussins Erasmus-Marter allerdings schon seit zehn Jahren fertig. Vielleicht kannte er einige Passagen der Sammlung, denn es ist eher unwahrscheinlich, dass ihm schon zehn Jahre vor der eigentlichen Veröffentlichung der gesamte Text zur Verfügung stand.<sup>787</sup> Doch wie steht es in diesem Fall mit der geforderten „veritas historica“?

Die Antwort liefert der Stich des einstigen Altarblatts aus Alt-Sankt Peter, der genau denselben Augenblick im „Martyrium des heiligen Erasmus“ zeigt (Bild 101). Parallel zum unteren Bildrand liegt der heilige Erasmus auf der Folterbank und trägt zum Zeichen seines hohen Amtes noch immer die Bischofs-Mitra. Über ihm ist eine große Winde angebracht, die an einer Eisenkonstruktion befestigt ist. Zu beiden Seiten der Foltermaschinerie bedient je ein Peiniger eine Kurbel. Ein dritter Scherge, der direkt neben Erasmus steht, lässt ähnlich wie in

---

<sup>786</sup> Seinen kurzen Eintrag über Leben und Tod des heiligen Erasmus beendet Dogel mit den folgenden Zeilen: „Einige schreiben, der Tyrann habe ihm das Eingeweide oder die Gedärme aus dem Leibe herauswinden lassen, und während dieser so unmenschlichen Marter habe er sein Leben geendigt.“ Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 1. Teil, S. 722. Baronio äußert sich nur kurz in wenigen Zeilen im zweiten Teil der „Annales“ über den heiligen Erasmus, siehe: Baronio, *Annales Ecclesiastici*, Tomus Secundus, 1738, Chr. 303., Marcell. P. 7., Diocl. & Max. Imp. 20., S. 907. Und in der „Legende aurea“ gibt es gar keinen Eintrag zum heiligen Erasmus von Antiochia. Bei Surius existiert zwar ein kurzer Eintrag über den Heiligen, aber von einer Marter, bei dem ihm die Eingeweide durch eine Seilwinde aus dem Körper gezogen werden, steht dort nichts. vgl. Surius 1605, S. 356. In dem 1572 aufgelegten dritten Band der „De Probatis Sanctorvm Historiis“ fehlt ein Eintrag für den 2. Juni, dem Gedenktag des heiligen Erasmus von Antiochia, vollkommen. Siehe Surius, Bd. 3, 1572, S. 447–457.

<sup>787</sup> Windorf, 2006, S. 136.

Poussins Version, die Eingeweide des Heiligen durch seine Finger gleiten, die über ihm auf der Spule aufgerollt werden. Drei weitere Personen erscheinen im Hintergrund der Szene, bei denen es sich um Kaiser Diokletian oder den Tyrannen Maximian, den heidnischen Priester und eventuell einen Berater handeln könnte. Rechts des Throns erscheint in einer Art Mandorla ein stilisierter Engel mit Palmzweig.

Poussin hat die strenge Geradlinigkeit der älteren Version zugunsten der dynamischen Diagonalbewegung aufgegeben und die der Szene beiwohnenden Figuren leicht verändert. Neu ist bei ihm die Herkulesstatue und die Betonung des heidnischen Priesters, der nun mit Erasmus gemeinsam im Mittelpunkt steht, während der das Martyrium zu verantwortende Kaiser bei Poussin fehlt und nur indirekt durch den Soldaten auf dem Pferd präsent ist.

Poussin hatte mit seiner Darstellung also nur versucht, den Wünschen seiner Auftraggeber gerecht zu werden. Ganz bewusst ließ man der Bildtradition den Vortritt und setzte sich galant über das Problem der nicht hieb- und stichfesten Textquelle hinweg. Da der darzustellende Augenblick an Brutalität und Grausamkeit kaum zu überbieten war und so mehr als geeignet erschien, den Betrachter in der gewünschten Art und Weise anzusprechen, drückten die Auftraggeber hinsichtlich der „*veritas historica*“ auch einmal ein Auge zu. Schließlich hatte Poussin die dargestellte Szene ja nicht frei erfunden, sondern Auftraggeber und Künstler konnte sich auf die Bildtradition berufen.<sup>788</sup>

Doch hat Poussin die Vorstellungen seiner Auftraggeber auch in vollem Maße erfüllt? Nicht ganz. Die Erasmus-Marter in Sankt Peter kann als Poussins Versuch gewertet werden, sich abweichend von seinem ansonsten eher klassisch orientierten Stil den „Ansprüchen des gegenreformatorischen Barocks“<sup>789</sup> anzupassen. Ein Versuch, der ihm nur bis zu einem bestimmten Grad geglückt ist. „Denn es erfolgt aus der Einsicht in den Stoff kein Anruf an den Betrachter, kein ‚Stirb und Werde‘, kein bewundere und vergeh, kein geh in dich und hoffe...“<sup>790</sup>, um es mit den treffenden Worten von Kurt Badt zu sagen. Obwohl Poussin mit den beiden Engeln durchaus versucht hat, eine himmlische Sphäre in das Bild zu bringen, eignete sich sein Gemälde nicht, um im Betrachter die gewünschten Affekte auszulösen. Von einer Martyriumsdarstellung wurde verlangt, dass die Gläubigen mit dem Heiligen im Bild „Mit-Leiden“ und in ihnen der Wunsch nach einem gottergebenen Leben geweckt wird, wie es ihnen die Heiligen im Bild vorlebten. Zu unspektakulär ist das Leiden des heiligen Erasmus inszeniert, kein dramatisches Hell-Dunkel bestimmt die Szene und viel zu unaufgeregt vollzieht sich die brutale Tat. Zwar bekam Poussin einen Bonus, der eigentlich für die Zufriedenheit der Auftraggeber spricht, doch fehlte es Papst Urban VIII. in der Darstellung an

---

<sup>788</sup> Vor allem nördlich der Alpen wurde genau diese Szene der Erasmus-Marter besonders gerne dargestellt. Siehe dazu Windorf, 2006, S. 137, 177.

<sup>789</sup> Weisbach, 1921, S. 163.

<sup>790</sup> Badt, 1969, S. 43.

wirklicher Dramatik.<sup>791</sup> Mit dem drei Jahre älteren Valentin de Boulogne mischte sich neben Nicolas Poussin ein zweiter Franzose in die Maler-Riege von Sankt Peter.<sup>792</sup>

#### **4.2.3. Marter im Doppelpack: Die Heiligen Prozessus und Martinianus**

Als einer der letzten Maler während der zweiten Ausstattungsphase erhielt Poussins Landsmann Valentin de Boulogne den Auftrag, ein Gemälde für den Altar der Heiligen Prozessus und Martinianus anzufertigen. Etwa zur selben Zeit mit Domenichinos Sebastian und Poussins heiligem Erasmus entstand das „Martyrium der Heiligen Prozessus und Martinianus“ (Bild 102).

Die Verehrung der beiden Heiligen, bei denen es sich wohl um die beiden Wärter handelt, die den heiligen Petrus in der Zelle bewachten und von ihm zum christlichen Glauben bekehrt wurden, hat in Sankt Peter lange Tradition. Die Wurzeln dieser Tradition reichen bis in das neunte Jahrhundert zurück, als die Gebeine der Heiligen von einer kleinen Kapelle an der Via Aurelia an einen eigenen Altar nach Sankt Peter überführt wurden.<sup>793</sup> Dass die Wahl des darzustellenden Themas ausgerechnet auf das Martyrium von Prozessus und Martinianus fiel, lässt sich nicht wie im Falle des heiligen Erasmus durch die einstige Bildtradition aus der alten Peterskirche begründen. Stiche oder ähnliches sind ebensowenig überliefert wie schriftliche Quellen, die belegen könnten, wer oder was genau am Altar in Alt-Sankt Peter dargestellt war.<sup>794</sup>

Drei Folterknechte erscheinen unmittelbar am unteren Bildrand. Über die mächtige Gestalt des von hinten gezeigten Schergen im weißen kurzen Gewand wird der Betrachter in die Darstellung eingeführt. In leichter Rechtsdrehung ist der Mann gerade dabei, mit dem langen Stab in seiner Hand auszuholen, um im nächsten Augenblick auf seine Opfer vor sich einzuprügeln. Unten links kniet in der Ecke ein weiterer Peiniger, der eine Zange in die heiße Glut hält, um mit dem Marterinstrument seinen Opfern weitere Schmerzen zuzufügen. Der Dritte macht sich mit vollem Körpereinsatz – seine Muskeln am linken Arm und Bein sind angespannt und treten deutlich hervor – an der Kurbel der Foltermaschinerie zu schaffen. Zwei Soldaten in Rüstung links und rechts der Folterbank komplettieren die feindliche Gruppe gemeinsam mit dem alten Mann im blauen Gewand, der im Halbdunkel am rechten mittleren Bildrand sitzt und sich mit der linken Hand das rechte Auge zuhält. Parallel zu ihm

---

<sup>791</sup> Ebd., S. 108.

<sup>792</sup> Urban VIII. war von den Franzosen sehr angetan: „Il Papa di sua natura è più francese di qualsivoglia cittadino di Parigi“, wie Fulvio Testi 1633 in einem Bericht an den Herzog von Mailand schrieb, zit. nach Bardt, 1969, Anm. 13, S. 131.

<sup>793</sup> Windorf, 2006, S. 133.

<sup>794</sup> Ebd., S. 132ff.

erscheint am linken Bildrand eine Frau mit weißem Schleier, die mit leicht gesenktem Haupt und traurigem Blick der Folter der beiden Heiligen beiwohnt.

Leicht schräg ist die Folterbank, das eigentliche Zentrum der Darstellung, mit den beiden Heiligen in die Bildmitte platziert. Durch die in diagonaler Verkürzung ins Bild gesetzte Folterbank konnte Valentin die beiden Gemarterten in leichter Aufsicht zeigen. Von dem vorderen sind der nackte Oberkörper und die über dem Kopf zusammengebundenen Arme zu sehen. Besonders betont wird der durch die Folter in die Länge gezogene Oberkörper.

Dahinter nimmt man erst bei genauerem Hinsehen den zweiten Heiligen wahr, der verkehrt herum auf der Folterbank liegt und bei einem flüchtigen Blick mit seinem Vordermann zu verschmelzen scheint. Von ihm sieht man auf Höhe der Hände des Vorderen die Fußsohlen hervorschauen. Die Oberkörper der beiden sind parallel, wenn auch verkehrt herum zueinander gezeigt. So liegt auch bei dem Hintermann die Betonung auf der Folter, was Valentin durch die hervortretenden Rippenbögen zeigt. Im Gegensatz zum vorderen Heiligen scheint er das Bewusstsein bereits verloren zu haben. Seine Augen sind geschlossen, während der Blick des Vorderen mit leicht geöffnetem Mund ins Leere zu gehen scheint. Oben rechts öffnet sich über dem alten Mann der dunkle Hintergrund, und hinter den grauschwarzen Wolken erscheinen vor gelb-orangenem Licht zwei Engel. Ein kleinerer, der noch halb in den Wolken hängt, und ein zweiter, der etwas überschwänglich – sein blauer Umhang, der ihn kreisförmig umgibt, verdeutlicht den Schwung der Bewegung – in der Erfüllung seiner Aufgabe, dem Heiligen die Palme zum Triumph zu überreichen, fast von der Wolke purzelt. Baronio erwähnt die Heiligen Prozessus und Martinianus in einem längeren Absatz im ersten Teil der „Annales“. Recht ausführlich geht er dabei auf deren Taufe durch Petrus ein. So soll auf wundersame Weise Wasser aus einer Quelle an der Felswand der Gefängniszelle gesprudelt sein, mit dem der Apostel Prozessus und Martinianus alsdann taufte. Über die genauen Todesumstände und vor allem die Art und Weise des Martyriums, das die beiden Heiligen erlitten, schweigt Baronio allerdings und belässt es schlicht bei der Formulierung: „... illustrique sunt coronati martyrio...“<sup>795</sup> So scheiden die „Annales“ als Quelle aus, auf die sich Valentin de Boulognes mit seinem Altarblatt hätte beziehen können. In Dogels „Heiligen

---

<sup>795</sup> „Carcerem autem, quo sanctissimi Apostoli detenti sunt, Mamertinum dictum esse... tum etiam Acta Processi et Martiniani probant...Ceterum in eodem carcere Processus et Martinianus milites, Apostolorum custodes, à Petro ad fidem conversi, ab eodem sacro babtismate ibidem initiati sunt, erupente divina virtute ex petra fonte, vt eorundem res gestae declarant... In eo igitur carcere cum ad tam longum temporis spatium detinerentur Apostoli, et à Christianis Romae agentibus, atque alijs inuiserentur, Evangleiù praedicare, maleque se habentes curare, atque alia plura operari miracula, non desierunt: nec eniam tantum hi dictos duos milites in carcere positi genuerunt per Evangelium, sed et alios quadragintaseptem: in quos simul omnes gladius Neronis faevijt, illustrique sunt coronati martyrio, quorum memoria annua celebritate recolitur, illorum duorum secunda Iulij, horum decimaquarta Martij, qui natalis illis dies indemque sempiternus illuxit in caelo.“ Baronio, Annales Ecclesiastici, Tomus Primus, 1591, Christi 68., Petri 24., Neronis Imp. 12., S. 739.



Legenden“ heißt es nur, dass die „heil. Martyrer Proessus und Martinianus“ auf der „Aurelianischen Landstraße“ den Tod gefunden haben, nachdem sie

„... unter Nero mit Einschlagen des Mundes, Folterung, Ochsensehnen, Stecken, Feuerflammen und Scorpionen gepeinigt waren, zuletzt durch Enthauptung mit der Marter gekrönt wurden“<sup>796</sup>.

Doch konnte diese Jahrhunderte später veröffentlichte Textsammlung Valentin de Boulogne logischerweise nicht bekannt gewesen sein. Vielmehr ist davon auszugehen, dass er sich an den Schilderungen des Boninus Mombritius über das Leben und den Tod der Heiligen Proessus und Martinianus orientierte. Sicherlich hatten ihn Vertreter des Domkapitels auf genau diese Textsammlung und die passende Stelle aufmerksam gemacht.<sup>797</sup> Erneut zeigt sich hierin der große Einfluss, den die Auftraggeber auf den Entstehungsprozess der einzelnen Bildwerke nahmen. Das Domkapitel kam so seiner Rolle als Aufsichts- und gleichzeitigem Kontrollorgan über die darzustellenden Inhalte im Hinblick und in völligem Einklang mit dem tridentinischen Bilderdekret nach.

Wie Baronio beginnt auch Mombritius die Erzählung der Heiligen Proessus und Martinianus mit deren Taufe durch den Apostel Petrus und der wundersamen Wasserquelle.<sup>798</sup> Doch im Gegensatz zum Autor der „Annales“ geht die Geschichte bei Mombritius weiter. Nachdem der Kerkermeister Paulinus mitbekommen hatte, dass Proessus und Martinianus zum christlichen Glauben konvertiert waren, setzte er alles daran, sie wieder auf den rechten Pfad, der für ihn allein in der Verehrung der alten Götter bestand, zurückzuführen. Als sie ihm nicht gehorchten, drohte er ihnen mit Folter. Doch auch das Schlagen und Steinigen brachte nicht den gewünschten Erfolg, und Paulinus ließ beide daher zu weiterer Folter auf das *equuleo* fesseln, um sie zu schneiden und zu schlagen. Als auch diese Qual nichts bewirken konnte, befahl Paulinus rasend vor Wut, sie mithilfe von Feuer und Skorpionen noch härter zu geißeln. Doch anstatt den Willen der Heiligen auf der Folterbank zu brechen, erblindete Paulinus ganz plötzlich auf dem linken Auge. Aus Angst, er habe es mit Zauberei zu tun, gegen die er machtlos war, steckte er Proessus und Martinianus zurück in den Kerker. Hier bekamen sie Besuch von der römischen Matrone Lucina, die ihnen Mut zusprach. Paulinus starb nach drei Tagen auf mysteriöse Weise. Sein Sohn Pampinius schwor daraufhin Rache. Als ihm diese von Kaiser Nero gewährt wurde, ließ er Proessus und Martinianus auf der Via

---

<sup>796</sup> Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil. Hier insbesondere: Römisches Martyrologium oder Verzeichnis, gereiht nach den Tagen jedes Monats als Anhang zu Dogel's Legende der Heiligen. Hrsg. v. P. Franz Xaver Weninger, Priester der Gesellschaft Jesu, Zweites Heft, die Monate Julius bis December, S. 3f.

<sup>797</sup> Mâle, 1984, S. 126.

<sup>798</sup> „... illico beatus Petrus apostolus facto signo Crucis iu monte Tarpeio in custodia Mamertini eadem hora emanauerunt aquae de monte. Tunc baptizati sunt beatus processus et Martinianus...“ Z. 26–29, S. 403. (Wie Anm. 786).

Aurelia enthaupten. Lucina, die der Hinrichtung beiwohnte, beerdigte die beiden an der Via Aurelia.<sup>799</sup>

Valentin hat nicht die Enthauptung der beiden Heiligen und damit nicht ihren eigentlichen Tod dargestellt, sondern die Marter im Vorfeld. Mit den im Mombritius-Text enthaltenen Informationen ist nun auch klar, dass es sich bei dem alten Mann rechts im Bild um den Kerkermeister Paulinus handelt, der die Heiligen zur Anbetung der heidnischen Götzen zwingen will und sich sein linkes Auge zuhält, auf dem er soeben erblindet. Gleichwohl muss die verschleierte Dame links im Bild Lucina sein. Detailliert und textnah setzte Valentin die Mombritius-Quelle um. Einzig in der Figur Lucinas, die Valentin der Darstellung beifügte, setzte er sich etwas über die literarische Vorgabe hinweg, denn laut Mombritius tritt sie erst nach der Folter in Erscheinung und besuchte die Heiligen vor ihrer Enthauptung im Kerker. Mit seiner Darstellung erfüllte er nicht nur die Wünsche seiner Auftraggeber, sondern kam auch den Verpflichtungen nach, die Traktat-Autoren wie Gabriele Paleotti an die Maler stellten. Denn dem Bologneser Kardinal war, wie im Vorfeld bereits erläutert wurde, die enge Zusammenarbeit von Künstler und Auftraggeber besonders wichtig. So sollte der Auftraggeber die nötigen Informationen bereitstellen, die sodann der Künstler richtig umzusetzen hatte.<sup>800</sup>

Im Gegensatz zu Domenichino, dem für seinen Sebastian eine Vielzahl von Bildbeispielen zur Verfügung stand, oder Poussin, der sich an dem Stich und somit an einer exakten Bildvorgabe orientieren sollte, hatte Valentin keine ikonographischen Anhaltspunkte, auf die er sich in seiner Darstellung hätte beziehen können. Sicherlich bot Gallonios „Trattato“ eine gute Orientierungshilfe, wie man die Textstelle von Mombritius malerisch bestmöglich umsetzen konnte. Abbildungen von Heiligen auf der Streckbank, die mit Schlagstöcken, Peitschen oder

---

<sup>799</sup> „Dixit autem ad eos Paulinus: Audite me commilitones mei: et facite quae dico: et estote amici mei: frumique militia uestra: et estote clari principum: et sacrificate diis omnipotentibus...“ (Z. 51–53, S. 403) „Iterum autem atque iterum interrogauit eos Paulinus: et iussit: ut cum lapidibus tunc ora eorum contunderentur: Cumque diu caederentur...“ (Z. 4–7, S. 404) „Iterum autem idem Paulinus praecepit eos in equuleo suspendi: et attrahi neruis et caedi fustibus... Paulinus nimio furore accensus iussit: ut flammas ponerent circa latera eorum.“ (Z. 12–15, S. 404) „... ut scorpionibus eos appensos in equuleo castigarent sub uoce praeconia dicentes: praecepta principum contemnere nolite. Eadem autem hora Paulinus magister officii amisit oculum sinistrum ex quo poenitentia ductus prae timore et dolore... et diu maceratos retrudi in custodia Mamertini. Matrona autem uenerabilis Lucina incessanter ministrabat sanctis martyribus in custodia: post triduum autem Paulinus subito a daemone arreptus expirauit.“ (Z. 20–26, S. 404) „Pompinius uero magistri officii filius coepit fortiter urgere praefectum urbis Caesarium...“ (Z.30–31, S. 404) „... et ducis foras muros urbis Romae: in uiam: quae Aurelia nuncupatur: et ibi capite gladio sunt amputati. Beatissima autem Lucina cum hoc uideret.“ (Z. 33–34, S. 404) „... sepeliuitque in praedio suo in harenario iuxta locum: ubi decolati sunt sub die sexto nonas iulias uia Aurelia...“ (Z. 37–38, S. 404) Die zitierten Stellen sind aus Boninus Mombritius: Sanctuarium seu Vitae Sanctorum. Novam hanc Editionem curauerunt duo, Monachi Solesmenses, Tomus Secundus, Paris, 1910. Eingesehenes Exemplar aus dem Institute of Mediaeval Studies der University of Toronto. Die im weiteren Verlauf zitierten Stellen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>800</sup> „... e considerandosi ciò essere non tanto errore degli artefici che le formano, quanto de’ patroni che le commandano..., essendo essi come i principali agenti, e gli artefici essecutori della loro volontà...“ Paleotti, Discorso, 1961, S. 122. (Wie bereits Anm. 152).

auch Skorpionen gemartert und gequält werden, finden sich in Gallonios Nachschlagewerk bekanntermaßen zuhauf.

Daneben verarbeitete Valentin aber auch Eindrücke, die er aus den Werken anderer Künstler gewann. So sieht beispielsweise der von hinten gezeigte Scherge dem Peiniger in Domenichinos „Geißelung des heiligen Andreas“ im Oratorium auf dem Caelius verdächtig ähnlich.<sup>801</sup> Neben Caravaggio, der die Malweise und das Gesamtwerk Valentin de Boulognes am stärksten geprägt hat<sup>802</sup>, muss aber in dem ganz speziellen Fall des „Martyriums der Heiligen Prozessus und Martinianus“ die Beziehung zu Poussins Erasmus-Marter am benachbarten Altar in Sankt Peter kurz näher betrachtet werden.

Neben der Gemeinsamkeit, dass es sich sowohl bei Erasmus als auch bei Prozessus und Martinianus um Heilige handelt, deren wirkliche Existenz schon vor Entstehung der Bildwerke angezweifelt wurde und Baronio wahrscheinlich darum nicht allzu detailliert auf die genauen Todesumstände eingegangen ist<sup>803</sup>, ähneln sich die beiden Bildwerke vor allem kompositorisch. Unten die Gemarterten, oben die Engel. Die zwar weniger stark, aber dennoch schräg ins Bild platzierte Folterbank hat Valentin ziemlich sicher von Poussin übernommen. Doch während sich bei Poussin die Handlung gleichsam mit der gesamten Komposition Schritt für Schritt von links unten nach rechts oben entwickelt, ist im „Martyrium der Heiligen Prozessus und Martinianus“ keine einheitliche Bewegung oder Richtung vorgegeben. Rund um die Foltermaschinerie geht es vielmehr drunter und drüber. In einem Meer aus Armen und Beinen gehen die beiden Heiligen, die, wie bereits erwähnt, auf den ersten Blick als miteinander verschmolzen erscheinen, fast ein bisschen unter. Diesem ersten Eindruck kann Valentin aber gekonnt durch die Position der Heiligen entgegenwirken, die mit ihren in weißem Licht erstrahlenden Oberkörpern die Bildfläche waagrecht in zwei nahezu gleich große Hälften teilen. Trotz einer gewissen Ablenkung durch die sie umgebenden Figuren sind die Heiligen auf der Streckbank der Dreh- und Angelpunkt der Komposition.

Poussin hatte in seiner Darstellung zugunsten einer klar strukturierten Komposition auf die gewünschte Dramatik verzichtet. Zwar fehlt es nicht an einem Moment des Grauens, denn ein kurzer Schauer überkommt den Betrachter beim Anblick der aufgekurbelten Gedärme, doch erscheint das Leiden des Erasmus insgesamt als zu mechanisch kalkuliert, um wirklich zu

---

<sup>801</sup> Windorf, 2006, S. 141.

<sup>802</sup> Vor allem der undefinierte dunkle Hintergrund und die realistische Darstellungsweise haben ihr Vorbild in der Malerei Caravaggios. Siehe zu Caravaggio und Valentin de Boulogne, insbesondere Annick Lemoine, Keith Christiansen (Hrsg.): Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio. Valentin's ambitions, New York, 2016; John T. Spike: Caravaggio and the Caravaggesque movement, in: Caravaggio to Canaletto, hrsg. v. Zsuzsanna Dobos, Budapest, 2013, S. 40–61.

<sup>803</sup> Windorf, 2006, S. 137. Am Rande zieht Windorf mit Blick auf die Quellenlage die Möglichkeit in Betracht, dass es sich im Falle von Prozessus und Martinianus um die eventuelle Kombination zweier unterschiedlicher Heiligen-Legenden handelt, siehe ebd., S. 133, S. 177.

erschrecken. Anders bei Valentin, der durch ein typisches Chiaroscuro im Stile Caravaggios und eine gewisse Brutalität in den Bewegungen und Handlungsabläufen der Figuren die richtige Dramatik erzeugt und so mehr als Poussin die gewünschten Affekte beim Betrachter hervorrufen konnte. Hatte im Falle von Poussins Erasmus-Marter die bestehende Bild-Tradition die Darstellung legitimiert, so lässt sich Valentin de Boulognes Martyriumsdarstellung von Prozessus und Martinianus aus der Verehrungs-Tradition der beiden Heiligen in Alt-Sankt-Peter, vor allem aber aus Gründen der thematischen Übereinstimmung mit dem übrigen Ausstattungsprogramm, rechtfertigen.<sup>804</sup>

Mit Andrea Sacchis „Martyrium des heiligen Longinus“, das nicht für einen Altar in der Basilika bestimmt war, sondern für eine der Pfeiler-Kapellen in den Grotten,<sup>805</sup> und Carlo Pellegrinis „Martyrium des heiligen Mauritius und der thebäischen Legion“, das wiederum an einem der Hauptschiff-Altäre zu sehen ist, existieren zwar noch weitere Martyriumsdarstellungen in Sankt Peter. Jedoch soll die genauere Analyse von Domenichinos Sebastiansmarter, Poussins Erasmusmartyrium und das „Martyrium der Heiligen Prozessus und Martinianus“ von Valentin de Boulogne genügen, um die tragende Rolle darzulegen, die der Martyriumsdarstellung im Ausstattungsprogramm von Neu-Sankt-Peter unter Urban VIII. zukam.

### **4.3. Rom auf dem Weg zum „sacrum theatrum“**

Zwar taucht die Martyriumsdarstellung am Altar vor allem mit Beginn des 17. Jahrhundert immer häufiger im römischen Kirchenraum auf, doch erst im Bildprogramm von Sankt Peter vollzieht sich der entscheidende Schritt in der Entwicklung des Bildthemas. Denn erst die Verantwortlichen rund um Papst Urban VIII. wussten die inhaltlichen wie formalen Vorzüge des Bildthemas in vollem Maße für ihre Zwecke zu nutzen.

Das Leiden der heiligen Märtyrer vollzieht sich Schritt für Schritt vor den Augen der Gläubigen und erstreckt sich, wie im Falle von Domenichinos Sebastians-Marter, durch die Zugabe der „alttestamentarischen Blutzeugen“ sogar noch über das eigentliche Bild am Altar hinaus. Durch diese Verbindung des Altarblatts mit den „alten Märtyrern“ in der Kuppel am Kapelleneingang wird der Betrachter auf das Bild des Leidens am Altar eingestimmt und kann es so auf viel eindringlichere Weise wahrnehmen. Das Martyrium wird auf diese Art zum ultimativen Trostspender der Betrachter-Seele. Denn für die Masse der zeitgenössischen Gläubigen waren die heiligen Märtyrer viel mehr als nur die alten Vorbilder für die Männer und Frauen, die nun in den Kriegsgebieten weltweit während der ersten Jahrzehnte des 17.

---

<sup>804</sup> Windorf, 2006, 133.

<sup>805</sup> Das Bild wird heute im Kapitelsaal der Sakristei von Sank Peter aufbewahrt.

Jahrhunderts für ihren Glauben in den Tod gingen. Vor allem für das einfache Volk waren die ersten Blutzeugen Jesu jene Idealvorbilder des christlichen Glaubens, deren vorgelebtem Beispiel sie nacheifern wollten, das ihnen Trost spendete und dabei half, die Leiden des eigenen Lebens leichter zu ertragen.<sup>806</sup> Im Sinne Gabriele Paleottis erfüllen demnach insbesondere die Maler von Martyrien ihre Funktion als „taciti predicatori del popolo“<sup>807</sup>, als „stillschweigende Prediger des Volkes“<sup>808</sup>.

In gewisser Weise kann sogar von einer Ausdehnung der Liturgie durch das Martyrium der Heiligen im Bild gesprochen werden. Mit ihrem Zeugnis stehen die Märtyrer bekanntermaßen in der Nachfolge Jesu, der sich selbst für die Menschheit ans Kreuz schlagen ließ. Es ist der Opfertod Jesu, dessen Christen in der Eucharistie gedenken und ihn in „seinem Gedächtnis“ feiern, wenn das Brot zum Leib und der Wein zum Blut Jesu wird.<sup>809</sup> Das Leiden des Märtyrers im Bild ist ständig am Altar vor den Augen der Gläubigen im Kirchenraum präsent, also auch außerhalb der Messe. An diesem Aufstellungsort hat das Martyrium für den Gläubigen die Funktion eines Bindeglieds und soll den Betrachter durch das eigene Blut-Opfer immer an die Opferbereitschaft Jesu erinnern.<sup>810</sup> Immer mehr wurde Rom mit Urban VIII. zum „sacrum theatrum“<sup>811</sup> verwandelt. Eine Umgestaltung, die in den kommenden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts weiter voranschritt, während zeitgleich die Martyriumsdarstellung mit dem Altar auch die letzte Stelle im römischen Kirchenraum voll und ganz für sich eroberte.

## **VI. Ein Ausblick auf das späte 17. Jahrhundert und die Weiterentwicklung des Bildthemas**

Es genügt ein flüchtiger Blick in Roms Kirchen, um festzustellen, dass etwa zur selben Zeit wie die Gemälde in Neu-Sankt-Peter viele andere Martyriumsdarstellungen am Altar – und nicht nur dort – entstanden. Es scheint, als habe der Einsatz Urbans VIII. die heiligen Märtyrer endgültig salonfähig gemacht.

Die Arme ausgebreitet, den verklärten Blick nach oben gewandt, erscheint die heilige Lucia im blauen Gewand auf dem Gemälde von Giovanni Lanfranco, das um 1630 für die Kirche

---

<sup>806</sup> Mâle, 1984, S. 140.

<sup>807</sup> Paleotti, *Discorso*, 1961, S. 497. (Wie bereits Anm. 151).

<sup>808</sup> Neben dem Martyrium wurden vor allem Bilder von Eremiten-Heiligen in Extase ebenso wie wundersame und mystische Themen zu diesem Zwecke gern und häufig dargestellt. Zur Kombination von Märtyrerbildern und Eremiten-Heiligen, siehe Wimböck, 2002, Anm. 43, S. 70.

<sup>809</sup> Beispielsweise die Wandlung nach dem Matthäusevangelium, siehe Mt 26, 26–29, Herder-Bibel, 2013, S. 1116f.

<sup>810</sup> Longhi, Andrea: *Lo spazio dell'altare. Il rito, il corpo, l'architettura*, in: *Gesù. La Venaria Reale*, hrsg. v. Timothy Verdon. Cinisello Balsamo, 2010, S. 105–115, hier S. 113f.

<sup>811</sup> Baumgarten, 2004, S. 140.

Santa Lucia in Selci<sup>812</sup> im Stadtteil Monti entstand (Bild 103). Schon als junges Mädchen hatte Lucia Jungfräulichkeit im Namen Jesu gelobt. Ihrem hohen Stand entsprechend war sie aber einem jungen Mann zur Frau versprochen. Als Lucias Mutter, die mit dem Glauben ihrer Tochter zunächst nichts anzufangen wusste, durch eine gemeinsame Wallfahrt zum Grab der heiligen Agatha von schwerer Krankheit geheilt wurde, stellte sie sich der Tochter nicht länger in den Weg. Sie überließ Lucia einen Großteil ihres Besitzes, wohl wissend, dass die Tochter es unter den Armen verteilen würde. Als Lucias Verlobtem die Großzügigkeit der Versprochenen zu Ohren kam, wandelte sich seine Liebe in Hass, und er verriet dem Statthalter Paschasius Lucias christlichen Glauben. Paschasius, der Lucia nicht von ihrem Glauben abbringen konnte, versuchte sie alsdann in ein Freudenhaus bringen zu lassen, doch den herbeigerufenen Männern gelang es nicht, die Heilige von der Stelle zu bewegen. Auch andere Pläne, Lucia zu geißeln, schlugen fehl, und so entschied Paschasius am Ende, ihr die Kehle zu durchbohren. Doch selbst schwer verwundet, verkündete die Heilige noch das Wort Gottes und versprach den Christen baldigen Frieden, denn Kaiser Diokletian sei vertrieben und sein Mitregent Maximianus tot. Da sie wusste, dass ihr eigenes Ende kurz bevorstand, empfahl sie sich selbst der Stadt Syrakus als Schutzheilige, wie ihr Glaubensvorbild Agatha es für ihre Heimatstadt Catania war.<sup>813</sup>

Links von Lucia steht der Scherge im Bild. In seiner rechten Hand hält er einen kleinen Dolch, mit der Linken hat er den Kopf der Heiligen gepackt. Opfer und Täter stehen V-förmig zueinander. Eine Konstellation, die es Lanfranco erlaubte, den Betrachter sozusagen als Dritten im Bunde ganz nah an das Geschehen, das Martyrium der Heiligen, heranzurücken. Während der Peiniger mitten in der Bewegung gezeigt ist – den rechten Fuß hat er leicht vom Boden abgehoben und sein rotes Hemd weht durch den Luftzug der Bewegung –, erscheint Lucia bewegungslos. Doch es ist keine Schreckstarre, in die die Heilige beim Anblick des Schergen verfällt, sondern vielmehr eine Art erlösende Erwartung, endlich den Preis des göttlichen Ruhms entrichten zu dürfen. Im Mittelgrund erscheinen weitere Figuren, die durch einen Erdhügel von dem aus Henker und Heiliger gebildeten Paar abgetrennt sind. Bei der Gruppe könnte es sich um die Armen handeln, derer Lucia sich stets annahm. Zwei Soldaten mit Helm und Rüstung halten die Menge jedoch zurück. Der obere Bildteil gehört wie so oft bei einer Martyriumsdarstellung den Himmelsboten. Gleich eine ganze Schar von Engeln erscheint zwischen den Wolken. Der linke der beiden größten, die ganz vorn auf den Wolken

---

<sup>812</sup> Wie viele andere bekam auch diese Kirche im späten 16. und 17. Jahrhundert ein neues Aussehen. Da es sich aber bei der heiligen Lucia weder um eine römische Märtyrer-Jungfrau handelt, noch bei dem Bau um die Titelkirche eines Kardinals, ist die Kirche im eigentlichen Sinn kein Beispiel des „Palaeochristian Revival Movements“ und wurde demnach auch nicht als solches der im Vorfeld untersuchten Gruppe hinzugefügt.

<sup>813</sup> „Annuncio vobis pacem Ecclesiae die redditam, Diocletiano de regno suo deiecto, et Maximiano hodie mortuo. Et sicut habet Catanesium ciuitas interuentricem pro se sororem meam Agathen: ita me sciatis huic ciuitati datam à Domino, si voluntatem eius facientes, susceperitis fidem.“ Surius, Bd. 6, 1575, S. 893f.

sitzen, hält mit der einen Hand in einer exakten Senkrechten einen weißen Blumenkranz über Lucias Haupt, während in seiner Rechten der Palmwedel zum Zeichen ihres Martyriums zu sehen ist. Durch die satten Farben, in denen die beiden Hauptdarsteller gestaltet sind – besonders auffällig sind das knallige Rot im Gewand des Schergen und Lucias blaues Kleid –, heben sie sich deutlich von dem schwarz-braunen Hintergrund ab. Gemeinsam mit den großen Gesten, die seine Figuren vollziehen, wie Lucias ausgebreitete Arme oder das Ausholen des Schergen, erreicht Lanfranco „soprattutto la grandiosità e la monumentalità“<sup>814</sup> als Gesamteindruck seiner Komposition. Mithilfe eines ausgeprägten Chiaroscuro fehlt es der Darstellung zwar nicht an Dramatik, doch tritt diese hinter der kontemplativ entrückten Heiligen insgesamt zurück.

In ähnlich entrückter Pose wie Lucia, den verklärten Blick zum Himmel gewandt und die Arme weit ausgebreitet, erscheint auch der heilige Laurentius in Pietro da Cortonas Gemälde (Bild 104). Den Auftrag, für die Kirche San Lorenzo in Miranda das Martyrium des Titelheiligen zu malen, erhielt Cortona von den „Speziali“, den Apothekern, unter deren Obhut die Kirche stand. Anhand der finalen Zahlung an Cortona, die im September 1646 erfolgte, ist davon auszugehen, dass das Gemälde zu diesem Zeitpunkt nahezu vollendet war.<sup>815</sup>

Anders als andere Maler, die den für die Laurentius-Ikonographie typischen Moment der Folterung auf dem Rost darstellten, wählte Cortona den Augenblick der vorangegangenen Geißelung. Der Heilige liegt also nicht, wie es bei Cesare Nebbia in Santa Susanna beispielsweise der Fall war, halb nackt auf dem Rost, sondern trägt noch die seinem kirchlichen Amt entsprechenden Gewänder des Diakons. Neben und hinter dem Heiligen machen sich die Peiniger bereit. Der eine links vorne in blau gekleidete Scherge zerrt mit einer Hand am Gewand des Heiligen und setzt mit dem Stock in seiner anderen Hand zum Schlag an. Von rechts naht ein zweiter Peiniger in metallisch glänzender Rüstung, der mit beiden Händen eine brennende Fackel umklammert. An der rechten Ecke blitzen unter dem aufgebauchten Messgewand des Heiligen Holzscheite und ein Stück des Rosts hervor. Sie kündigen bereits den nächsten Schritt in der Marter des Heiligen an, der, nachdem man ihn mit verschiedenen Folterinstrumenten geschlagen und mit Fackeln verbrannt hat, auf einem Rost über heißen Kohlen das Martyrium erlitt. Friedlich ziehen kleine Wolken am blauen Himmel auf, der sich hinter dem Arkadenbogen öffnet, in den Cortona die Szene hineingesetzt hat. Baumkronen in satten Grün komplettieren mit einem schematisch am linken Bildrand angedeuteten Dreiecksgiebel, von heidnischer Götterfigur bekrönt, den

---

<sup>814</sup> Voss, Hermann: *La Pittura del Barocco a Roma*. Vicenza, 1999, S. 324.

<sup>815</sup> Tergolina-Finocchiaro, Renata: *Il martirio di S. Lorenzo di Pietro Berrettini da Cortona nella Chiesa del nobile Colleggio Chimico-farmaceutico di Roma*. Rom, 1956, S. 5.

Bildhintergrund. Kein dramatisches Hell-Dunkel umfängt Opfer und Täter. Dynamik und Spannung erreicht Cortona im Bild allein durch die Diagonalen in den Bewegungen der Schergen, des Heiligen und des Kopf voraus mehr hinunterfallenden als fliegenden kleinen Engels mit Krone und Palmwedel. Ebenso wenig wie Lanfranco zeigt Cortona hier wirkliches physisches Leiden oder körperliche Qual des Märtyrers. Klaffende Wunden, aus denen Blut fließt und die beim Betrachter für einen Schockmoment sorgen würden, gibt es nicht.

Gilios Forderung nach Brutalität in der Darstellung eines Martyriums löste weder Cortona in seiner Laurentiusmarter noch Lanfranco mit dem „Martyrium der heiligen Lucia“ ein. Das Martyrium eines Heiligen wird nicht mehr als Akt körperlicher Gewalt und Pein präsentiert, sondern vielmehr als göttliche Vision. Gleichsam ist der sterbende Märtyrer nicht mehr Opfer, sondern wird zum Heiligen in Ekstase und ist in Erwartung seines göttlichen Lohns gezeigt, der ihm durch den Engel in Form von Palme und Krone überreicht wird.<sup>816</sup>

Auch in Giovanni Angelo Caninis „Martyrium des heiligen Stephanus“ von 1645 in Santi Silvestro e Martino ai Monti<sup>817</sup> vermisst man die wirkliche Zurschaustellung von Gewalt (Bild 105). Die Tat ist bereits vollbracht, der Heilige liegt tot in der unteren Bildmitte in einer Kuhle. Eine Gruppe von Trauernden umringt ihn, einer küsst seine Rechte, andere schlagen erschrocken die Hände vor das Gesicht. Als Zeichen der vorangegangenen Marter liegen zwar überall Steine und kleine Felsbrocken um den Heiligen, doch sein Körper ist unversehrt.

Allein der rot verfärbte Gewandfetzen im Bildvordergrund kann als Hinweis auf die brutale Tat verstanden werden. Im oberen halbrunden Bildteil eilen zwei Engel mit Krone und Palme herbei und künden so von dem göttlichen Lohn, den der heilige Märtyrer erlangen wird.

Betont wird demnach nicht mehr die eigentliche Handlung – das Blut-Opfer, das die Heiligen mit ihrem Martyrium bereit sind zu leisten –, sondern das Ergebnis, die Aufnahme ins Paradies, dem durch die Engel in der Darstellung Ausdruck verliehen wird.

Einen erneut dramatischen Ansatz verfolgte Salvator Rosa im „Martyrium der Heiligen Cosmas und Damian“, das der in Neapel geborene Maler 1669 für die Kirche San Giovanni dei Fiorentini anfertigte (Bild 106). Große Gesten und der Einsatz von Licht und Schatten – besonders gelungen ist dieser in dem Schergen im Lendenschurz in der vorderen rechten Ecke – bringen eine gewisse Spannung in die Darstellung. Vor dunklen Wolken erscheinen groß und majestätisch mehrere Engel. Einer von ihnen ist nicht wie üblich der Überbringer von Märtyrerpalme und Krone, sondern reicht den Heiligen nur die leere Hand. Darunter knien die

---

<sup>816</sup> Lo Bianco, Anna, Barroero, Liliana (Hrsg.): Pietro da Cortona 1597–1669. Mailand, 1997, S. 364.

<sup>817</sup> Um die Mitte des 17. Jahrhunderts ließ Giovan Antonio Filippini, Prior des Karmeliterklosters, dem San Martino ai Monti unterstand, in der Kirche eine Art Medaillon-Band anfertigen, das Brustbilder von Märtyrern zeigt, ähnlich wie jenes von San Paolo fuori le Mura, das die Porträts der Päpste abbildet. Genauer analysiert Arnold Witte diese Märtyrer-Portraits. Da das Medaillon-Band für die Arbeit von keiner weiteren Bedeutung ist, möchte sie es bei dieser Erwähnung belassen, siehe Arnold Witte: From narrative to icon. Depictions of martyrs in San Martino ai Monti, in: Autopsia. Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums, hrsg. v. Caroline Behrmann, Elisabeth Priedl, München, 2014, S. 167–180.



Märtyrer-Brüder. Der eine hat die Arme zum Gebet nach oben geworfen, der andere ist, die Hände gefaltet, betend dargestellt und schaut fast ein bisschen ungläubig zu den Engeln hinauf.

Die „Legenda aurea“ berichtet ebenso wie Surius über das lange Martyrium der Brüder, das aus verschiedenen grausamen Qualen bestand. Sie sollen gekreuzigt, gesteinigt, mit Pfeilen beschossen und mit Feuer gezeißelt worden sein.<sup>818</sup> Nachdem sie alle diese Pein unbeschadet überlebt hatten, ließ man sie am Ende enthaupten. Rosa stand also für seine Darstellung eine sehr vielfältige Textvorlage zur Verfügung. Doch anstatt die Kreuzigung oder eine andere brutale Szene aus dem Martyrium der Heiligen zu zeigen, entschied er sich für den Augenblick, in dem der Engel ihnen zur Hilfe kommt<sup>819</sup>, um sie, wenn auch nur vorübergehend, von ihrer Pein zu erlösen. Darum hält der Engel auch nicht die üblichen Siegesprämien für die heiligen Märtyrer bereit, denn noch haben diese den letzten Triumph nicht erreicht. Auch Salvator Rosa betont hier nicht den brutalen Akt des Martyriums, sondern den göttlichen Schutz, unter dem die Heiligen durch ihr Opfer, das sie bereit sind zu leisten, verdienstermaßen stehen. Obwohl diese Darstellungsweise den Forderungen der Traktat-Autoren an ein Martyrium – die meisten sprachen sich hierbei, wie mehrfach erwähnt wurde, für die Betonung besonders grausamer Details aus – nicht wirklich entsprach, schien sie dennoch geeignet, den Betrachter in der gewünschten Art und Weise anzurühren. Denn welcher Gläubige sah sich bei so einem Anblick nicht motiviert, es den heiligen Märtyrern gleich zu tun und ein Leben im Einklang mit Gott und der Kirche anzustreben, wenn ihm dafür am Ende das ewige Seelenheil als Belohnung in Aussicht gestellt wurde.

Die endgültige Eroberung des Altars bedeutete aber für die Martyriumsdarstellung keinesfalls die Aufgabe der anderen Bereiche des Kirchenraums und taucht weiterhin als Bildthema in Freskenzyklen auf, wie beispielsweise in dem um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Ausstattungsprogramms von San Marco. Hier zeigt eine der Darstellungen das „Martyrium der Heiligen Abdon und Sennen“ von Pier Francesco Mola. Doch anstatt blutrünstiger Gewalttaten wie in den Rotondo-Fresken überwiegt auch an der Kirchenwand nun eine kompositorisch wie inhaltlich wenig experimentierfreudige Darstellung des Märtyrertods.<sup>820</sup> Vor allem auch der Chorbereich entwickelt sich während des 17. Jahrhunderts weiter, und nicht selten sind Altarblatt und Apsiskalotte thematisch aufeinander bezogen und zeigen häufig den gewaltsamen Tod eines Heiligen.

---

<sup>818</sup> „Dirè cruciantur... Lapidibus et telis frustrà petuntur... Ceduntur gladio“, Randbemerkungen zum „Martyrium der Heiligen Cosmas und Damian“ bei: Surius, Bd. 5, 1574, S. 368. Die „Legenda aurea“ berichtet zudem von der Marter auf dem *equuleo* und dem Engel, der ihnen zur Hilfe eilt: „... in equuleo suspendi...“ Legenda aurea, 1846, Cap. CXLIII. De sanctis Cosma et Damiano, S. 638.

<sup>819</sup> Von dem die „Legende aurea“ berichtet: „... sed ab angelo ipsos custodiante fatigatis.“ Ebd., S. 638.

<sup>820</sup> Cocks, Richard: Pier Francesco Mola. Oxford, 1972, S. 25. Strinati, Claudio: Il ‘neovenetismo’ del Mola, in: Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker, hrsg. v. Francesco Petrucci, Dieter Graf, Mailand, 2005, S. 19–87, hier S. 32.

Kein freistehendes Altarblatt krönt in Sant'Andrea della Valle den Hauptaltar, sondern drei großformatige Fresken zieren die Wölbung der Chorwand. Sie schildern verschiedene Erzählmomente aus dem Martyrium des Titelheiligen. Auf dem linken Bildfeld wird Andreas von seinen Peinigern ans Kreuz genagelt. In der Mitte vollzieht sich das eigentliche Martyrium am für seine Ikonographie typischen X-förmigen Kreuz. Abschließend zeigt die rechte Darstellung das Begräbnis des Heiligen. Kardinal Francesco Peretti Montalto hatte Mattia Preti mit dem Projekt betraut, der um 1650 mit der Arbeit begann. Lange vor Preti hatte allerdings Domenichino zwischen 1624 und 1628 im Chor- und Apsis-Bereich von Sant'Andrea della Valle gearbeitet.<sup>821</sup> Von ihm stammen die Bildfelder in der Apsiskalotte, die neben der Berufung des Apostels durch Jesus links die Geißelung des Andreas und rechts seine Hinführung zum Kreuz zeigen (Bild 107). Thematisch sind diese beiden Bildfelder identisch mit dem Bildprogramm der Wände im Oratorium des heiligen Andreas auf dem Caelius. Doch im Gegensatz zum Oratorium, in dem die Geißelung noch kurz bevorstand, ist die Folter im Gewölbe von Sant'Andrea bereits in vollem Gange. Zwischen vier Pflöcke gespannt, gruppieren die Peiniger ihr Opfer, auf das sie mit Ruten und Stöcken einschlagen. Wie schon im Oratorium ist auch hier die Szene vor eine antike Architekturkulisse gesetzt. Auch die Gruppe der Frauen ist wie gewohnt gemeinsam mit dem kleinen Kind im Arm in einer Bildecke dargestellt.

Da Domenichino hier erneut das Problem der recht dürftigen Textquelle lösen musste, hatte er bestimmt in Gallonios „Trattato“ Anregungen gesucht, wie er die Geißelung bestmöglich in Szene setzen konnte und diese auch gefunden. Denn auf einer der Abbildung erscheint unter dem Buchstaben A. das Opfer in ganz ähnlicher Position wie der heilige Andreas im Gewölbe. Nebst passender Beschreibung: „Martire legato à quattro pali piantati in terra, e battuto“<sup>822</sup>. Nur die ausgeprägte X-förmige Körperhaltung des Andreas' unterscheidet ihn leicht von Gallonios Vorbild, ist aber als Hinweis auf seinen späteren Tod am X-förmigen Kreuz zu verstehen. Die Hinführung zum Kreuz ist dagegen im Vergleich zu Guido Reni im Oratorium zu einem früheren Zeitpunkt dargestellt, denn Andreas' trägt noch sein Gewand und hat demnach das Kreuz im Hintergrund noch nicht gesehen. Den Schergen mit dem Schlagstock, der die Menge zurückdrängt, hat Domenichino ebenso wie die Frauen und das Kind nahezu identisch von der Geißelung auf dem Caelius übernommen. Ganz oben zeigt im Apsis-Gewölbe ein Bildfeld die Aufnahme des von mehreren Engeln begleiteten Heiligen im Himmel. Zwei weitere Engel aus Stuck fliegen am Bildrand über ihm, um ihm die Märtyrerkrone zu verleihen. Domenichino hatte mit der Erzählung der Andreasmarter

---

<sup>821</sup> Badt, 1969, S. 47.

<sup>822</sup> Gallonio, Trattato de gli instrumenti di martirio, 1591, S. 58, Abb. S. 59.

begonnen. Doch erst Mattia Preti hatte die Geschichte knapp dreißig Jahre später an der Chorwand zu Ende erzählt.

Pretis Fresken bilden einen Triptychon an der gewölbten Chorwand (Bild 108). Links sind die Folterknechte dabei, den bereits entkleideten Heiligen an dem Kreuz zu positionieren, um es im nächsten Augenblick voll aufzurichten. Von links oben fliegt ein kleines Engelspaar herbei, das sich mit Palme und Krone bereit macht und auf dem nächsten Bildfeld, dem Kreuzestod des Andreas, mächtig Verstärkung bekommt. Denn im oberen Bildteil der Darstellung wimmelt es geradezu von Engeln, die gekommen sind, um Andreas die letzte irdische Ehre zu erweisen, bevor er in den Kreis der Heiligen aufgenommen wird. Sie sitzen auf dunklen Gewitterwolken links und rechts, während sich unmittelbar über und hinter dem Heiligen am Kreuz der Himmel öffnet, goldenes Licht in die Szene hineinbricht und die Figur des Gekreuzigten umfängt. Fast ein bisschen schwächling wirkt Andreas an dem überdimensionalen Kreuz. Auf das Folterinstrument, an dem der Heilige den Märtyrertod stirbt, hatte Preti den Fokus gelegt und es absichtlich verhältnismäßig groß und exakt in die Bildmitte platziert. Und auch auf dem dritten Bildfeld, der Beerdigung, erscheinen erneut zwei Engel in der oberen linken Ecke. Anstatt Palme und Krone halten sie nun ein Spruchband, auf dem zu lesen ist, was unter ihnen vor sich geht: „Maximilla Chro [Christo] amabilis tulit...“ Ganz ähnlich heißt es an der betreffenden Stelle in der „Legende aurea“: „Maximilla vero uxor Aegeae tulit...“ Der Satz endet mit den Worten: „... corpus Apostoli sancti et honorifice sepelivit...“<sup>823</sup> So sind im unteren Bildteil Maximilla, die Frau des Statthalters Aegeas, die Andreas zum Christentum bekehrt hatte,<sup>824</sup> und ihre Helfer dabei, den Leichnam des Heiligen wegzutragen, um ihn in dem am rechten Bildrand angedeuteten steinernen Sarkophag beizusetzen. In einem Detail wie dem Spruchband der beiden Engel wird deutlich, wie sehr Preti in der Darstellung auf einen korrekten Umgang mit den zu seiner Verfügung stehenden Textquellen bedacht war. Trotz reich bewegter vielfigüriger Kompositionen liegt über allen drei Darstellungen eine ruhige, geordnete und wenig dramatische Stimmung. In keiner der drei Szenen hat Preti die körperliche Gewalt, die einem Martyrium innewohnt, betont. Nie hat er den Heiligen mit geschundenem Körper oder klaffenden, blutenden Wunden gezeigt. Andreas' silbern-weiß scheinender Körper erscheint vielmehr in allen Darstellungen fast wie ein Geist, der bereits nicht mehr Teil der ihn umgebenden irdischen Welt ist. Mattia Preti hatte es gar nicht nötig, Andreas geschunden und blutend zu zeigen. Denn es ging ihm nicht darum, in der Darstellung des Martyriums die rohe Gewalt zu betonen, wie es Gabriele Paleotti und andere Traktat-Autoren gerne gesehen

---

<sup>823</sup> *Legenda aurea*, 1846, Cap. II. De sancto Andrea apostolo, S.19.

<sup>824</sup> Wie die „*Legende aurea*“ berichtet auch Surius von der Beerdigung des heiligen Andreas durch Maximilla: „*Queadam verò foemina, nomine Maximilla... et suorum solatio cum omni reuerentia deposuit corpus, et conduuit aromatibus, et in loco, quo se constituerat sepeliendam, illic eum sepeliuit.*“ Surius, Bd. 6, 1575, S. 622.

hätten, sondern er erzielte durch die Monumentalität seiner Figuren und eine ikonographische Genauigkeit in der Behandlung der darzustellenden Bildinhalte trotzdem die von Seiten der Auftraggeber gewünschte Wirkung, die Betrachter-Seele zu bewegen und zu motivieren.<sup>825</sup> Domenichinos und Pretis Bilder werden als gemeinsames Ganzes wahrgenommen, indem sie dem Betrachter alle für die Passion des Titelheiligen wichtigen Stationen präsentieren. Bild für Bild wird dem Gläubigen das Leid des heiligen Andreas vor Augen gestellt, so kann er gar nicht anders, als an seinem Schicksal teilzunehmen und mit dem Dargestellten mitzufühlen. Es fehlt zwar an direkten Quellen, die eine nach damaligen Maßstäben bemessene positive Wirkung auf die Masse der Gläubigen beweisen können, seine Auftraggeber, so viel ist sicher, hatte Mattia Preti jedenfalls zufriedengestellt.<sup>826</sup>

Eine weitere dem heiligen Andreas geweihte römische Kirche zeigt ein ähnlich ausgeklügeltes Gesamtkonzept aus Martyriumsdarstellung am Altar und der Apsis darüber. Die Rede ist von Guglielmo Corteses „Kreuzigung des heiligen Andreas“ in Sant’Andrea della Valle.

Mit diesem letzten Beispiel einer Martyriumsdarstellung am Altar kehrt die Arbeit noch einmal kurz in den Wirkungskreis der Jesuiten zurück, denn Sant’Andrea al Quirinale war eine der ersten Kirchen, die der Orden in Rom übernahm und im späten 16. Jahrhundert umfangreichen Restaurierungsarbeiten unterzog. Im Rahmen dieser Arbeiten malte der bereits im Vorfeld erwähnten Gentile Alberti ein Gemälde, das den heiligen Andreas am Kreuz zeigte. Doch keines der alten Bildwerke, die während dieser Restaurierungskampagne im späten 16. Jahrhundert entstanden, hat überlebt.

Denn ihr endgültiges Aussehen erhielt die Kirche erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts von Gian Lorenzo Bernini. Im Auftrag des Ordens gestaltete er zwischen 1658 und 1670 den gesamten Bau um, und die alte Innenausstattung musste weichen. Nur vereinzelt sind Darstellungen des früheren Bildprogramms als Drucke erhalten.<sup>827</sup> Einer der Stiche, die Matthäus Greuter für Louis Richeômes „Peinture spirituelle“ anfertigte, entstand nach dem Vorbild von Albertis „Martyrium des heiligen Andreas“ (Bild 109). Zentral in der Mitte der Darstellung hängt Andreas am X-förmigen Kreuz. Bis auf einen der Folterknechte, der sich noch an dem Seil um das rechte Bein des Heiligen zu schaffen macht, sind die Vorbereitungen abgeschlossen. Durch die leicht erhöhte Position am Kreuz gelang es Alberti,

---

<sup>825</sup> Fiore, Rosanna: Mattia Preti e la riforma, in: Calabria sconosciuta, 22.1999, 83, S. 11–14, hier S. 13.

<sup>826</sup> „A di 8 aprile furono scoperti li tre quadri grandi del Choro dipinti dal sud Cavaliere Frau Mattia Preti con molto applauso universale“. Zit. nach John T. Spike: La carriera pittorica di Mattia Preti, in: Mattia Preti, hrsg. v. Erminia Corace, Maurizio Marini, Rom, 1989, S. 15–50, hier S. 23. Von anderen Künstlern wurden Pretis Bilder weniger positiv bewertet, was Spike zu der Annahme verleitet, dass es sich insgesamt um ein „disastro critico“ gehandelt hat, siehe ebd., S.23. Doch auch diese Äußerung lässt keine Rückschlüsse darüber zu, wie die Bilder von Seiten der Gläubigen aufgenommen wurden. Allerdings kann die Zufriedenheit der Auftraggeber als wichtiges Indiz dafür gewertet werden, dass Pretis Bilder die von den Auftraggebern gewünschte Wirkung auf den Betrachter wohl nicht verfehlt haben.

<sup>827</sup> Bailey, 2003, S. 38.

den gesamten Körper des Heiligen unverdeckt zu zeigen. Weder Arme noch Beine werden durch eine andere Figur im Bild gekreuzt oder überdeckt. Neben den Peinigern und Soldaten, die im Vordergrund das Kreuz umringen, erscheinen im Bildmittelgrund die Trauernden. In vorderster Reihe hat sich unter diese ein betender Ordensbruder in Soutane und Birett gesellt. Doch noch ist Andreas nicht tot. Seine Augen sind halb geöffnet und wie sein gesamter Kopf leicht nach oben gedreht. Anstatt eines Märtyrer-Engels ist in direkter Linie über seinem Kopf eine Mandorla mit Strahlenkranz abgebildet, die wie eine Mischung aus Heiligenschein und Dornenkrone aussieht. Es handelt sich demnach um jenen Augenblick aus dem Martyrium des Andreas, als dieser Jesus darum bittet, ihn den Kreuzestod sterben zu lassen, und von göttlichem Licht umfassen wird. Durch die Lichtstrahlen geblendet, können die Peiniger ihn nicht wieder vom Kreuz abnehmen, an dem er kurz darauf stirbt und so sein Ziel, wie Jesus am Kreuz zu sterben, erreicht.<sup>828</sup> Ausführlich beschreibt Louis Richeôme, der bei seinem Besuch von Sant'Andrea al Quirinale noch Albertis Original am Altar gesehen hat, in der „Peinture spirituelle“ das Gemälde. Besonders betont er hierbei den Vorbildcharakter des Heiligen am Kreuz, der durch sein Opfer den Sieg errungen hat.<sup>829</sup> Mit Verweis auf Pieter-Matthijs Gijbers gibt Bailey an, dass es sich bei Gentile Albertis Altarblatt wohl um die erste Darstellung handelt, die diesen ganz bestimmten Augenblick zwischen Leben und Tod aus dem Martyrium des heiligen Andreas zum Thema hatte.<sup>830</sup>

1668 erhielt Guglielmo Cortese, der als Guillaume Courtois in Saint Hippolyte im Osten Frankreichs 1628 geboren wurde,<sup>831</sup> den Auftrag, eine neue Version des Martyriums des Titelheiligen für den Hauptaltar von Sant'Andrea al Quirinale anzufertigen. 1671 waren die Arbeiten weitgehend abgeschlossen, und das Gemälde wurde an seinem heutigen Aufstellungsort angebracht. Bereits ein erster Blick genügt, um festzustellen, dass sich Cortese an dem älteren Bildwerk Albertis orientiert hat (Bild 110).

---

<sup>828</sup> „Suscipe Domine Iesu Christe spiritum meum in pace: quia iam tempus est, vt veniam, desiderans te videre. Suscipe me Domine Iesu Christe magister bone, et iube me de ista cruce non deponi, nisi prius spiritum meum susceperis. Et cum haec dixisset, videntibus cunctis, splendor nimius, sicut fulgur de caelo veniens, ita circumdedit eum, vt penitus prae ipso splendore oculi eum humani non possent adspicere.“ Surius, Bd. 6, 1575, S. 622. Ebenso heißt es in der „Legende aurea“: „His dictis splendor nimius de coelo veniens dimidia hora eum circumdedit, ita ut nullus cum videre posset, et abscedente lumine simul cum ipso lumine spiritum tradidit.“ *Legenda aurea*, 1846, Cap. II. De sancto Andrea apostolo, S.18f.

<sup>829</sup> „Mais que facit ce glorieux vieillard garroté en cette croix? Il enseigne, il combat, il gaigne la victoire, et donnera bien tost à la bague, et au prix de la felicité.“ Richeôme, *Peinture spirituelle*, 1611, S. 15f.

<sup>830</sup> siehe Bailey, 2003, S. 52.

<sup>831</sup> 1636 erreichte er gemeinsam mit seinen beiden Brüdern Jacques und François, die ebenfalls Maler waren, zuerst Italien und etwa vier Jahre später, um 1640, Rom. Nach einigen Jahren trat er wohl um das Jahr 1647 in die Werkstatt Pietro da Cortonas ein und war unter anderem gemeinsam mit Pier Francesco Mola an dem neuen Ausstattungsprogramm von San Marco beteiligt. Das Andreas-Martyrium in Sant'Andrea al Quirinale kann als sein berühmtestes römisches Werk angesehen werden. Weiterführend Dieter Graf: Guglielmo Cortese, in: Pietro da Cortona 1597–1669, hrsg. v. Anna Lo Bianco, Mailand, 1997, S. 223–228; Francesco Alberto Salvagnini: *I pittori Borgognoni Cortese (Courtois) e la loro casa in piazza di spagna*. Rom, 1937, insbesondere S. 178ff., S. 191.

Auch Cortese verzichtet in seiner „Kreuzigung des Andreas“ nicht auf die ikonographisch typischen Zugaben wie Peiniger, Soldaten – von denen einer wie so oft auf einem Pferd zu sehen ist – und die Trauernden. Vor allem letztere sind aber im Vergleich zu Alberti stark reduziert, und es trauert eben nicht, wie Richeôme über die alte Version wohlwollend urteilte, „die ganze Welt“<sup>832</sup> um den Heiligen am Kreuz. Die überlangen Kreuzarme, an denen der Körper des Andreas aber fast zu klein wirkt, hat Cortese ziemlich sicher von Alberti übernommen, denn die Ähnlichkeit zu Greuters Stich ist nicht von der Hand zu weisen. Aus dem Mann im Turban, der rechts hinter dem Kreuz steht, ist in Corteses Altarblatt ein grimmig dreinschauender alter Mann in grüner Kutte geworden – wahrscheinlich handelt es sich bei der Figur jeweils um einen heidnischen Priester, der erfolglos versuchte, den Heiligen zur Anbetung der alten Götter zu zwingen. Zwar ähnelt das Kreuz dem Stich, aber seine Position in Corteses Altargemälde ist eine völlig andere. Nicht in die Mitte und parallel zum Betrachter platzierte Cortese das Kreuz des Heiligen, sondern leicht schräg, nach hinten versetzt in die rechte Bildhälfte. So gewann er nicht nur in der linken Bildhälfte Platz für die Gruppe der Frauen und den alten Mann, sondern konnte vor allem die Komposition oben links weiterentwickeln. Denn der blaue Hintergrund geht in eine Wolkenbank über, auf der Engel sitzen. Goldenes Licht fällt von oben links ein und lässt den oberen Bildteil hell erstrahlen. Der grundsätzlichsste Unterschied zwischen beiden Darstellungen liegt aber vor allem in der Anwesenheit der Engel auf Corteses Gemälde, die auf Greuters Stich<sup>833</sup> vollkommen fehlen. Gemeinsam mit einem kleinen Putto sitzt ein größerer Engel im blassroten Gewand auf einer Wolke. Hinter ihm sind weitere Putti zu sehen, die, ganz vom göttlichen Licht umhüllt, golden schimmern. Cortese hatte so nicht nur ganz bewusst die himmlische Sphäre ins Bild hineingeholt, sondern lässt in der Figur des größeren Engels bereits den Aufstieg des Heiligen in den Himmel beginnen. Andreas, dessen unverletzter Körper aussieht, als wäre er aus Porzellan, hat den Blick nach oben hinauf zu den Engeln in den Wolken gerichtet. Als wolle der Engel zu Andreas sagen, „komm mit mir“, greift er mit seiner Linken nach dem rechten Arm des Gekreuzigten und weist mit dem Zeigefinger der rechten Hand nach oben über den Bildrand hinaus. Ebenso zeigt auch eine der Frauen unten links nach oben. Der Heilige macht sich bereit, seine letzte Reise anzutreten, und auch der klägliche Versuch des Soldaten, ihn daran zu hindern, misslingt – es scheint fast, als versuche er Andreas festzuhalten, indem er ihn am Bein packt. Das göttliche Licht im Gemälde findet in den goldenen Strahlen der umgebenden Stuckdekoration seine Fortsetzung.<sup>834</sup> Auf den Strahlen sitzen und fliegen wie

---

<sup>832</sup> „Vous voyez en cette peinture quasi tout le monde triste...“ Richeôme, *Peinture spirituelle*, 1611, S. 14.

<sup>833</sup> Es ist davon auszugehen, dass sich Greuter in diesem Detail am Original orientierte und dementsprechend auch Alberti auf den Engel verzichtet hatte.

<sup>834</sup> Durch die massigen Marmorsäulen und dem gesprengten Segmentgiebel oberhalb des Gemäldes gut versteckt, nimmt man das Fenster, durch das natürliches Licht von oben auf Gemälde und Stuckdekoration fällt,

im Bild goldene Engel, der größte unter ihnen bringt dem Heiligen im Gemälde die Märtyrerkrone. Was in der Apsis von Sant'Andrea della Valle noch im obersten Bildfeld mit der Himmelfahrt des Andreas und der umgebenden Stuckdekoration endete, gipfelt nun in Sant'Andrea al Quirinale in einer vollplastischen Figur. Denn ein weiteres Mal erscheint der in den Himmel auffahrende Andreas in Form einer Skulptur auf Wolken gebettet als krönender Abschluss der Gesamtinszenierung (Bild 111).

Immer wieder aufs Neue vollzog sich vor den Augen der Novizen, deren Kirche Sant'Andrea al Quirinale schließlich in erster Linie war, ebenso wie vor jenen der Gläubigen am Hauptaltar das Schicksal des Titelheiligen: sein Leiden, sein Kreuzestod und der göttliche Lohn – der Eintritt ins Himmelsreich –, der Andreas für das erbrachte Opfer zuteil wird.<sup>835</sup> Corteses Altarblatt ist weit mehr als nur die Darstellung der Marter des Titelheiligen. In ähnlicher Weise, wie schon zu den Altarblättern von Sankt Peter bemerkt wurde, wird auch hier besonders die Verbindung von Blut-Opfer und Mess-Opfer betont. Sant'Andrea ist in vielerlei Hinsicht „the triumph of Roman Catholicism“, wie Kevin Kelly schreibt, denn „through the combination of its various works of art, the entire building focuses on the journey toward this very goal which manifests itself in the form of martyrdom.“<sup>836</sup>

Nicht nur Cortese hatte sich mit seinem Gemälde an Albertis ältere Version angelehnt, sondern auch Mattia Pretis zuvor besprochene Fresken in Sant'Andrea della Valle oder Giovanni Battista Leonardis Andreas-Kreuzigung in Sant'Andrea delle Fratte könnten ihren Ursprung in Albertis Andreasmarter haben. Sein Gemälde stellt damit nicht nur für das Bildthema der „Kreuzigung des Andreas“ eine Art Prototyp dar, sondern ist im nachtridentinisch-römischen Kirchenraum überhaupt eines der frühesten Beispiele eines Martyriums am Altar. Eine mögliche Erklärung für dieses frühe Erscheinen des Themas am Altar liegt in der bereits im Vorfeld betonten Ähnlichkeit des heiligen Andreas mit Jesus, die sich im Bild in einer mit der „Kreuzigung Jesu“ eng verwandten Ikonographie widerspiegelt. Wie die letzten Beispiele gezeigt haben, trug die Entwicklung ihre Früchte, die sich in Santa Susanna in der Verbindung von Lauretis Altarblatt mit der Apsis ankündigte, in der die Heilige im weißen Gewand der Jungfrau im Himmel neben Jesus auf die Gläubigen im Kirchenraum hinabblickte.

Gesamtinszenierungen wie im Chorbereich von Sant'Andrea della Valle sind keine Seltenheit, sondern wurden im Laufe des 17. Jahrhunderts immer ausgeklügelter. Bildthemen wie das Martyrium eines Heiligen, von ihnen bewirkte Wunder oder Heilige in Ekstase, erfreuten sich

---

zunächst kaum wahr. Ein architektonischer Trick mit großem Effekt, den Bernini öfter anwendete, wie beispielsweise für die richtige Ausleuchtung der heiligen Theresa in der Cornaro-Kapelle in Santa Maria della Vittoria.

<sup>835</sup> Bailey zufolge war Sant'Andrea al Quirinale eine gerade im Sommer und Herbst vom römischen Adel gut besuchte Kirche, siehe Bailey, 2003, S. 42.

<sup>836</sup> Kelly, Kevin: Bernini's S. Andrea al Quirinale. The triumph of martyrdom. Montreal, Quebec, 1991, S. 59.

am Altar weiterhin großer Beliebtheit. Eine Erfolgsgeschichte, die insbesondere im Bildprogramm von Sankt Peter unter Urban VIII. die für die weitere Einwicklung entscheidenden Schritte machte und in den darauffolgenden Jahrzehnten vor allem in katholischen Ländern überall wiederzufinden ist.<sup>837</sup> Doch trat der heldenhafte Charakter, den die Fresken in Santo-Stefano, San Tommaso und in gewisser Weise auch jene in Santi Nereo et Achilleo sowie in San Vitale zu betonen versuchten, mit der Jahrhundertwende und dem Fortschreiten des 17. Jahrhunderts hinter anderen Qualitäten zurück. Denn wichtig war nicht mehr der „heroische Überschwang“, sondern das „Schwärmerisch-Sentimentale, Schmachend-Elegische, Brünstig-Verzückte“, wie Werner Weisbach bereits 1921 formulierte.<sup>838</sup>

## VII. Schlussbetrachtung

Am Bildthema Martyrium kommt man im römischen Kirchenraum des späten 16. und 17. Jahrhunderts nicht vorbei. Es gibt sie an den Wänden der Kirchen, Oratorien und Kapellen, im Apsis- und Chor-Bereich großer Basiliken und schließlich auch am Altar.

Zunächst hatten die Jesuiten die Blut-Zeugen Jesu an den Wänden ihrer Kollegskirchen auf grausame und brutale Art das Martyrium erleiden lassen. Zwar kam diesen Bildprogrammen zunächst die Aufgabe zu, die Novizen zu unterweisen und sie auf die ihnen bevorstehende Mission vorzubereiten, aber nicht ausschließlich. Denn gerade die pädagogisch-didaktische Funktion, die Bilder wie sie in Santo Stefano Rotondo oder San Tommaso zu sehen waren, innewohnt, eignete sich neben der Unterweisung der Ordensinternen genauso hervorragend zur Erziehung des Volkes.

Sowohl in San Tommaso als auch in Santo Stefano feierten nicht nur die Novizen, sondern auch das römische Volk die Messe, das so in den Genuss der Märtyrer-Fresken kam. Im Falle der Oratorianer-Kirche Santi Nereo e Achilleo, bei der es sich um keine Kollegskirche handelt, dienten die blutrünstigen Apostel-Martyrien folglich ausschließlich der Erbauung und Motivation des Volkes. Beide Orden nutzten die Martyriumsdarstellung, wenn auch mit unterschiedlichem Ansatz, um das Volk von der Richtigkeit des katholischen Glaubens zu überzeugen, zur Nachahmung des Opfers der heiligen Helden zu motivieren und zu einem gottesfürchtigen Leben anzuhalten. Dem Mystizismus der Oratorianer steht die Klugheit der Jesuiten gegenüber, dazwischen die laienhafte Volksfrömmigkeit in all ihren Ausdrucksformen.<sup>839</sup> Mit diesen Bildprogrammen, die von den einzelnen Orden im späten 16.

---

<sup>837</sup> Badt, 1969, S. 571.

<sup>838</sup> Weisbach, 1921, S. 179.

<sup>839</sup> Badt, 1969, S. 96.



Jahrhundert für ihre Kirchen entstanden, hätten sich die Traktat-Autoren, die mehrheitlich für eine besonders brutale und grausame Darstellungsweise eines Martyriums plädiert hatten, im Großen und Ganzen anfreunden können.

Doch nach einer recht kurzen Phase, in der Gewalt und Brutalität die Oberhand hatten, verlor die Martyriumsdarstellung diese Komponente recht schnell wieder. Die Herauslösung des Martyriums aus der Heiligen-Vita, wie in den Rotondo-Fresken, die Zuspitzung auf den gewaltsamen Tod englischer, alter wie neuer, Märtyrer in San Tommaso oder das auf die Apostel-Martyrien ausgerichtete Bildprogramm an den Wänden von Santi Nereo e Achilleo blieben Einzelfälle. Neue Bildprogramme dieser Art, die das Martyrium besonders grausam in Szene setzen, lassen sich zum Ende des Jahrhunderts und mit Beginn des neuen in Roms Kirchen kaum mehr finden.

Der heilige Vitalis auf der Streckbank, Felicitas kniend, hinter ihr der Scherge, oder Domenichinos Andreas kurz vor der Geißelung sind typische Beispiele dafür, wie die Märtyrer im römischen Kirchenraum fortan dargestellt wurden. Den Effekt des „heilsamen Schreckens“<sup>840</sup> auf den Betrachter musste die Darstellung aber dennoch nicht einbüßen. Doch wurde dieser nun nicht mehr durch brutal dahingemetzelte heilige Männer und Frauen erzielt, sondern mittels subtilerer Bild-Strategien erreicht. Dramatisches Hell-Dunkel und große Gesten rückten an die Stelle klaffender Wunden und sollten fortan dem Betrachter den Atem rauben, ihn anrühren und am Schicksal des Märtyrers Anteil nehmen lassen.

Damit den Gläubigen nichts Falsches im Bild präsentiert wurde, legten alle Traktat-Autoren großen Wert auf eine fehlerfreie Übermittlung der „veritas historica“. Kaum ein Maler eines Martyriums machte aber in der Übertragung der Textquelle ins Bild nachweislich wirklich grobe Fehler. Die meisten hielten sich an die hagiographischen Quellen und folgten dem Prinzip der „veritas historica“. Allerdings war die Ausdehnung einer Textquelle im Bild keine Seltenheit. Wenn die hagiographische Vorgabe zu einsilbig war, war dies aber oft für den Maler die einzige Möglichkeit, um überhaupt etwas zustande zu bringen, wie im Falle Domenichinos, dem für die Geißelung des heiligen Andreas gerade einmal ein Halbsatz als Textvorgabe zur Verfügung stand.

Insgesamt kann man aber feststellen, dass die Schriften der meisten theologischen Traktate<sup>841</sup> von künstlerischer Seite kaum beachtet wurden und die meisten Maler die in den Schriften gemachten Vorgaben manchmal einhielten und sich manchmal galant über sie hinwegsetzten. Wie beispielsweise Guido Reni, der in der Hinführung des heiligen Andreas zum Kreuz die

---

<sup>840</sup> Hecht, 2012, S. 256.

<sup>841</sup> Eine Ausnahme bilden hierbei vielleicht Gabriele Paleotti und Cesare Baronio, die aber in erster Linie als Auftraggeber und nicht als Traktat-Autoren bei den von ihnen beauftragten Malern Beachtung fanden. Daneben bildet natürlich Gallonios „Trattato de gli instrumenti di martirio...“ einen Sonderfall, denn das Buch diente vielen Malern als Nachschlagewerk und war so eine wichtige Bezugsquelle.

hagiographische Quelle recht großzügig ausgelegt, sich in dem „Martyrium der heiligen Cäcilia“ dafür aber exakt an die Text-Vorgabe hielt und sogar die dampfenden Schornsteine in den Bildvordergrund platzierte. Dass die „Legenda aurea“ trotz gewisser Vorbehalte von kirchlicher Seite über ihren Wahrheitsgehalt und einer teilweise kritischen Bewertung durch die Traktat-Autoren weiterhin von vielen Malern recht häufig als Bezugsquelle ihren Bildern zugrundegelegt wurde, ist ein weiterer Beweis für den insgesamt mäßigen Einfluss der Traktat-Literatur auf die Praxis. Vor allem aber auch ein sichtbares Zeichen der Inkonsequenz, die auf künstlerischer Seite genauso verbreitet war wie auf kirchlicher. Nicht ohne Grund empfanden viele römische Geistliche Gabriele Paleottis Anforderungen als zu streng. Der Unterstützung der Maler konnte sich die Kirche aber sicher sein, denn die meisten von ihnen waren praktizierende Katholiken<sup>842</sup> und daher nicht minder gottesfürchtig als das Volk, das durch ihre Bilder zum richtigen Glauben motiviert werden sollte. Die Maler und Künstler wurden so zu

„... plasmati dall'insegnamento della Chiesa, dalle prediche, dai ritiri spirituali, dai libri di pietà ed erano in perfetta sintonia con il pensiero religioso del loro tempo, così da essere, senza neppure aver ricevuto esplicite disposizioni, gli interpreti fedeli del pensiero cattolico della Controriforma.“<sup>843</sup>

Auch die Restaurierung der zahlreichen Titelkirchen lieferte einen wichtigen Beitrag in der Erziehung des Volks durch die Blut-Zeugen Jesu. Da viele der zu restaurierenden Gotteshäuser unter dem Patrozinium eines römischen Märtyrers oder einer Märtyrerin standen, hatten die neuen Bildprogramme von Santi Nereo e Achilleo, Santa Susanna, Santa Bibiana und Santa Cecilia immer auch den gewaltsamen Tod ihrer Titelheiligen zum Thema. Als Heilige zum Anfassen hatte Kardinal Sfondrati die heilige Cäcilia in seiner Titelkirche gleich doppelt präsentiert und die wichtigsten Stationen ihres Leidenswegs perfekt in Szene gesetzt. Vom Ort des Martyriums, der „Cappella del Bagno“, dem Guido Reni mit seinem Gemälde Gestalt verlieh, konnte die Masse der Gläubigen weiter zum Altar pilgern, an dem Madernos Stein-Version der toten Heiligen die Stelle kennzeichnet, an der sie ihre letzte Ruhestätte gefunden hat.

Vor allem mit dem 1593 von Kardinal Girolamo Rusticucci in seiner Funktion als Vikar der Diözese Rom erlassenen Edikt vollzog sich ein entscheidender Schritt zur Umsetzung des Tridentinischen Bilderdekrets. Das Edikt stärkte nicht nur die Rolle der Auftraggeber von Kunstwerken, sondern nahm sie vor allem mehr in die Pflicht, indem die Vorlage aller

---

<sup>842</sup> Poussin bildet laut Badt als Nicht-Katholik die große Ausnahme unter den ansonsten sehr katholischen Malern. Siehe Badt, 1969, S. 59.

<sup>843</sup> Mâle, 1984, S. 38.

Entwürfe zur Ansicht und Kontrolle verlangt wurde.<sup>844</sup> Die Künstler waren somit fein raus, konnten sie doch auf diese Weise die Verantwortung über die Richtigkeit und Angemessenheit der dargestellten Inhalte auf den Auftraggeber abschieben. Im Falle von Rusticuccis eigener Titelkirche Santa Susanna mag das stimmen. Ziemlich brutal hatte Tommaso Laureti wohl in Absprache mit seinem Auftraggeber Rusticucci das Martyrium der Titelheiligen am Altar inszeniert. Als eines der frühesten römischen Beispiele ist in Santa Susanna überhaupt ein Martyrium am Altar zu sehen. Vereinzelt Ausnahmen hatte es zwar gegeben, wie anhand von Siciolantes heiliger Katharina und der Laurentiusmarter der Brüder Zuccari in San Lorenzo in Damaso gezeigt wurde. Doch hatten beide Darstellungen eine Art Alibi-Szene mit im Bild, durch die sie ihr Dasein am Altar legitimierten. Lauretis brutale Enthauptung der Heiligen, die, vor dem Hintergrund der in Santa Susanna verehrten Blut-Reliquie, sinnvoll erschien, hatte ihre Daseinsberechtigung am Altar aus genau dieser Verbindung von Blut-Opfer und Mess-Opfer am Altar erhalten. Eine Verbindung, die nicht nur in den großen Martyriumsdarstellungen am Altar von Sankt Peter, sondern auch in der weiteren Entwicklung des Bildthemas am Altar besonders hervorgekehrt wurde. Dennoch wird aber nicht Lauretis brutale Version, sondern Guido Renis entrückt-verzücktes „Martyrium der heiligen Cäcilia“ richtungsweisend.

Was in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Ausnahmeerscheinung am Altar begann und dort entweder als Bild im Bild vorkam oder wie im Falle von Durante Albertis Andreas-Martyrium nur durch dessen Christus-Ähnlichkeit, die sich im Falle der „Kreuzigung des Andreas“ in einer ähnlichen Ikonographie widerspiegelt, wurde mit Beginn des 17. Jahrhunderts immer häufiger.

Spätestens seit dem Ausstattungsprogramm Papst Urbans VIII. für die Altäre von Neu-Sankt-Peter gehört die Martyriumsdarstellung zum festen Bestand der Bildthemen am Altar. Es scheint, als habe sich mit Beginn des 17. Jahrhunderts eine einvernehmliche Ikonographie in der Behandlung von Bildinhalten durchgesetzt, die den gewaltsamen Tod eines Heiligen darstellen. In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts hat sich die Martyriumsdarstellung immer mehr als des Altars würdig erwiesen und ist von dort, wie die zuletzt besprochenen Bildwerke von Salvator Rosa, Mattia Preti oder Guglielmo Cortese gezeigt haben, während des gesamten Jahrhunderts und darüberhinaus nicht wegzudenken. Dies allerdings, ohne die Darstellung auf Seitenwänden, im Gewölbe oder der Apsis einbüßen zu müssen. An dieser Allgegenwärtigkeit des Martyriums im römischen Kirchenraum zeigt sich einmal mehr, was die Kirche mit ihrer Kunst erreichen wollte:

---

<sup>844</sup> Das Edikt wurde ein um das andere Jahr immer wieder neu veröffentlicht. Allerdings immer in derselben unveränderten Version. Dies spricht grundsätzlich eher dafür, wie Hecht feststellt, dass die Veröffentlichung des Edikts schnell pure Routine wurde und sein Einfluss als wirkliche Kontrollinstanz dementsprechend gering zu bewerten ist. Siehe Hecht, 2012, S. 26f.

„Nata in un tempo in cui la Chiesa, purgata e tutta tesa a dare il suo sangue, intraprendeva a riconquistare il Vecchio Mondo e portare la fede nel Nuovo... celebrò il martirio e mise il cristiano faccia a faccia con la morte per insegnargli a non temerla...“<sup>845</sup>.

Die ursprüngliche „Imitatio Christi“, die dem Opfertod der heiligen Männer und Frauen seit jeher innenwohnt, hatte sich nach dem Boom, den die Darstellung nach dem Tridentinischen Konzil<sup>846</sup> in Rom erfuhr, vor allem aber mit Beginn des 17. Jahrhunderts immer mehr zu einer „Imitatio Martiri“ gewandelt. Durch diese Funktionserweiterung werden die Märtyrer im Bild zum Bindeglied zwischen Jesus und den Gläubigen. Ihre Tugendhaftigkeit und ihr unbezwingbarer Wille machten sie, gepaart mit ihrer Opferbereitschaft, zum christlichen Paradebeispiel. Diesem von der kirchlichen Obrigkeit diktierten Idealtypus versuchten die Gläubigen nachzueifern, indem sie ein besonders tugendhaftes Leben anstrebten und bereit waren, alles dafür zu geben.

Zugunsten einer meist leicht entrückten und verklärten Darstellung der Heiligen im Angesicht des gewaltsamen Todes verzichteten Maler eines Martyriums zunehmend auf die Schilderung zu grausamer und brutaler Details. Damit einhergehend erhält auch die himmlische Sphäre durch die immer stärkere Präsenz der Engel mehr Gewicht in der Darstellung des Martyriums. Immer wieder kommen Engel als Nothelfer in den Viten der Heiligen zum Einsatz<sup>847</sup>, und es sind Engel, die den Heiligen im Erleiden des Martyriums Krone und Palme als Zeichen ihres Triumphes überbringen. Durch sie kommt das Himmlische, Überirdische und Göttliche ins Bild. Sie liefern für den Betrachter den trostspendenden und hoffnungsvollen Ausgleich zum Martyrium und sind die Überbringer des göttlichen Preises, den die Märtyrer mit ihrem Opfer bezahlt haben. Durch diese Darstellungsweise wurde das Martyrium als nötige Bedingung für die nachfolgende Heiligkeit präsentiert. Ein Sinnbild, das, auf das Leben der Gläubigen übertragen, so viel bedeutete wie: ohne irdisches Opfer keine Aussicht auf himmlischen Lohn. Der bildliche Einsatz der heiligen Märtyrer im Dienste der katholischen Kirche als Hilfsmittel und Werkzeug bei der Motivation der Gläubigen zu einem gottesfürchtigen Leben ist damit mehr als erwiesen.

Für Emile Mâle war das Hauptmerkmal der christlichen Kunst „attraverso i secoli... di essere lo specchio fedele del pensiero della Chiesa“.<sup>848</sup> Im Sinne der Arbeit könnte Mâles Aussage sogar dahingehend erweitert werden, dass die heiligen Märtyrer und Märtyrerinnen, neben

---

<sup>845</sup> Mâle, 1984, S. 435.

<sup>846</sup> Auch Stefan Kummer sieht den Wandel im Erscheinungsbild des römischen Kirchenraums, der mit großen Schritten im späten 16. Jahrhundert Einzug hält, als „eine Folge der Reform und hier insbesondere des Trienter Bilderdekrets...“ Zit. nach Kummer, 1993, S. 514.

<sup>847</sup> Beispielsweise bekommt die heilige Katharina Hilfe von einem Engel, der das Rad zerschlägt, an dem sie geißelt werden soll. Siehe *Legenda aurea*, 1846, Cap. CLXXII. De sancta Catherina, S. 793.

<sup>848</sup> Mâle, 1984, S. 436.

ihrer Funktion als Propagandamittel für die Motivation der Gläubigen im posttridentinischen Rom, gleichsam zum Spiegelbild der Kirche und zum Sinnbild der neuformierten römisch-katholischen Kirche wurden.

## VIII. Literaturverzeichnis

### 1. Quellen

#### **Armenini, De' veri precetti della pittura, 1587**

Armenini, Giovanni Battista: „De' veri precetti della pittura, libri tre“. Ne' quali con bell'ordine d'vtili, & buoni auertimenti, per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellente; si dimostrano i modi principali del disegnare, & del dipignere, & di fare le Pitture, che si conuengono alle condizioni de' luoghi, & delle persone. Opera non solo vtile, et necessaria à tutti gli Artefici per ragion del disegno lume, et fondamento di tutte l'altre arti minori, ma anco à ciascun'altra persona intendente di cosi nobile professione. Al Sereniss. Sig. il Signor Gvglielmo Gonzaga, Duca di Mantoua, di Monferrato, &c. In Ravenna, Appresso Francesco Tebaldini, ad instantia di Tomaso Pasini Libraro in Bologna, 1587.

**Barberino, Maffeo:** „Poesie Latine del Card. Maffeo Barberino Hoggi Papa Vrbano Ottavo“. Tradotto in verso sciolto da Gio. Francesco Ferranti. Leuan di terra al ciel nostr'intelletto, In Roma, Appresso Francesco Caualli, 1642.

**Barberini, Maphaei S.R.E. Card. Nvnc Vrbani PP. VIII.:** „Poemata“. Antverpiae, Ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1634.

#### **Baronio, Annales Ecclesiastici, Tomus Secundus, 1738**

Baronio, Cesare: „Annales Ecclesiastici“. Auctore Caesare Baronio, Sorano, Ex Congregatione Oratorii, S.R.E. Presbyt. Cardinali Tit. SS. Nerei & Achillei, & S. Apostolicae Sedis Bibliothecario, Tomus Secundus, Incipiens ab exordio Trajani Imperatoris, Perducitur, usque ad Imperium Costantini: complectitur annos CCV. Sextum ex parte tantum attingit. Editio Novissima, Augustae Vindelicorum, 1738, Prostant Venetiis, Apud Stephanum Monti.

#### **Baronio, Annales Ecclesiastici, Tomus Nonus, 1600**

Baronio, Cesare: „Annales Ecclesiastici“. Avctore Caesare Baronio, Sorano, Ex Congregatione Oratorii, S.R.E. Presbyt. Cardinali Tit. SS. Nerei, et Achillei et sedis Apostolicae Bibliothecario, Tomus Nonus, Romae, Ex Typographia Vaticana, 1600.

#### **Baronio, Annales Ecclesiastici, Tomus Primus, 1591**

Baronio, Cesare: „Annales Ecclesiastici“. Avctore Caesare Baronio, Sorano, Congregationis Oratorii, Presbytero, Tomus Primus, Romae, Ex Typographia Ascanii et Hieronymi Donangeli, 1591.

#### **Baronio, Martyrologium Romanum, 1630**

Baronio, Cesare: „Martyrologium Romanum“. Gregorij XIII. Pont. Max. iussu editum, Et Urbani VIII. Avctortate Recognitvm, Accesservnt Notationes, Atque Tractatio de Martyrologio Romano, Venetiis, Apud Haeredes Ioannis Guerilij, 1630.

#### **Baronio, Martyrologium Romanum, 1597**

Baronio, Cesare: „Martyrologium Romanum“. Ad novam Kalendarii Rationem, & Ecclesiasticae Historiae veritatem restitutum. Gregorij XIII. Pont. Max. ivssv editvm, Accesservnt Notationes atque Tractatio de Martyrologio Romano. Auctoritate Recognitum, Accesservnt Notationes, tque Tractatio de Martyrologio Romano. Auctore Caesare Baronio Sorano Congregationis Oratorii Prespytero. Venetiis, Apud Marcum Antonium Zalterium, 1597.

**Bellarmino, De Ecclesia Triumphante, 1605**

Bellarmino, Roberto: „Secvndi Tomi, Qvarta Controversia Generalis, De Ecclesia Trivmphante, Tribvs Libris Explicata“, aus: „De Controversiis Christianae Fidei, Adversus Huius temporis Haereticos Opus“. Disputationum Roberti Bellarmini Politiani, Ex Societate Jesu, S.R.E. Presbyteri Cardinalis, Tit. S. Mariae in via, Archiepiscopi Capuani. Bd. 2, Editio ultima, ab ipso Auctore aucta et recognita. Accessit accuratior de exemptione Clericorum disputatio, et de cultu sacrarum imaginum libelli cuiusdam refutatio. Ingolstadii, Ex officina typographica Daudidis Sartorii, 1605, S. 1081–1484.

**Borghini, Il Riposo, 1584**

Borghini, Raffaello: „Il Riposo“. In cui della pittvra, e della scultura si fauella, de' piu illustri Pittori, e Ccultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano. In Fiorenza, Appresso Giorgio Marescotti, 1584.

**Borromeo, Instructiones, 1962**

Borromeo, Carlo: „Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II, Caroli S. R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum. Mediolani, apud Pacificum Pontium, Typographum Illustriss. Cardinalis S. Praxedis, Archiepiscopi, 1577,“ in: Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma, hrsg. v. Paola Barocchi, Bd. III., Bari, 1962, S. 1–123.

**Federico Borromeo, De Pictura Sacra, 1932**

Borromeo, Federico: „De Pictura Sacra. Libri Due“. Testo e Versione, hrsg. v. Carlo Castiglioni, Camastro, Sora, 1932.

**Braun, De Imaginibus, 1548**

Braun, Konrad: De Imaginibvs. Liber D. Conradi Brvni Ivreconsvlti, Cancellarii, Landeshvtensis, in Bavaria Catholica, Germaniae Prouincia, aduersus Iconoslastas, Magonza, Ex officina Francisci Behem, 1548.

**Calcagni, P. Diego:** „Memorie istoriche della Città di Recanati nella Marca D'Ancona“, D. Vittorino Maffei, Messina, 1711.

**Comanini, Il Figino, 1962**

Comanini, Gregorio: „Il Figino ovvero del Fine della Pittura“, in: „Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma“, hrsg. v. Paola Barocchi, Bd. III., Bari, 1962, S. 237–379.

**De' Cavalieri, Beati Apollinaris martyris primi Ravennatum, 1586**

De' Cavalieri, Giovanni Battista: „Beati Apollinaris martyris primi Ravennatum epi res gestae“, provt Romae in eivsdem aede sacra apvd Collegivm Germanicvm et Ungaricvm a Nicolao Circiniano depictae visvntur, erschienen als 2. Beiband zu Giulio Rossis „Icones Operum misericordiae...“, Romae, Ex officina Bartholomaei Grassi, 1586.

**De' Cavalieri, Ecclesiae militantis triumphi, 1585**

De' Cavalieri, Giovanni Battista: „Ecclesiae militantis triumphi“, sive Deo amabilium martyrvm gloriosa pro Christi fide certamina prout opera RR Patrum Societatis Iesv, Collegij Germanici et Hungarici moderatorum, impensa S. D. N. Gregorii PP. XIII in Ecclesia S. Stephani Rotundi, Romae, Nicolai Circiniani pictoris manu uisuntur depicta, erschien als 3. Beiband in Giulio Rossis „Icones Operum misericordiae...“, Romae, Ex officina Bartholomaei Grassi, 1585.

**De' Cavalieri, Ecclesiae anglicanae trophaea, 1584**

De' Cavalieri, Giovanni Battista: „Ecclesiae anglicanae trophaea“, siue sanctorum martyrum qui, pro Christo catholicaeque fidei veritate asserenda antiquo recentiorique persecutionum tempore mortem in Anglia subierunt, passiones Romae in Collegio Anglico, erschienen als 1. Beiband in Giulio Rossis „Icones Operum misericordiae...“, Romae, Ex officina Bartholomaei Grassi, 1584.

**Gallonio, Historia delle sante Vergini romane, 1591, (1593)**

Gallonio, Antonio: „Historia delle sante Vergini romane“, con varie annotationi e con alcune vite brevi de' santi parenti loro. E de' gloriosi martiri Papia e Mavro soldati romani. In Roma, Presso Ascanio, e Girolamo Ascanio Donangeli, 1591, (1593).

**Gallonio, Trattato de gli instrumenti di martirio, 1591**

Gallonio, Antonio: „Trattato de gli Instrvmenti di Martirio“, e delle varie Maniere di Martoriare usate da' Gentili contro Christiani“. Descritte et intagliate in rame. In Roma, Presso Ascanio, e Girolamo Donangeli, 1591.

**Gilio, Dialogo, 1961**

Gilio Da Fabriano, Giovanni Andrea: Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire, Camerino 1564, in: „Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma“, hrsg. v. Paola Barocchi, Bd. II., Bari, 1961, S. 1–115.

**Lomazzo, Idea del Tempio, 1590**

Lomazzo, Giovanni Paolo: „Idea del Tempio della Pittvra“. Nella quale egli discorre dell'origine, et fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura. In Milano, Per Paolo Gottardo Pontio, 1590.

**Lomazzo, Trattto dell'arte, 1584**

Lomazzo, Giovanni Paolo: „Trattato dell'arte della pittvra, scoltvra, et architettvra.“ Diuiso in sette libri, ne' quali si discorre de la proportione, de' moti, de' colori, de' lumi, de la prospettiuua, de la prattica de la pittura, et finalmente de le istorie d'essa pittura. Con una tavola de' nomi de tutti li pittori, scoltori, architetti, et matematici antichi et moderni. In Milano, Per Paolo Gottardo Pontio, stampatore Regio, A instantia di Pietro Tini, 1584.

**Molanus, De picturis et imaginibus sacris, 1570**

Molanus, Johannes: „De picturis et imaginibus sacris liber vnvs“, tractans de vitandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus. Lovanii, Apud Hieronymum VVellaeum, 1570.

**Ottonelli / Cortona, 1652**

Ottonelli, Gian Domenico, Berrettini, Pietro: „Trattato della Pittvra e Scvlvra, vso et abvso loro“. Composto da vn Theologo, e da vn Pittore; per offerirlo a' Signori Accademici del Disegno di Fiorenza e d'altre Città Christiane. In Fiorenza, nella Stamperia di Gio: Antonio Bonardi, 1652.

**Panciroli, 1600**

Panciroli, Ottavio: „I Tesori nascosti nell'alma Città di Roma“. In Roma, Appresso Luigi Zannetti, 1600.

**Paleotti, Discorso, 1961**

Paleotti, Gabriele: „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“. Bologna, 1582, in: „Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma“, hrsg. v. Paola Barocchi, Bd. II., Bari, 1961, S. 117–509.



**Richeôme, Peinture spirituelle, 1611**

Richeôme, Louis: „La Peinture spirituelle, ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres, et tirer de toutes profit salutare“. A Lyon, Chez Pierre Rigaud, 1611.

**Tertullianus, Apologeticvs, 1515**

Tertullianus, Quintus Septimius Florens: „Apologeticvs adversvs Gentes“. In Venetiis, Aedibus Aldi et Andreae Soceri, 1515.

**Ugonio, 1588**

Ugonio, Pompeo: „Historia delle Stationi di Roma che si celebrano la Quadragesima“. Dove oltre le vite de santi alle chiese de quali è stazione, si tratta delle origini, foundationi, siti, restorationi, ornamenti, reliquie, & memorie di esse chiese, antiche & moderne. In Roma, Appresso Bartholomeo Bonfadino, 1588.

**2. Hagiographie****Bosio, Beatae Caeciliae, 1600**

Bosio, Antonio: „Historia Passionis Beatae Caeciliae Virginis, Valeriani, Tiburtii et Maximi. Martyrum necnon Urbani et Lucii Pontificum et Martyrum Vitae“, Rom, 1600.

**Bosio, Histori vom Leyden, 1604**

Bosio, Antonio: „Histori vom Leyden der heiligen Jungfrawen vn Martyrin Caeciliae, vnnd jhrer heiligen Mitgesellen vnnd Martyrer, Valeriani, Tiburtij vnd Maximi. Item, Vom leben der heiligen Bäpst und Martyrer Urbani vnd Lucij“. Blasium Lavbich, Widmanstetter, 1604.

**Legenda aurea, 1846**

De Voragine, Jacobus: „Legenda aurea“. Vulgo Historia Lombarica dicta. Ad optimorum librorum fidem, hrsg. v. Johann Georg Theodor Grässe, Dresden, Leipzig, 1846.

**Fedini, 1627**

Fedini, Domenico: „La Vita di S. Bibiana Vergine, e Martire Romana“. Francesco Corbelletti, Rom, 1627.

**Mombritius, Boninus:** „Sanctuarium seu Vitae Sanctorum“. Novam hanc Editionem curaverunt duo, Monachi Solesmenses, Tomus Secundus. Albert Fontemoing et Socios, Paris, 1910.

**Surius, 1605**

Surius, Laurentius, Mosander, Jacob, Lippomano, Luigi: „De Probatis Sanctorvm Historiis Partim“. Ex Tomis Aloysii Lipomani, Doctissimi Episcopi, Partim Etiam Ex Egregiis Manuscriptis Codicibus, Quarvm permultae antehac nunquam in lucem prodierunt. Coloniae Agrippinae, 1605.

**Surius, Bd. 6, 1575**

Surius, Laurentius: „De Probatis Sanctorvm Historiis“. Partim Ex Tomis Aloysii Lipomani, Doctissimi Episcopi, Partim Etiam Ex Egregiis Manuscriptis Codicibus, quarum permultae antehac nunquam in lucem prodire. Bd. 6, Coloniae Agrippinae, 1575.

**Surius, Bd. 5, 1574**

Surius, Laurentius: „De Probatis Sanctorvm Historiis“. Partim Ex Tomis Aloysii Lipomani, Doctissimi Episcopi, Partim Etiam Ex Egregiis Manvscriptis Codicibvs, quarum permultae antehac nunquam in lucem prodire. Bd. 5, Coloniae Agrippinae, 1574.

**Surius, Bd. 3, 1572**

Surius, Laurentius: „De Probatis Sanctorvm Historiis Partim“. Ex Tomis Aloysii Lipomani, Doctissimi Episcopi, Partim Etiam Ex Egregiis Manvscriptis Codicibvs, quarum permultae antehac nunquam in lucem prodire.“ Bd. 3, Coloniae Agrippinae, 1572.

**3. Sekundärliteratur****Acidini Luchinat, 1998**

Acidini Luchinat, Cristina: „Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento“, Bd. 1, Jandi Sapi Editori, Mailand, 1998.

**Affanni, 1993**

Affanni, Anna Maria: „Santa Susanna e San Bernardo alle Terme“. Itinerari d'arte e di cultura. Chiese, hrsg. v. Anna Maria Affanni, Marina Cogotti u. a., Palombi, Rom, 1993.

**Badt, 1969**

Badt, Kurt: „Die Kunst des Nicolas Poussin“. DuMont Schauberg, Bd. 1, Köln, 1969.

**Bailey, 2003**

Bailey, Alexander Gauvin: „Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565–1610“. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo u. a., 2003.

**Baumgarten, 2004**

Baumgarten, Jens: „Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungsinstrument in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560–1740)“. Dölling und Galitz, Hamburg u. a., 2004.

**Bäumer, Remigius:** „Rom und die Gegenreformation“, in: Atti del XIV Convegno internazionale di studi italo-tedeschi, Meran, 1976, S. 57–70.

**Beggiao, 1978**

Beggiao, Diego: „La visita pastorale di Clemente VIII (1592–1600). Aspetti di riforma post-tridentina a Roma“. Libreria Editrice della Pontificia Università Lateranense, Rom, 1978.

**Behrmann, 2015**

Behrmann, Carolin: „Tyrann und Märtyrer. Bild und Ideengeschichte des Rechts um 1600“. De Gruyter, Berlin, München u. a., 2015.

**Behrmann, Carolin:** „Testimonium und autópsía. Märtyrerbild und epistemischer Wert“, in: „Autopsia. Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums“, hrsg. v. Carolin Behrmann, Elisabeth Priedl, Fink, Paderborn, München, 2014, S. 89–108.

**Behrmann, Carolin:** „Le monde est une peinture. Zu Louis Richeômes Bildtheorie im Kontext globaler Mission“, in: „Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder“. Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, hrsg. v. Elisabeth Oy-Marra, Volker R. Remmert u. a., Akademie Verlag, Berlin, 2011, S. 15–43.

**Boespflug, François, Oliver, Christin:** „Das Konzil von Trient und die katholischen Traktate De imaginibus (1522–1680)“, in: „Bild-Konflikte“, hrsg. v. Reinhard Hoeps, Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn, München u. a., 2007, S. 241–261.

**Breazeale, William:** „Il Caravaggio, il Carracci e la cappella Cerasi. Eredità teorica e opinione moderna“, in: *Fronesis*, 2.2006, Bd. 3, Florenz, S. 73–105.

**Bruhns, 1972**

Bruhns, Leo: „Die Kunst der Stadt Rom. Ihre Geschichte von den frühesten Anfängen bis in die Zeit der Romantik“. Neuaufl., Bd. I., Schroll, Wien, 1972.

**Buchheim, 1987**

Buchheim, Fides: „Der Gnadenstuhl. Darstellung der Dreifaltigkeit“. Echter, Würzburg, 1987.

**Buchheim, 1980**

Buchheim, Fides: „Gott schauen – im Heil Jesu Christi. Eine theologische Meditation zur Ikonographie des Gnadenstuhls“, in: *Geist und Leben. Zeitschrift für Ascese und Mystik*, 53. Jahrgang, 1980, Würzburg, S. 322–336.

**Büning, Markus:** „Thomas More starb für die Unauflöslichkeit der Ehe. Fels in der Brandung einer konfusen Debatte um Ehe, Familie, Papst und Kirche. Der britische hl. Thomas Morus“, erschienen bei <http://www.kath.net/news/57019>, 11. Oktober 2016, ohne Seitenangabe. [Abgerufen am: 25. Oktober 2016].

**Burschel, 2004**

Burschel, Peter: „Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit“. *Ancien Régime, Aufklärung und Revolution*, hrsg. v. Rolf Reichardt, Hans-Ulrich Thamer, Bd. 35, Oldenbourg Verlag, München, 2004.

**Buser, 1976**

Buser, Thomas: „Jerome Nadal and early Jesuit art in Rome“, in: *The art bulletin*, 58.1976, New York, S. 424–433.

**Campa, Pedro F., Daly, Peter M. (Hrsg.):** „Emblematic images and religious texts“. *Studies in honor of G. Richard Dimler, S.J. Early modern catholicism and the visual arts series*, Bd. 2, Saint Joseph's University Press, Philadelphia, 2010.

**Cappelletti, Giuseppe:** „Le chiese d’Italia. Dalla loro origine sino ai nostri giorni“, Bd. 3, Giuseppe Antonelli, Venedig, 1845.

**Carratù, 2007**

Carratù, Tullia: „Santo Stefano Rotondo. Roma sacra. Das heilige Rom. Kirchenführer der Ewigen Stadt“, hrsg. v. Paolo Galeotti, Jahrgang XIII., Nr. 34, Denkmalsamt für den römischen Museumspol. Elio de Rosa, Neapel, 2007.

**Casale, 1997**

Casale, Vittorio: „Poetica di Pietro da Cortona e teoria del barocco nel ‚Trattato della pittura e scultura‘“, in: „Pietro da Cortona 1597–1669“, hrsg. v. Anna Lo Bianco, Liliana Barroero, Electa, Mailand, 1997, S. 107–116.

**Castelli, 1997**

Castelli, Patrizia: „Das Bild Satans in der Traktatliteratur der Gegenreformation“, in: „Zeitsprünge, Aspekte der Gegenreformation“, hrsg. v. Klaus Reinhard in Zusa. mit Gisela Engel, Victoria von Flemming u. a., 1.1997, 3/4, Klostermann, Frankfurt a. M., S. 895–937.

**Cocke, Richard:** „Pier Francesco Mola“. Claredon Press, Oxford, 1972.

**Costamagna / Ferrara / Grilli, 2003**

Costamagna, Alba, Ferrara, Daniele, Grilli, Cecilia: „Sant’ Andrea della Valle“. Skira, Mailand, 2003.

**Di Napoli Rampolla, Federica:** „Il Domenichino nell’Oratorio di S. Andrea al Quirinale“, in: I beni culturali, 4.1996, Bd. 4/5, Viterbo, S. 30–37.

**Dillon, 2012**

**Dillon, Anne:** „Michelangelo and the English Martyrs“. Ashgate, Surrey, 2012.

**Dillon, 2016 (2002)**

**Dillon, Anne:** „The Construction of Martyrdom in the English Catholic Community. 1535–1603“. St. Andrews studies in reformation history. Routledge, London, New York, Neuauflage, 2016 (2002).

**Dorsch-Jungsberger, Petra E.:** „Papstkirche und Volkskirche im Konflikt. Johannes Paul II., Benedikt XVI. und Franziskus“. LIT Verlag, Berlin, 2014.

**Dvorák, Max:** „Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance“, Bd. 2, „Das 16. Jahrhundert“, 1. Aufl. der Originalausgabe von 1929. Salzwasser Verlag, Paderborn, 2012.

**Farinella, Vincenzo:** „Oltre Masolino. Masaccio a San Clemente“, in: „Masaccio e Masolino. Il gioco delle pareti“, hrsg. v. Andrea Baldinotti, 5 Continents Ed., Mailand, 2002, S. 137–186.

**Ferrari-Bravo, Anna Maria:** „Il Figino ovvero del Fine della pittura di Gregorio Comanini“, in: Storia dell’arte, 13.1972, Rom, S. 57–66.

**Fiore, Rosanna:** „Mattia Preti e la riforma“, in: Calabria sconosciuta, 22.1999, 83, Chiaravalle, S. 11–14.

**Fogliadini, Emanuela:** „L’ invenzione dell’immagine sacra. La legittimazione ecclesiale dell’icona al secondo concilio di Nicea“. Editoriale Jaca, Mailand, 2015.

**Freedberg, Sydney J.:** „La pittura in Italia dal 1500 al 1600“. Nuova Alfa Editorial, Bologna, 1988.

**Frey, 1964**

Frey, Dagobert, **Frey, Gerhard** (Hrsg.): „Manierismus als europäische Stilerscheinung. Studien zur Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts“. Kohlhammer, Stuttgart, 1964.

**Frings, Jutta, Nesselrath, Arnold** (Hrsg.): „Kunst und Kultur im Rom der Päpste. Barock im Vatikan, 1572–1676“. Seemann Henschel, Leipzig, 2005.

**Galassi, Cristina:** „Nicolò Circignani il Pomarancio ‚prattico‘ e ‚spedito pittore‘ tra centro e periferia“, in: „La Maniera di Luca Cambiaso“, hrsg. v. Lauro Magnani, Giorgio Rossini, Università degli Studi di Genova, San Giorgio Editrice, Genua, 2008, S. 157–173.

**Ganz, 2007**

Ganz, David: „Rückeroberung des Zentrums, Anschluss an die Vergangenheit und institutionelle Selbstdarstellung. Konfessionalisierung im römischen Kirchenraum 1580–1600“, in: „Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit“, hrsg. v. Susanne Wegmann, Gabriele Wimböck, 1. Aufl., Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bd. 3, Didymos-Verlag, Korb, 2007, S. 263–283.

**Ganz / Henkel, 2007**

Ganz, David, Henkel, Georg: „Kritik und Modernisierung. Der katholische Bildkult des konfessionellen Zeitalters“, in: „Bild-Konflikte“, hrsg. v. Reinhard Hoeps, Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn, München u. a., 2007, S. 262 – 285.

**Ganz, 2001**

Ganz, David: „Rückblick im Zwiespalt. Frühchristliche Kunst im nachtridentinischen Rom“, in: Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 47,1.2001, Wiesbaden, S. 507–532.

**Gaston, Robert W.:** „British travellers and scholars in the Roman catacombs 1450–1900“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 46.1983, London, S. 144–165.

**Gerard Powell, Veronique:** „Les Annales de Baronius et l’iconographie religieuse du XVIIe siècle“, in: „Baronio e l’arte“, atti del convegno internazionale di studi, Sora 10–13 ottobre 1984, hrsg. v. Romeo De Maio, Agostino Borromeo u. a. Centro di Studi Sorani „Vincenzo Patriarca“, Sora, 1985, S. 473–487.

**Gere, 1969**

Gere, John A.: „Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings“. Faber and Faber, London, 1969.

**Göttler, Christine:** „Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600“. Philipp von Zabern Verlag, Mainz, 1996.

**Graf, Dieter:** „Guglielmo Cortese“, in: „Pietro da Cortona 1597–1669“, hrsg. v. Anna Lo Bianco, Electa, Mailand, 1997, S. 223–228.

**Gregory, 2001**

Gregory, Brad S.: „Salvation at stake. Christian martyrdom in early modern Europe“. Harvard University Press, 2. Aufl., Cambridge, 2001.

**Guazzelli, 2012**

Guazzelli, Giuseppe Antonio: „Baronio attraverso il Martyrologium Romanum“, in: „Cesare Baronio. Tra Santità e scrittura storica“, hrsg. v. Giuseppe Antonio Guazzelli, Raimondo Michetti u. a., Viella, Rom, 2012, S. 67–111.

**Guerrieri, Agnese:** „La chiesa dei Santi Nereo e Achilleo“. Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Rom, 1951.

**Guest**, Clare Lapraik: „Aesthetic and metaphysical meaning in Lomazzo’s writings on painting“, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 5-19.2005(2007), Rom, S. 325–349.

**Haraszti-Takács**, Marianne: „Die Manieristen“. Museum der Bildenden Künste Budapest. Aus d. Ungar. übertr. v. Josef Sternberg, 2. Aufl., Corvina, Budapest, 1975.

**Hecht, 2012**

Hecht, Christian: „Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren“. 2. Aufl., Mann-Verlag, Berlin, 2012.

**Hecht, 2008**

Hecht, Christian: „Gegen die Reformation. Katholische Kunststiftungen in den ersten Jahrzehnten nach 1517“, in: „Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563“, hrsg. v. Andreas Tacke, 1. Aufl., Schnell und Steiner, Regensburg, 2008, S. 71–96.

**Hecht, 2003**

Hecht, Christian: „Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock“. Schnell und Steiner, Regensburg, 2003.

**Henning / Schaefer, 2008**

Henning, Andreas, Schaefer, Scott (Hrsg.): „Captured emotions. Baroque Painting in Bologna 1575–1725“. Getty Publications, Los Angeles, 2008.

**Hersche, 2002**

Hersche, Peter: „Die Allmacht der Bilder. Zum Fortleben ihres Kults im nachtridentinischen Katholizismus“, in: „Macht und Ohnmacht der Bilder“, hrsg. von Peter Blickle, André Holenstein u. a. Oldenburg Verlag, München, 2002, S. 391–405.

**Herz, SS. Nereo et Achilleo, 1988**

Herz, Alexandra: „Cesare Baronio’s Restoration of SS. Nereo et Achilleo and S. Cesareo de’ Appia“, in: *The art bulletin*, 70.1988, New York, S. 590–620.

**Herz, 1988**

Herz, Alexandra: „Imitators of Christ. The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome seen in Context“, in: *Storia dell’arte*, 62.1988, Rom, S. 53–70.

**Horsch, 2005**

Horsch, Nadja: „Sixtus V. als Kunstbetrachter. Zur Rezeption von Niccolò Circignanis Märtyrerfresken in S. Stefano Rotondo“, in: „Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit“, hrsg. v. Sebastian Schütze, Reimer, Berlin, 2005, S. 65–92.

**Hütter / Golzio, 1938**

Hütter, Luigi, Golzio, Vincenzo: „San Vitale“. *Le Chiese di Roma illustrate*. Collana di Monografie, Nr. 35, hrsg. v. Carlo Galassi Paluzzi, Mantegazza, Rom, 1938.

**Hunter, 1996**

Hunter, John: „Girolamo Siciolante. Pittore da Sermoneta 1521–1575“. Pubblicazioni della Fondazione Camillo Caetani. Studi e documenti d'archivio. L'Erma di Bretschneider, Rom, 1996.

**Insolera**, Lydia Salviucci: „L'imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro“. Ed. Pontificia Univ. Gregoriana, Rom, 2004.

**Insolera, 2000**

Insolera, Lydia Salviucci: „Gli affreschi del ciclo dei martiri commissionati al Pomarancio in rapporto alla situazione religiosa ed artistica della seconda metà del Cinquecento“, in: „Santo Stefano Rotondo in Roma“, hrsg. v. Hugo Brandenburg, József Pál, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Wiesbaden, 2000, S. 129–137.

Zit. als

**Iserloh**, Erwin, **Glazik**, Josef, **Jedin**, Hubert: „Reformation, Katholische Reform und Gegenreformation“, Bd. 4, Handbuch der Kirchengeschichte, Herder, Freiburg, Basel u. a., 1967.

**Jedin, 1975, Bd. IV.**

Jedin, Hubert: „Geschichte des Konzils von Trient“. Dritte Tagungsperiode und Abschluß. Bd. IV., Zweiter Halbband, Herder, Freiburg, Basel u. a., 1975.

**Jedin, 1963**

Jedin, Hubert: „Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica“, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte, 74 (1963), Stuttgart, S. 321–339.

**Jedin, 1949, Bd. I.**

Jedin, Hubert: „Geschichte des Konzils von Trient“. Der Kampf um das Konzil. Bd. I., Herder-Verlag, Freiburg, Basel u. a., 1949.

**Jedin, 1935**

Jedin, Hubert: „Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung“. Theologische Quartalschrift, 1/2, Tübingen, 1935.

**Kapustka, 2014**

Kapustka, Mateusz: „Martyrs and Scientists, or how to prove torment with images“, in: „Autopsia. Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums“, hrsg. v. Carolin Behrmann, Elisabeth Priedl, Fink, Paderborn, München, 2014, S. 109–123.

**Kasimatē, 1985**

Kasimatē, Marilena Z.: „Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni Paolo Lomazzo“. Lang, Frankfurt a. M., 1985.

**Kaufmann, 2002**

Kaufmann, Thomas: „Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum“, in: „Macht und Ohnmacht der Bilder“, hrsg. v. Peter Blickle, André Holenstein u. a. Oldenburg Verlag, München, 2002, S. 407–454.

**Kelly**, Kevin: „Bernini's S. Andrea al Quirinale. The triumph of martyrdom“. McGill-University Press, Montreal, Quebec, 1991.

**Korrick, 1999**

Korrick, Leslie: „On the meaning of style. Nicolò Circignani in Counter-Reformation Rome“, in: *Word and image*, 15.1999, London, S. 170–189.

**Krautheimer**, Richard: „A Christian Triumph in 1597“, in: *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon, Bd. 2, 1967, Bristol, S. 174–178.

**Kummer, 1993**

Kummer, Stefan: „Doceant Episcopi. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56.1993, München, Berlin u. a., S. 508–533.

**Loach, 2010**

Loach, Judi: „Louis Richeome’s Emblematic Re-Use of the Jesuit Novitiate Church of S. Vitale in Rome“, in: „*Emblematic Images and Religious Texts*“. *Studies in Honor of G. Richard Dimler*, S. J., hrsg. v. Pedro F. Campa, Peter M. Daly, *Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series*, Bd. 2, Saint Joseph's University Press, Philadelphia, 2010, S. 51–70.

**Lo Bianco**, Anna, **Barroero**, Liliana (Hrsg.): „Pietro da Cortona 1597–1669“. *Electa*, Mailand, 1997.

**Longhi**, Andrea: „Lo spazio dell’altare. Il rito, il corpo, l’architettura“, in: „*Gesù. La Venaria Reale*“, hrsg. v. Timothy Verdon. Silvana, Cinisello Balsamo, 2010, S. 105–115.

**MacCaskey, 2006**

MacCaskey, Laura: „Triumph and Martyrdom. Counter-Reformation Politics in a Farnese Altarpiece“, in: *Konsthistorisk tidskrift*, 75.2006, 3, Stockholm, S. 167–181.

**Mâle, 1984**

Mâle, Emile: „L’Arte religiosa nel ‘600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra“. I. ital. Aufl., aus dem Französischen von Marisa Donvito nach Emile Mâles: „*L’art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l’iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*“. 2. franz. Aufl., 1951, Armand Colin Editeur, Paris, 1984, Editoriale Jaca, Mailand, 1984.

**Mancini**, Giulio, **Marucchi**, Adriana (Hrsg.): „*Considerazioni sulla pittura*“. *Fonti e documenti inediti per la storia dell’arte*, Bd. 1.1, Rom, 1956.

**Manegold, 2004**

Manegold, Cornelia: „*Wahrnehmung, Bild, Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo*“. Olms, Hildesheim, 2004.

**Mansour, 2005**

Mansour, Opher: „Not Torments, but Delights. Antonio Gallonio’s *Trattato de gli Instrumenti di Martirio* of 1591 and its illustrations“, in: „*Roman Bodies. Antiquity to the eighteenth century*“, hrsg. v. Andrew Hopkins, *The British School at Rome*, London, 2005, S. 167–183.

**Marcora, 1985**

Marcora, Carlo: „*Trattati d’arte sacra all’epoca del Baronio*“, in: „*Baronio e l’arte*“, atti del convegno internazionale di studi, Sora 10–13 ottobre 1984, hrsg. v. Romeo De Maio, Agostino Borromeo u. a. *Centro di Studi Sorani „Vincenzo Patriarca*“, Sora, 1985, S. 189–244.



**Menzel, Christliche Symbolik, 1. Teil**

Menzel, Wolfgang: „Christliche Symbolik“. Erster Theil, G. Joseph Manz Verlag, Regensburg, 1854.

**Merz, 2008**

Merz, Jörg Martin: „Le Sante Vergini Romane. Die Repräsentation frühchristlicher Jungfrauen und Märtyrerinnen in ihren restaurierten Titelkirchen in Rom im späten 16. und im 17. Jahrhundert“, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 57.2008, Wien, Köln u. a., S. 133–164.

**Monssen, 1983, 2. Teil**

Monssen, Leif Holm: „The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo. Part two“, in: Acta ad Archaeologiam et Artivm Historiam Pertinentia, series altera, Bd. 3, 1983, Rom, S. 11–106.

**Monssen, 1982, 1. Teil**

Monssen, Leif Holm: „The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo. Part one“, in: Acta ad Archaeologiam et Artivm Historiam Pertinentia, series altera, Bd. 2, 1982, Rom, S. 175–319.

**Monssen, Rex Gloriose Martyrum, 1981**

Monssen, Leif Holm: „Rex Gloriose Martyrum. A Contribution to Jesuit Iconography“, in: The art bulletin, 63.1981, New York, S. 130–137.

**Müller-Bongard, 2011**

Müller-Bongard, Kristina: „Konzepte zur Konsolidierung einer jesuitischen Identität. Die Märtyrerzyklen der jesuitischen Kollegien in Rom“, in: „Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder“, hrsg. v. Elisabeth Oy-Marra, Volker R. Remmert. Akademie Verlag, Berlin, 2011, S. 153–175.

**Münch, 2008**

Münch, Birgit Ulrike: „Neue Märtyrer – alte Heilige. Das Martyrium im konfessionellen Diskurs. Zur theologischen Strategie einer bildkünstlerischen Leerstelle“, in: „Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563“, hrsg. v. Andreas Tacke, 1. Aufl., Schnell und Steiner Verlag, Regensburg, 2008, S. 116–143.

**Nava Cellini, Antonia:** „Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni a Santa Cecilia in Trastevere“, in: Paragone. Arte, 20.1969, 227, Florenz, S. 18–41.

**Nimmo, 1984**

Nimmo, Mara: „L'età perfetta della virilità di Nicolò Circignani dalle Pomarancie“, in: Studi romani, 32.1984, Rom, S. 194–214.

**Noreen, 1998**

Noreen, Kirstin: „Ecclesiae militantis triumphus. Jesuit Iconography and the Counter-Reformation“, in: The sixteenth century journal, 29.1998, St. Louis, S. 689–715.

**Orbaan, Johannes Albertus Franciscus:** „La Roma di Sisto V negli Avvisi (1585–1590)“, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, Bd. 33, Rom, 1910, S. 277–312.

**Oy-Marra, 2006**

Oy-Marra, Elisabeth: „Bildstrategien von Schrecken und Erlösung. Der geschundene Körper christlicher Märtyrer in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: „Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien“, hrsg. v. Martin Zenck, Tom Becker u. a., Reimer Verlag, Berlin, 2006, S. 249–273.

**Pedrocchi, 2003**

Pedrocchi, Anna Maria: „Precisazioni su Reni, Domenichino, Lanfranco e Badalocchio nei cantieri di San Gregorio al Celio e San Sebastiano fuori le mura“, in: Monumenti di Roma, quaderni della soprintendenza per i beni architettonici ed il paesaggio e per il patrimonio storico-artistico e demotnoantropologico di Roma, 2003, Bd. 1, Viterbo, S. 109–120.

**Pedrocchi, 1993**

Pedrocchi, Anna Maria: „San Gregorio al Celio. Storia di una Abbazia“. Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, Libr. della Stato, Rom, 1993.

**Pepper, 1988,**

Pepper, Stephen D.: „Guido Reni. L’Opera Completa“. Istituto Geografico de Agostini, Novara, 1988.

**Pevsner, 1928**

Pevsner, Nikolaus: „Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko“, in: „Barockmalerei in den romanischen Ländern“, Handbuch der Kunstwissenschaft, Teil 1, Akad.Verl.-Ges. Athenaion, Wildpark-Potsdam, 1928, S. 1–214.

**Pietrangeli / Cornini, 1996**

Pietrangeli, Carlo, Cornini, Guido (Hrsg.): „I dipinti del Vaticano“. Magnus-Verlag, Udine, 1996.

**Preimesberger, Rudolf:** „Caravaggio im Matthäusmartyrium der Cappella Contarelli“, in: „Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft“.

Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998, hrsg. v. Peter K. Klein, Regine Prange. Reimer, Berlin, 1998, S. 135–149.

**Priedl, 2014**

Priedl, Elisabeth: „The making of Santa Susanna. Medium, Diskurs und Ritual der posttridentinischen Erzeugung von Evidenz“, in: „Autopsia: Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums“, hrsg. v. Caroline Berhmann, Elisabeth Priedl, Fink, München, Paderborn, 2014, S. 145–166.

**Prodi, 1962**

Prodi, Paolo: „Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica“. Archivio italiano per la storia della pietà, Bd. 4, Edizioni di Storia e Letteratura, Rom, 1962.

**Prosperi Valenti Rodinò, 1972**

Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta: „Un pittore fiorentino a Roma e i suoi committenti“, in: Paragone. Arte, 1972, 265, Florenz, S. 80–99.

**Provinciali, 2004**

Provinciali, Beatrice: „La tecnica di Masolino a San Clemente“, in: „Masaccio e Masolino. Pittori e frescanti, dalla tecnica allo stile“, atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 24 maggio 2002, San Giovanni Valdarno, 25 maggio 2002, hrsg. v. Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, Florenz. Skira, Mailand, 2004, S. 109–122.

**Reinhard, Wolfgang:** „Das Konzil von Trient und die Modernisierung der Kirche“, in: „Das Konzil von Trient und die Moderne“, hrsg. v. Paolo Prodi, Wolfgang Reinhard. Duncker und Humblot, Berlin, 2001, S. 23–42.

**Richardson, 2009**

Richardson, Carol M.: „La Chiesa del Collegio inglese tra il 1580 e il 1590. La pala d’altare di Durante Alberti e gli affreschi di Niccolò Circignani“, in: „La Chiesa del Collegio inglese a Roma. La storia, il restauro“, hrsg. v. Andrew Headon, Carol M. Richardson u. a., Gangemi, Rom, 2009, S. 34–51.

**Richardson, 2007**

Richardson, Carol M.: „Edward Pugin and English Catholic identity. The new Church of the venerable English College in Rome“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 66.2007, 3, Chicago, S. 340–365.

**Richter, 2009**

Richter, Katja: „Der Triumph des Kreuzes. Kunst und Konfession im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts“. Dt. Kunstverlag, München, Berlin, 2009.

**Rodolfo, 2010**

Rodolfo, Alessandra: „Agostinus Ciampelli Florentinus Pictor“, in: *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 28.2010, Città del Vaticano, S. 185–216.

**Rose, Els:** „Ritual Memory. The Apocryphal Acts and Liturgical Commemoration in the Early Medieval West, c. 500–1215“. Brill, Leiden, Boston, 2009.

**Röttgen, 1975**

Röttgen, Herwarth: „Zeitgeschichtliche Bildprogramme der Katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1672–1585“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 26.1975, München, S. 89–122.

**Salomon, 2014**

Salomon, Xavier F.: „Veronese“. Yale University Press, London, 2014.

**Salvagnini, Francesco Alberto:** „I pittori Borgognoni Cortese (Courtois) e la loro casa in piazza di spagna“. Palombi, Rom, 1937.

**Scavizzi, 1986**

Scavizzi, Giuseppe: „Pittura e Controriforma nel secolo XVI. Verso una nuova definizione del problema“, in: *Annali Accademici Canadesi*, 2.1986, Rom, S. 43–59.

**Schleier, Erich:** „Pietro da Cortona e la nascita del barocco“, in: „Pietro da Cortona 1597–1669“, hrsg. v. Anna Lo Bianco, Liliana Barroero, Electa, Mailand, 1997, S. 41–54

**Seland, 2005**

Seland, Eli Heldaas: „Pictorial Narrative in St. Catherine’s Chapel. Reading Masolino da Panicale’s narrative fresco cycle in S. Clemente, Rome“, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 5-19.2005 (2007), Rom, S. 141–163.

**Smoliksky, 1980**

Smoliksky, Heribert: „Reformation und Bildersturm. Hieronymus Emser's Schrift gegen Karlstadt über die Bilderverehrung“, in: *Reformatio ecclesiae, Beiträge zu kirchlichen Reformbemühungen von der Alten Kirche bis zur Neuzeit. Festgabe für Erwin Iserloh*, hrsg. v. Remigius Bäumer, Schönningh-Verlag, Paderborn, 1980, S. 427–440.

**Spear**, Richard E.: „San Sebastiano e le repliche di Reni“, in: „Guido Reni. Il tormento e l'estasi. I San Sebastiano a confronto“, hrsg. v. Piero Boccardo, Xavier F. Salomon, Silvana, Cinisello Balsamo, 2007, S. 33–49.

**Spear**, Richard E.: „The divine Guido. Religion, sex, money and art in the world of Guido Reni“, Yale University Press, New Haven, London, 1997.

**Spike, 1995**

Spike, John T.: „Masaccio“. Fabbri, Mailand, 1995.

**Spike**, John T.: „La carriera pittorica di Mattia Preti“, in: „Mattia Preti“, hrsg. v. Erminia Corace, Maurizio Marini, Palombi, Rom, 1989, S. 15–50.

**Steinemann, 2006**

Steinemann, Holger: „Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)“. Olms, Hildesheim, 2006.

**Strinati, 2016**

Strinati, Claudio: „Raffaello“. Scripta Maneant, Bologna, 2016.

**Stoichiță**, Victor Ieronim: „Ars ultima. Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus“, in: „Kunst ohne Geschichte“, hrsg. v. Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt, Beck, München, 1995, S. 50–64.

**Stollhans, 2014**

Stollhans, Cynthia: „St. Catherine of Alexandria in Renaissance Roman Art. Case Studies in Patronage“. Farnham, Surrey, 2014.

**Tergolina-Finocchiaro**, Renata: „Il martirio di S. Lorenzo di Pietro Berrettini da Cortona nella Chiesa del nobile Colleggio Chimico-farmaceutico di Roma“. Tip. Editrice Italia, Rom, 1956.

**Tiberia, 2000**

Tiberia, Vitaliano: „Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Agostino Ciampelli in Santa Bibiana a Roma“. I Restauri. Ediart-Verlag, Todi, 2000.

**Toscano**, Gennaro: „Baronio e le immagini“, in: „Baronio e l'arte“, atti del convegno internazionale di studi, Sora 10–13 ottobre 1984, hrsg. v. Romeo De Maio, Agostino Borromeo u. a. Centro di Studi Sorani „Vincenzo Patriarca“, Sora, 1985, S. 409–423

**Touber, 2014**

Touber, Jetze: „Techniques of Torture. Mechanics and Judiciary in the Martyrological Works of Antonio Gallonio (1556–1605)“, in: „Autopsia. Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums“, hrsg. v. Carolin Behrmann, Elisabeth Priedl, Fink, München, 2014, S. 69–88.

**Treffers, Bert:** „Caravaggio. La Cappella Cerasi“, in: *Storia dell'arte*, 104/105.2003, Rom, S. 65–100.

**Tönnemann, Andreas:** „Kleine Kunstgeschichte Roms“. Beck, München, 2002.

**Turco, 1997**

Turco, Maria Grazia: „Il titulus dei Santi Nereo e Achilleo. Emblema della riforma cattolica“. Dedalo, Rom, 1997.

**Vodret, 2009**

Vodret, Rossella: „Caravaggio“. Silvana, Mailand, 2009.

**Voss, 1999**

Voss, Hermann: „La Pittura del Barocco a Roma“, hrsg. v. Andrea G. De Marchi, Neri-Pozza, Vicenza, 1999.

**Weigel, Sigrid:** „Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen“, in: „Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern“, hrsg. v. Sigrid Weigel, Fink, Paderborn, 2007, S. 11–41.

**Weisbach, 1921**

Weisbach, Werner: „Der Barock als Kunst der Gegenreformation“. Cassierer Verlag, Berlin 1921.

**Wimböck, 2002**

Wimböck, Gabriele: „Guido Reni (1575 – 1642). Funktion und Wirkung des Religiösen Bildes“. Schnell und Steiner, Regensburg, 2002.

**Windorf, 2006**

Windorf, Wiebke: „Sakrale Historienmalerei in St. Peter in Rom. Faktizität und Fiktionalität in der Altarbildausstattung unter Papst Urban VIII. (1623–1644)“. 1. Aufl., Schnell und Steiner, Regensburg, 2006.

**Wohlmuth, 2002**

Wohlmuth, Josef (Hrsg.): „Dekrete der Ökumenischen Konzilien“. Konzilien der Neuzeit. Bd. III., Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn, Wien u. a., 2002.

**Wohlmuth, 1990**

Wohlmuth, Josef: „Bild und Sakrament im Konzil von Trient“, in: „Wozu Bilder im Christentum?“, hrsg. v. Alex Stock, EOS-Verlag, St. Ottilien, 1990, S. 87–103.

**Wolf, 1997**

Wolf, Gerhard: „Caecilia, Agnes, Gregor und Maria. Heiligenstatuen, Madonnenbilder und ihre künstlerische Inszenierung im römischen Sakralraum um 1600“, in: „Zeitsprünge, Aspekte der Gegenreformation“, hrsg. v. Klaus Reinhard in Zusa. mit Gisela Engel, Victoria von Flemming u. a., 1.1997, 3/4, Klostermann, Frankfurt a. M., S. 750–795.

**Zuccari, 2004**

Zuccari, Alessandro: „'Retorica christiana' e pittura. Il cardinal Rusticucci e gli interventi di Cesare Nebbia, Tommaso Laureti e Baldassarre Croce nel presbiterio di S. Susanna“, in: *Storia dell'arte*, 7/107.2004, Rom, S. 37–80.

**Zuccari**, Alessandro: „Restauro e filologia baroniani“, in: „Baronio e l'arte“, atti del convegno internazionale di studi, Sora 10–13 ottobre 1984, hrsg. v. Romeo De Maio, Agostino Borromeo u. a. Centro di Studi Sorani „Vincenzo Patriarca“, Sora, 1985, S. 489–510.

**Zuffi**, Stefano: „Colour in Art“. Ludion, Bortolazzi, Verona, 2012.

#### **4. Ausstellungskataloge**

##### **Cavalli / Gnudi, 1954**

Cavalli, Carlo (Hrsg.): „Guido Reni“. Catalogo critico, i. Z. m. Andrea Emiliani, Lidia Puglioli Mandelli. „Saggio introduttivo“ von Cesare Gnudi, 3. Aufl., Alfa, Bologna, 1954, S. 15–44.

##### **Seidel, 1997**

Seidel, Martin: „Die Wirkkraft der Bilder. Impulse der Gegenreformation in der Malerei des 17. Jahrhunderts“, in: „Zwei Gesichter der Eremitage“, Bd. 2, „Von Caravaggio bis Poussin“. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg, hrsg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1997, S. 27–36.

##### **Strinati / Lindemann, 2008**

Strinati, Claudio, Lindemann, Bernd Wolfgang (Hrsg.): „Sebastiano del Piombo 1485–1547“, Motta, Mailand, 2008.

**Strinati**, Claudio: „Il ‘neovenetismo’ del Mola“, in: „Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker“, hrsg. v. Francesco Petrucci, Dieter Graf u. a., Skira, Mailand, 2005, S. 19–87.

**Vsevoložskaja**, Svetlana N.: „Zur Italienischen Malerei des Seicento“, in: „Zwei Gesichter der Eremitage“, Bd. 2 „Von Caravaggio bis Poussin“. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg, hrsg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn, 1997, S. 70–142.

#### **5. Nachschlagewerke**

##### **Herder Bibel, 2013**

Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Herder, Freiburg, Basel u.a., 2013

**Ceserani**, Remo, in: „Dizionario Biografico degli Italiani“, hrsg. v. Vincenzo Cappelletti, Bd. 12, Treccani, Rom, 1970.

**Coccia**, Marina, in: „Dizionario Biografico degli Italiani“, hrsg. v. Vincenzo Cappelletti, Alberto M. Ghisalberti, Bd. 27, Treccani, Rom, 1982.

##### **Di Monte, 2000**

Di Monte, Michele, in: „Dizionario Biografico degli Italiani“, hrsg. v. Mario Caravale, Bd. 54, Treccani, Catanzaro, 2000.

**Previtali**, Giovanni, in: „Dizionario Biografico degli Italiani“, hrsg. v. Benvenuto Bertoni, Bd. 4, Treccani, Rom, 1962.

**Prodi**, Paolo, in: „Dizionario Biografico degli Italiani“, hrsg. v. Vincenzo Cappelletti, Bd. 13, Treccani, Rom, 1971.

**Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 1. Teil**

Dogel, P. Matthäus (Hrsg.): „Heiligen Legenden. Auf alle Tage und Festzeiten des ganzen Jahres, bearbeitet und vermehrt mit dem römischen Martyrologium von P. Franz Xaver Weninger, Priester der Gesellschaft Jesu“. Erster Theil, enthaltend die Monate Jänner bis Juni, 2. Aufl., Druck und Verlag J. A. Kienreich, Graz, 1842.

**Dogel, Heiligen Legenden, 1842, 2. Teil**

Dogel, P. Matthäus (Hrsg.): „Heiligen Legenden. Auf alle Tage und Festzeiten des ganzen Jahres, bearbeitet und vermehrt mit dem römischen Martyrologium von P. Franz Xaver Weninger, Priester der Gesellschaft Jesu“. Zweiter Theil, enthaltend die Monate Juli bis December, 2. Aufl., Druck und Verlag J. A. Kienreich, Graz, 1842.

**Mehling**, Marianne (Hrsg.): „Knaurs großer Bibelführer“. Dromer Knauer, München, 1990.

**Pastor, 1960**

Pastor, Ludwig, Freiherr von (Hrsg.): „Im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges, Gregor XV. und Urban VIII. (1621–1644)“, in: „Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters“, Bd. 13, 9. Aufl., Teil 2, Herder, Freiburg, Rom, 1960.

**Pastor, 1959**

Pastor, Ludwig, Freiherr von (Hrsg.): „Im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration, Klemens VIII. (1592–1605)“, in: „Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters“, Bd. 11, 9. Aufl., Herder, Freiburg, Rom, 1959.

**Pastor, 1958**

Pastor, Ludwig, Freiherr von (Hrsg.): „Im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration, Gregor XIII. (1572–1585)“, in: „Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters“, Bd. 9, 11. Aufl., Herder, Freiburg, Rom, 1958.

**Pastor, 1956**

Pastor, Ludwig, Freiherr von (Hrsg.): „Geschichte Papst Pauls III. (1534–1549)“, in: „Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters“, Bd. 5, 13. Aufl., Herder, Freiburg, 1956.

**Pastor, 1920**

Pastor, Ludwig, Freiherr von (Hrsg.): „Im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration, Pius IV. (1559–1565)“, in: „Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters“, Bd. 7, Herder, Freiburg, 1920.

## ANHANG

Sessio XXV  
3–4 dec. 1563

### **De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et de sacris imaginibus**

Mandat sancta synodus omnibus episcopis et ceteris docendi munus curamque sustinentibus, ut iuxta catholicae et apostolicae ecclesiae usum, a primaevis christianae religionis temporibus receptum, sanctorumque patrum consensionem et sacrorum conciliorum decreta: in primis de sanctorum intercessione, invocatione, reliquiarum honore, et legitimo imaginum usu fideles diligenter instruant, docentes eos, sanctos, una cum Christo regnantes, orationes suas pro hominibus Deo offerre; bonum atque utile esse, suppliciter eos invocare et ob beneficia impetranda a Deo per Filium eius Iesum Christum dominum nostrum, qui solus noster redemptor et salvator est, ad eorum orationes, opem auxiliumque confugere; illos vero, qui negant, sanctos, aeterna felicitate in coelo fruentes, invocandos esse; aut qui asserunt, vel illos pro hominibus non orare, vel eorum, ut pro nobis etiam singulis orent, invocationem esse idolatriam, vel pugnare cum verbo Dei, adversarique honori unius mediatoris Dei et hominum Iesu Christi<sup>1</sup>; vel stultum esse, in coelo regnantibus voce vel mente supplicare: impie sentire. Sanctorum quoque martyrum et aliorum cum Christo viventium sancta corpora, quae viva membra fuerunt Christi et templum Spiritus sancti<sup>2</sup>, ab ipso ad aeternam vitam suscitanda et glorificanda, a fidelibus veneranda esse, per quae multa beneficia a Deo hominibus praestantur: ita ut affirmantes, sanctorum reliquiis venerationem atque honorem non deberi, vel eas aliaque sacra monumenta a fidelibus inutiliter honorari, atque eorum opis impetrandae causa sanctorum memorias frustra frequentari: omnino damnandos esse, prout iam pridem eos damnavit et nunc etiam damnat ecclesia.

Imagines porro Christi, deiparae Virginis et aliorum sanctorum, in templis praesertim habendas et retinendas, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam, non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sint colendae, vel quod ab eis sit aliquid petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti olim fiebat a gentibus, quae in idolis spem suam collocabant<sup>3</sup>: sed quoniam honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae repraesentant: ita ut per imagines, quas osculamur et coram quibus caput aperimus et procumbimus, Christum adoremus, et sanctos, quorum illae similitudinem gerunt, veneremur. Id quod conciliorum, praesertim vero secundae Nicaenae synodi, decretis contra imaginum oppugnatores est sancitum<sup>4</sup>.

Illud vero diligenter doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis; tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum quia admonetur populus beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam, quia Dei per sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur, ut pro iis Deo gratias agant, ad sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, excitenturque ad adorandum ac diligendum Deum, et ad pietatem colendam. Si quis autem his decretis contraria docuerit aut senserit: a. s.

---

<sup>1</sup> Cf. Tm 2,5.

<sup>2</sup> Cf. 1 Cor. 3, 16; 6, 15, 19.

<sup>3</sup> Cf. Ps 113, 8; 134, 18.

<sup>4</sup> Conc. Nic. II, Terminus (v. supra p. 133-138).



In has autem sanctas et salutare observationes si qui abusus irrepserint: eos prorsus aboleri sancta synodus vehementer cupit, ita ut nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes statuatur. Quodsi aliquando historias et narrationes sacrae scripturae, cum id indoctae plebi expediet, exprimi et figurari contigerit: doceatur populus, non propterea divinitatem figurari, quasi corporeis oculis conspici, vel coloribus aut figuris exprimi possit. Omnis porro superstitio in sanctorum invocatione, reliquiarum veneratione et imaginum sacro usu tollatur, omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur; et sanctorum celebratione ac reliquiarum visitatione homines ad commessiones atque ebrietates non abutantur, quasi festi dies in honorem sanctorum per luxum ac lasciviam agantur. Postremo tanta circa haec diligentia et cura ab episcopis adhibeatur, nihil inordinatum, aut praepostere et tumultuarie accommodatum, nihil profanum nihilque inhonestum appareat, cum domum Dei deceat sanctitudo<sup>1</sup>.

Haec ut fidelius observentur, statuit sancta synodus, nemini licere, ullo in loco vel ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab episcopo approbata fuerit. Nulla etiam admittenda esse nova miracula, nec novas reliquias recipiendas<sup>2</sup>, nisi eodem recognoscente et approbante episcopo. Qui simulatque de his aliquid compertum habuerit, adhibitis in consilium theologis et aliis piis viris, ea faciat, quae veritati et pietati consentanea iudicaverit. Quodsi aliquis dubius aut difficilis abusus sit extirpandus, vel omnino aliqua de his rebus gravios quaestio incidat: episcopus, antequam controversiam dirimat, metropolitani et comprovincialium episcoporum in concilio provinciali sententiam exspectet, ita tamen, ut nihil inconsulto sanctissimo Romano pontefice novum aut in ecclesia haectenus inusitatum decernatur.<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Wiedergegeben nach: Josef Wohlmuth, (Hrsg.): „Dekrete der Ökumenischen Konzilien“. Konzilien der Neuzeit. Bd. III., Paderborn, Wien u.a., 2002, S. 774–776.

---

<sup>1</sup> CF. Ps. 92,5.

<sup>2</sup> CF. conc. Lat. IV, c. 62 (v. supra p. 263).

**25. Sitzung**  
**3.–4. Dezember 1563**

**Über die Anrufung, die Verehrung und die Reliquien der Heiligen und über die heiligen Bilder**

Die heilige Synode beauftragt allen Bischöfen und alle übrigen, die mit dem Lehramt und der Seelsorge beauftragt sind, daß sie nach dem Brauch der katholischen und apostolischen Kirche, der seit den ersten Jahrhunderten der christlichen Religion übernommen wurde, sowie nach dem Konsens der heiligen Väter und den Beschlüssen der heiligen Konzilien die Gläubigen besonders über die Fürsprache und Anrufung der Heiligen, die Verehrung der Reliquien und den rechtmäßigen Gebrauch der Bilder gewissenhaft unterrichten. Sie lehren sie, daß die Heiligen, die zusammen mit Christus herrschen, ihre Gebete für die Menschen Gott darbringen, daß es gut sei und nützlich, sie inständig anzurufen und zur Erlangung der Wohltaten von Gott durch seinen Sohn, unseren Herrn, Jesus Christus, der allein unser Erlöser und Heiland ist, zu ihren Gebeten und ihrer mächtigen Hilfe Zuflucht zu nehmen.

Jene aber, die leugnen, daß man die Heiligen, die im Himmel die ewige Glückseligkeit genießen, anrufen soll, oder die behaupten, sie würden für die Menschen nicht Fürbitte einlegen, oder die Anrufung um ihre Fürbitte auch für einzelne von uns sei Götzendienst oder stehe im Widerspruch zum Wort Gottes und widerstreite der Ehre des einen Mittlers zwischen Gott und den Menschen, Jesu Christi<sup>1</sup>, oder es sei töricht, die im Himmel Herrschenden in lautem oder stillem Gebet anzuflehen, denken unreligiös. Auch die heiligen Leiber der heiligen Märtyrer und die der anderen mit Christus Lebenden müssen von den Gläubigen verehrt werden; denn sie waren lebendige Glieder Christi und Tempel des Heiligen Geistes<sup>2</sup> und sollen von ihm zum ewigen Leben erweckt und verherrlicht werden. Durch sie werden den Menschen von Gott viele Wohltaten erwiesen. Deshalb müssen jene, die behaupten, man schulde den Reliquien der Heiligen keine Verehrung und keine Hochachtung, oder sie und andere heilige Andenken würden von den Gläubigen unnütz verehrt, und der häufige Besuch ihrer Gedenkstätten zur Erlangung ihrer Hilfe sei vergeblich, gänzlich verurteilt werden, wie sie die Kirche schon früher verurteilt hat und auch jetzt verurteilt.

Ferner wird den Bildern Christi, der jungfräulichen Gottesgebärerin und der anderen Heiligen, die vor allem in den Gotteshäusern sein und bleiben müssen, die schuldige Hochachtung und Verehrung erweisen, nicht als würde geglaubt, in ihnen sei irgendeine Göttlichkeit oder Kraft, weshalb sie verehrt werden sollen, oder als müssen man von ihnen etwas erbitten, oder das feste Vertrauen sei an den Bildern festzumachen, wie es einst von den Heiden geschah, die ihre Hoffnung auf die Götzenbilder setzten<sup>3</sup>, sondern weil die Ehre, die ihnen erwiesen wird, sich auf die Urgestalten<sup>a</sup> bezieht, die jene Bilder vergegenwärtigen, so daß wir durch die Bilder, die wir küssen und vor denen wir das Haupt entblößen und niederknien, Christus anbeten und die Heiligen, die sie darstellen, verehren. So ist es durch die Beschlüsse der Konzilien, besonders der zweiten Synode von Nizäa, gegen die Bilderstürmer festgelegt worden<sup>4</sup>.

<sup>a</sup> Vgl. Bd. 1, S. 136.

Folgendes sollen die Bischöfe gewissenhaft lehren: Durch die Erzählungen der Geheimnisse unserer Erlösung, wie sie in Gemälden und anderen mimetischen Darstellungen Ausdruck finden, wird das Volk zum Eingedenken und zur beharrlichen

<sup>1</sup> Vgl. 1 Tim 2,5.

<sup>2</sup> Vgl. 1 Kor 3,16; 6,15.19.

<sup>3</sup> Vgl. Ps 113,16 (Vulg.); vgl. Ps 115,8 (E.); Ps 134(135),18 (Vulg.).

<sup>4</sup> Vgl. Zweites Konzil von Nizäa, Horos (Bd. 2, S. 133–138).

Erwägung der Glaubensartikel erzogen und ermutigt. Dann aber wird aus allen heiligen Bildern großer Nutzen gezogen, weil das Volk einerseits an die Wohltaten und Geschenke erinnert wird, die es von Christus empfangen hat, und den Gläubigen durch die Heiligen andererseits Gottes Wunder und segensreiche Beispiele vor Augen gestellt werden, so daß sie Gott dafür danken, ihr Leben und ihre Sitten auf die Nachahmung der Heiligen ausrichten und zur Anbetung und Liebe Gottes sowie zur Pflege der Frömmigkeit angeregt werden. Wenn jemand lehrt oder denkt, was diesen Beschlüssen widerspricht, gelte das Anathem.

Sollten sich in diese heilige und segensreiche Praxis Mißbräuche eingeschlichen haben, so ist es der nachdrückliche Wunsch der heiligen Synode, daß sie völlig abgeschafft werden, so daß keine Bilder falschen Glaubensinhalts, die Ungebildeten zum Anlaß gefährlichen Irrtums werden, Aufstellung finden. Werden bisweilen Geschichten und Erzählungen der heiligen Schrift zum Wohle des ungebildeten Volkes bildlich dargestellt, so bedarf das Volk der Belehrung, daß deshalb nicht schon das Göttliche ins Bild gesetzt wird, als könnte es mit leiblichem Auge erblickt oder durch Farben und Figuren ausgedrückt werden. Ferner soll aller Aberglaube bei der Anrufung der Heiligen, der Verehrung der Reliquien und dem heiligen Umgang mit Bildern beseitigt, jedes schmutzige Profitstreben ausgeschaltet und schließlich alles Laszive vermieden werden, so daß keine Bilder von verführerischer Schönheit und Ornamentik gemalt werden. Die Feste der Heiligen und Reliquienwallfahrten sollen die Leute nicht zu Freß- oder Saufgelagen verkommen lassen, als seien die Festtage zu Ehren der Heiligen durch Luxus und Ausschweifung zu begehen. Schließlich wird von den Bischöfen auf diesen Bereich so große Sorgfalt und Mühe verwendet, daß nichts Ungeordnetes oder auf Unruhe und Tumult Angelegtes, nichts Profanes und nichts Anstößiges geschieht; denn dem Hause Gottes gebührt Heiligkeit<sup>1</sup>.

Damit dies um so treuer beachtet wird, beschließt die heilig Synode, daß es niemandem erlaubt ist, an irgendeinem Ort oder in einer Kirche, mag sie auch exemt sein, ein ungewohntes Bild aufzustellen oder aufstellen zu lassen, ohne daß es vom Bischof gebilligt wurde. Auch dürfen ohne Prüfung und Billigung des Bischofs keine neuen Wunder zugelassen und keine neuen Reliquien angenommen werden.<sup>2</sup> Sobald er etwas über solche Dinge in Erfahrung gebracht hat, zieht er Theologen und andere fromme Männer zur Beratung bei und tut dann, was nach seinem Urteil mit der wahren Frömmigkeit übereinstimmt. Muß ein zweifelhafter oder diffiziler Mißbrauch ausgemerzt werden oder taucht überhaupt diesbezüglich ein weitaus schwierigeres Problem auf, dann wartet der Bischof vor der Beendigung des Streites den Spruch des Metropoliten und der anderen Bischöfe der Provinz auf dem Provinzialkonzil ab. Dabei darf jedoch nichts Neues oder bisher in der Kirche Ungewohntes ohne Rücksprache mit seiner Heiligkeit, dem römischen Bischof, entschieden werden.<sup>b</sup>

<sup>b</sup> Wiedergegeben nach: Josef Wohlmuth, (Hrsg.): „Dekrete der Ökumenischen Konzilien“. Konzilien der Neuzeit. Bd. III, Paderborn, Wien u.a., 2002, S. 774–776.

<sup>1</sup> Vgl. Ps 92(93),5.

<sup>2</sup> Vgl. Viertes Laterankonzil, Konst. 62 (Bd. 2, S. 263).

## Die Sorbonner Sentenz

Rectores ecclesiarum parrochialium saepe et diligenter populum admoneant, ne ullis in imaginibus quicquam vel divinitatis vel propriae virtutis inesse putent, sed eas intelligant ea potissimum ratione in templis locisque publicis esse collocatas, ut vel Jesu Christi pro nobis crucifixi memoriam saepe renouent, vel sanctorum hominum fidem atque pietatem nobis ad imitandum proponant. Novas inconsulto episcopo nullas erigi sinant. Si quid ex illis superstitionis irrepserit, reiciant, si quid obscaeni, falsi, ridiculi vel inhonesti in illis sculptum pictumve sit, emendari curent. Omnibus denique rationibus et optima praesertim institutione provideatur accuratissime, ne populus per illas aut aliam quamlibet occasionem in ullum idololatriae genus prolabatur, sed unum et solum Deum Omnipotentem aeternum, immensum, incomprehensibilem omnibus in locis, praecipue autem in templis in spiritu et veritate adoret; quod quidem ita esse intelligendum admoneatur populus, ut unum Deum tamquam summum bonum creatoremque et omnium bonorum datorem summe esse adorandum, et ei soli sacrificium offerendum esse sciat; sanctos autem tamquam Dei amicos honorandos orandosque, ut eorum praecibus adjuvemur, et meritis consociemur. Qui si non eo cultu, qui Deo tamquam summo bono bonorumque omnium datori debetur, colendae sunt, multo minus eorum imagines. Caeterum hic proprie Deo debitus cultus, non tam geniculatione aut prostratione corporis et manuum in altum sublatione ac caeteris hujusmodi exterioribus signis, quibus non solum erga Deum, sed etiam erga sanctos pie utimur, aestimandus est, quam interno animi cultu, quo eum summum credimus, in eum veluti authorem salutis speramus, et eum super omnia diligimus.<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Wiedergegeben nach: Hubert Jedin: „Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung“. Theologische Quartalschrift. 1/2. 1935, S. 171.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS UND BILDNACHWEIS

Dieser Bildnachweis wurde mit großer Sorgfalt und auf Basis der mir bekannten Fakten erstellt, auch wenn es leider nicht in allen Fällen möglich war, die Inhaber der Rechte zu ermitteln. Sollten dennoch Namen oder Referenzen nicht erwähnt worden sein, so geschah dies nicht mit Absicht und ich bitte um Entschuldigung und gegebenenfalls um Mitteilung. Soweit es mir gelungen ist, dies in Erfahrung zu bringen, liegen die Rechte für die Abbildungen bei den einzelnen Institutionen, Museen und Kirchen.

**Bild 1** Tommaso di Cristoforo Fini, gen. Masolino da Panicale, „Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina von Alexandrien“, um 1428–1431, Fresko, Cappella Branda Castiglione, San Clemente, Rom. (Provinciali, 2004, S. 118, Abb. 8).

**Bild 2** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 67, Schneidewerkzeuge. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

**Bild 3** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 69, Marter durch Schneidewerkzeuge. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

**Bild 4** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 11, Kreuzigungsarten. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

**Bild 5** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, S. 12, Bildlegende Kreuzigungsarten. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

**Bild 6** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 13, Kreuzigungsarten. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

**Bild 7** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 27, Marter durch das Rad. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

**Bild 8** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 41, Marter durch das *equileo*. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

**Bild 9** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Historia delle sante Vergini romane“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 133, Kapitel über die heilige Lucia. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

**Bild 10** Girolamo Siciolante da Sermoneta, „Das Martyrium der heiligen Katharina“, 1566–1567, Öl auf Leinwand, Cappella Cesi, Santa Maria Maggiore, Rom. (Hunter, 1996, Abb. 76a).

**Bild 11** Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai, gen. Masaccio, „Dreifaltigkeit“, 1427–1428, Fresko, Santa Maria Novella, Florenz. (Spear 1995, S. 171).

**Bild 12** Taddeo und Federico Zuccari, „Das Martyrium des heiligen Laurentius“, 1560–1570, Öl auf Leinwand, San Lorenzo in Damaso, Rom. (Acidini Luchinat, 1998, S. 273, Fig. 17).

**Bild 13** Taddeo Zuccari, Vorzeichnung für „Das Martyrium des heiligen Laurentius“, (cat. 158 recto), Feder, Rötel, braun laviert, Ashmolean Museum, Oxford. (Gere 1969, Abb. 173).

**Bild 14** Raffaello Sanzio, „Madonna di Foligno“, 1511–1512, Tempera auf Holz, auf Leinwand übertragen, Pinacoteca Vaticana, Inv. 40329, Città del Vaticano. (Strinati, 2016, S. 186).

**Bild 15** Antonio Tempesta, „Der Kindermord zu Bethlehem“, um 1583–1584, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 16** Antonio Tempesta, „Die Mater Dolorosa“, um 1583–1584, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 17** Antonio Tempesta, „Die Marter der Heiligen Primus und Felicianus“, um 1583 – 1584, Fresko, Kapelle der Heiligen Primus und Felicianus, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 18** Antonio Tempesta, „Die Marter des heiligen Primus“, um 1583–1584, Fresko, Kapelle der Heiligen Primus und Felicianus, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 19** Antonio Tempesta, „Die Marter des heiligen Felicianus“, um 1583–1584, Fresko, Kapelle der Heiligen Primus und Felicianus, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 20** Antonio Tempesta, „Die Enthauptung der Heiligen Primus und Felicianus“, um 1583–1584, Fresko, Kapelle der Heiligen Primus und Felicianus, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 21** Das Kircheninnere von Santo Stefano Rotondo mit den Märtyrerfresken von Niccolò Circignani und Matteo da Siena im Ambulatorium des Rundbaus. (Foto: Autorin).

**Bild 22** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Kreuzigung Jesu“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 23** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Das Martyrium des heiligen Stephanus“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 24** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Petrus und Paulus“, 1582, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 25** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Marius, seiner Frau Martha und ihrer Söhne Audifax und Abacum“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 26** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der heiligen Agatha, der Päpste Fabianus, Cornelius und der Heiligen Zyprian, Tryphon und Abdon“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 27** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Tertullinus, Nemesius, Sempronius, Olympius, Theodolus und Exuperia“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 28** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Bonifatius, Vinzenz, Primus und Felicianus und Anastasia sowie weiterer namenloser Märtyrer“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 29** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Das Martyrium des heiligen Johannes Evangelist“, (Detail), 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 30** Sebastiano Luciani, gen. Sebastiano del Piombo, „Die Geißelung Jesu“, 1516–1521, Fresko, Cappella Borgherini, San Pietro in Montorio, Rom. (Strinati / Lindemann, 2008, S. 173).

**Bild 31** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Martyrien des Mittelalters“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 32** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Das Martyrium der heiligen Felicitas und ihrer sieben Söhne“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 33** Giovanni Battista De' Cavalieri nach Niccolò Circignani, in: „Beati Apollinaris martyris primi Ravennatum epi res gestae...“, Rom, 1586, Abb. S. 9, die Geißelung des Apollinaris. (Bailey, 2003, Abb. 37).

**Bild 34** Giovanni Battista De' Cavalieri nach Niccolò Circignani, in: „Ecclesiae anglicanae trophaea...“, Rom, 1584, Kupferstich, 25, ARCR I, no. 944, das Martyrium des heiligen Thomas von Canterbury. (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg).

**Bild 35** Giovanni Battista De' Cavalieri nach Niccolò Circignani, in: „Ecclesiae anglicanae trophaea...“, Rom, 1584, Kupferstich, 27, ARCR I, no. 944, die Hinrichtung von John Fisher, Margaret Pole und Thomas More. (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg).

**Bild 36** Giovanni Battista De' Cavalieri nach Niccolò Circignani, in: „Ecclesiae anglicanae trophaea...“, Rom, 1584, Kupferstich, 33, ARCR I, no. 944, die Hinrichtung von Campion, Briant und Sherwin. (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg).

**Bild 37** „Das Martyrium der Kartäusermönche“, 42.7 x 52.4 cm, Druckgrafik, 1555, City of London, London Metropolitan Archives, SC/GL/PR/F1/CHA. (Dillon, 2016 (2003), Fig. 1.1., S. 76).

**Bild 38** Richard Verstegan, „Praesentis Ecclesiae Anglicanae typus (n.p. [Rheims], 1582). ARCI I, no. 1293, in William Allen, Historia del glorioso martirio di sedici sacerdoti martirizati in Inghilterra ... Tradotta ... da uno del collegio Inglese di Roma ... S'è aggiunto il martirio di due altri sacerdoti & uno secolare inglesi (Macerata, 1583) ARCI I, no. 8. Reproduced in A Briefe Historie of the Glorious Martyrdom of Twelve Reverend Priests: Father Edmund Campion and his Companions, abridged and ed. J.H. Pollen (London, 1908). (Dillon, 2016 (2003), Fig. 3.6, S. 160).

**Bild 39** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Johannes, Paulus, Artemius, Bibiana und Pigenus“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 40** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 61, Märtyrer von Steinplatten zerquetscht. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

**Bild 41** Giovanni Battista De' Cavalieri nach Niccolò Circignani, in: „Ecclesiae militantis triumphus...“, Rom, 1585, Kupferstich, Abb. S. 1, die Kreuzigung Jesu. (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg).

**Bild 42** Matthäus Greuter nach Giovanni Battista Fiammeri, in: Louis Richeôme, „La Peinture spirituelle...“, Lyon, 1611, Kupferstich, S. 672, Marterinstrumente. (Bailey, 2003, Abb. 72).

**Bild 43** Gefolgsmann Paul Brill (?), „Das Martyrium des heiligen Clemens“, um 1599, Fresko, San Vitale, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 44** Gefolgsmann Paul Brill (?), „Das Martyrium der Soldaten bei Sebaste“, um 1599, Fresko, San Vitale, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 45** Gefolgsmann Paul Brill (?), „Das Martyrium des heiligen Ignatius von Antiochien“, um 1599, Fresko, San Vitale, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 46** Gefolgsmann Paul Brill (?), „Das Martyrium des heiligen Paphnutius“, um 1599, Fresko, San Vitale, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 47** Gefolgsmann Paul Brill (?), „Das Martyrium des Hauptmann Andreas und seiner Soldaten“, um 1599, Fresko, San Vitale, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 48** Gefolgsmann Paul Brill (?), „Die Martyrien der Heiligen Viktor und Corona“, um 1599, Fresko, San Vitale, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 49** Giovanni Battista Fiammeri (?), „Le Sante Virgini“, um 1590–1606, Öl auf Leinwand, San Vitale, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 50** Giovanni Battista Fiammeri (?), „I Santi Confessori“, um 1590–1606, Öl auf Leinwand, San Vitale, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 51** Blick in die Apsis mit Andrea Commodis „Kreuztragung Jesu“, um 1599–1600, Fresko, San Vitale, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 52** Andrea Commodi, „Die Geißelung des heiligen Gervasius“, um 1599–1600, Fresko, San Vitale, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 53** Agostino Ciampelli, „Die Geißelung des heiligen Vitalis“, um 1601–1603, Fresko, San Vitale, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 54** Paolo Cagliari, gen. Paolo Veronese, „Die Hochzeit zu Kana“, 1562–1563, Öl auf Leinwand, Louvre, Inv. 142, Paris. (Salomon, 2014, S. 117, Abb. 81).

**Bild 55** Agostino Ciampelli, „Die Steinigung des heiligen Vitalis“, um 1601–1603, Fresko, San Vitale, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 56** Matthäus Greuter, in: Louis Richeôme, „La Peinture spirituelle...“, Lyon, 1611, Kupferstich, S. 690, das Martyrium des heiligen Vitalis. (Behrmann, 2015, S. 131, Abb. 45).

**Bild 57** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Perpetua und Felicitas und anderer“ (Detail), 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).



**Bild 58** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Calixtus, Calepodius und Martina“ (Detail), 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 59** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Lucia, Eufemia und weiterer Heiliger“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 60** Giovanni Battista De' Cavalieri nach Niccolò Circignani, in: „Ecclesiae Anglicanae Trophee...“, Rom, 1584, Kupferstich, 31, ARCR I, no. 944, die Marter von Campion, Briant und Sherwin. (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg).

**Bild 61** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 147, Märtyrer bei lebendigem Leib begraben. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

**Bild 62** Matthäus Greuter, in: Louis Richeôme, „La Peinture spirituelle...“, Lyon, 1611, Kupferstich, S. 682, Gemeindeleben in San Vitale. (Bailey, 2003, Abb. 82).

**Bild 63** Niccolò Circignani, „Das Martyrium des heiligen Petrus“, 1584–1587, Fresko, Apostel-Kapelle, Il Gesù, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 64** Agostino Ciampelli, „Das Martyrium des heiligen Laurentius“, um 1590, Fresko, Cappella dei Martiri, Il Gesù, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 65** Agostino Ciampelli, „Das Martyrium des heiligen Stephanus“, um 1590, Fresko, Cappella dei Martiri, Il Gesù, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 66** Raffaello Sanzio, „Der Parnass“, um 1510–1511, Fresko, Stanza della Segnatura, Musei Vaticani, Città del Vaticano. (Strinati, 2016, S. 164).

**Bild 67** Agostino Ciampelli, „Die Hinführung des heiligen Andreas zum Kreuz“, um 1590, Öl auf Leinwand, Cappella dei Martiri, Il Gesù, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 68** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium der Heiligen Nereus und Achilleus“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 69** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Petrus“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 70** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Andreas“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 71** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Bartholomäus“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 72** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Judas Thaddäus“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 73** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Simon Kananäus“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 74** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Paulus“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 75** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Thomas“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 76** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Johannes“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 77** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 129, Marter durch Schneidewerkzeuge. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

**Bild 78** Anonymer Maler, Märtyrer-Engel mit Blumenkranz, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 79** Domenico Zampieri, gen. Domenichino, „Die Geißelung des heiligen Andreas“, um 1609, Fresko, Oratorium des heiligen Andreas, San Gregorio al Celio, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 80** Raffaello Sanzio, „Die Begegnung zwischen Leo dem Großen und Attila“, um 1513, Fresko, Stanza di Eliodoro, Musei Vaticani, Città del Vaticano. (Strinati, 2016, S. 210).

**Bild 81** Guido Reni, „Die Hinführung des heiligen Andreas zum Kreuz“, um 1608–1610, Fresko, Oratorium des heiligen Andreas, San Gregorio al Celio, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 82** Stefano Maderno, „Die heilige Cäcilia“, 1600, weißer Marmor, Santa Cecilia in Trastevere, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 83** Guido Reni, „Das Martyrium der heiligen Cäcilia“, um 1600, Öl auf Leinwand, Cappella del Bagno, Santa Cecilia in Trastevere, Rom. (Wimböck, 2002, S. 67, Abb.3).

**Bild 84** Pietro da Cortona, „Das Martyrium der heiligen Bibiana“, um 1624–1625, Fresko, Santa Bibiana, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 85** Pietro da Cortona, „Die Heiligen Bibiana und Demetria vor Apronianus“, um 1624–1625, Fresko, Santa Bibiana, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 86** Giovanni Battista Pozzo, „Das Martyrium des heiligen Eleutherius“, um 1591–1600, Fresko, Cappella di San Lorenzo, Santa Susanna, Rom. (Foto: Kunsthistorisches Institut, Universität Braunschweig).

**Bild 87** Giovanni Battista Pozzo, „Die Enthauptung des heiligen Genesius“, um 1591–1600, Fresko, Cappella di San Lorenzo, Santa Susanna, Rom. (Foto: Rigamonti n. 69/850).

**Bild 88** Giovanni Battista Pozzo, „Die Geißelung des heiligen Laurentius“, um 1591–1600, Fresko, Cappella di San Lorenzo, Santa Susanna, Rom. (Foto: Rigamonti n. 69/866).

**Bild 89** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 131, die Peiniger entnehmen ihrem Opfer die Leber, um sie zu verspeisen. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

**Bild 90** Cesare Nebbia, „Das Martyrium des heiligen Laurentius“, um 1591–1600, Öl auf Leinwand, Cappella San di Lorenzo, Santa Susanna, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 91** Baldassarre Croce, „Das Martyrium des heiligen Gabinius“, um 1598–1601, Fresko, Santa Susanna, Rom. (Foto: Rigamonti n. 69/897).

**Bild 92** Paris Nogari, „Das Martyrium der heiligen Felicitas“, 1595–1599, Fresko, Santa Susanna, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 93** Tommaso Laureti, „Das Martyrium der heiligen Susanna“, 1595–1597, Öl auf Holz, Santa Susanna, Rom. (Affanni, 1993, S. 36, Fig. 18).

**Bild 94** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Historia delle sante Vergini romane“, (Detail), Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 145, Kapitel über die heilige Susanna. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

**Bild 95** Cesare Nebbia, „Glorie der heiligen Susanna“, um 1597, Fresko, Santa Susanna, Rom. (Foto: Rigamonti n. 69/937).

**Bild 96** Guido Reni, „Die Kreuzigung des Petrus“, 1603–1604, Öl auf Holz, urspr. San Paolo alle Tre Fontane, heute Pinacoteca Vaticana, Inv. 40387, Città del Vaticano. (Pietrangeli / Cornini, 1996, S. 479, Abb. 453).

**Bild 97** Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio, „Die Kreuzigung des Petrus“, 1601, Öl auf Leinwand, Cappella Cerasi, Santa Maria del Popolo, Rom (Vodret, 2009, S. 122, Abb. 80).

**Bild 98** Ludovico Carracci, „Der heilige Sebastian wird in die Kloaka Maxima geworfen“, 1612, Öl auf Leinwand, urspr. unterirdische Kapelle des heiligen Sebastian, Sant’Andrea della Valle, heute J. Paul Getty Museum, Inv. 72.PA.14, Los Angeles. (Henning / Schaefer, 2008, S. 23, Abb. 4).

**Bild 99** Domenico Zampieri, gen. Domenichino, „Das Martyrium des heiligen Sebastian“, 1628–1631, Öl auf Stuck, urspr. Neu-Sankt Peter, heute Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rom. (Voss, 1999, Abb. 191).  
Am Altar in Sankt Peter ist heute die Mosaikversion von Pietro Paolo Cristofari, 1733–1736, zu sehen.

**Bild 100** Nicolas Poussin, „Das Martyrium des heiligen Erasmus“, 1628–1629, Öl auf Leinwand, urspr. Neu-Sankt Peter, heute Pinacoteca Vaticana, Inv. 40394, Città del Vaticano. (Pietrangeli / Cornini, 1996, S. 49, Abb. 471).  
Am Altar in Sankt Peter ist heute die Mosaikversion von Pietro Paolo Cristofari, 1737–1739, zu sehen.

**Bild 101** Jacques Callot, um 1610, Kupferstich, nach dem ursprünglichen Altargemälde „Das Martyrium des heiligen Erasmus“ eines unbekanntes Malers in Alt-Sankt Peter, Rom. (Windorf, 2006, S. 50, Abb. 16).

**Bild 102** Valentin de Boulogne, „Das Martyrium der Heiligen Prozessus und Martinianus“, 1629–1630, Öl auf Leinwand, urspr. Neu-Sankt Peter, heute Pinacoteca Vaticana, Inv. 40381, Città del Vaticano. (Pietrangeli / Cornini, 1996, S. 494, Abb. 470.).  
Am Altar in Sankt Peter ist heute die Mosaikversion von Filippo Cocchi, 1709–1730, zu sehen.

**Bild 103** Giovanni Lanfranco, „Das Martyrium der heiligen Lucia“, um 1630, Öl auf Leinwand, Santa Lucia in Selci, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 104** Pietro da Cortona, „Das Martyrium des heiligen Laurentius“, 1646, Öl auf Leinwand, San Lorenzo in Miranda, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 105** Giovanni Angelo Canini, „Das Martyrium des heiligen Stephanus“, 1645, Öl auf Leinwand, Santi Silvestro e Martino ai Monti, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 106** Salvator Rosa, „Das Martyrium der Heiligen Cosmas und Damian“, 1669, Öl auf Leinwand, San Giovanni dei Fiorentini, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 107** Domenico Zampieri, gen. Domenichino, „Die Geißelung“, „Die Hinführung zum Kreuz“ und „Die Himmelfahrt des heiligen Andreas“, 1624–1628, Fresko, Sant’Andrea della Valle, Rom. (Costamagna / Ferrara / Grilli, 2003, S. 117, Abb. 40).

**Bild 108** Mattia Preti, „Die Kreuzigung“, „Das Martyrium“ und „Die Beerdigung des heiligen Andreas“, 1650–1651, Fresko, Sant’Andrea della Valle, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 109** Matthäus Greuter, nach dem heute zerstörten Altarblatt von Gentile Alberti aus Sant’Andrea al Quirinale, in: Louis Richeôme, „La Peinture spirituelle...“, Lyon, 1611, Kupferstich, S. 2, das Martyrium des heiligen Andreas. (Bailey, 2003, S. Abb. 17).

**Bild 110** Guillaume Courtois / Guglielmo Cortese, „Das Martyrium des heiligen Andreas“, 1668–1671, Öl auf Leinwand, Sant’Andrea al Quirinale, Rom. (Foto: Autorin).

**Bild 111** Die Skulptur des heiligen Andreas über dem Hauptaltar von Sant’Andrea al Quirinale, Rom. (Foto: Autorin).

## BILDTEIL



**Bild 1** Masolino da Panicale, „Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina von Alexandrien“, um 1428–1431, Fresko, Cappella Branda Castiglione, San Clemente, Rom.

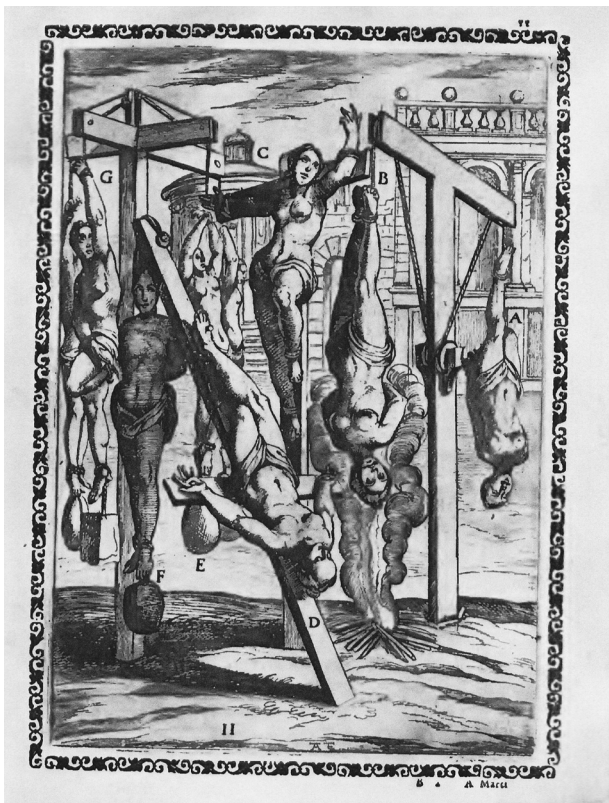


**Bild 2** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 67, Schneidewerkzeuge.

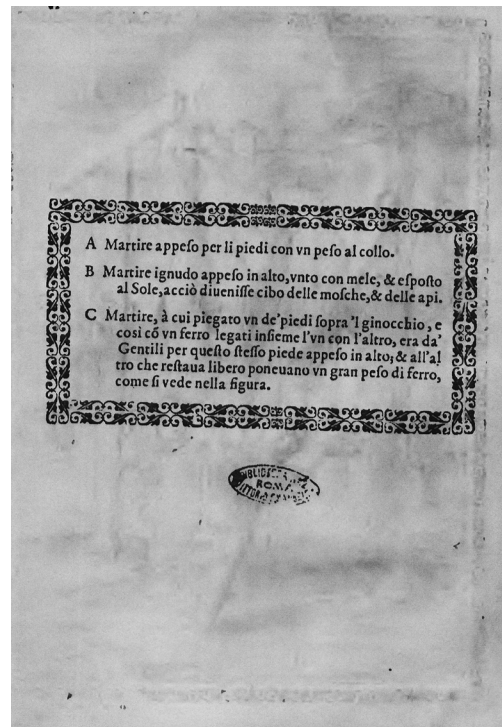




**Bild 3** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 69, Marter durch Schneidewerkzeuge.



**Bild 4** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 11, Kreuzigungsarten.



**Bild 5** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, S. 12, Bildlegende Kreuzigungsarten.

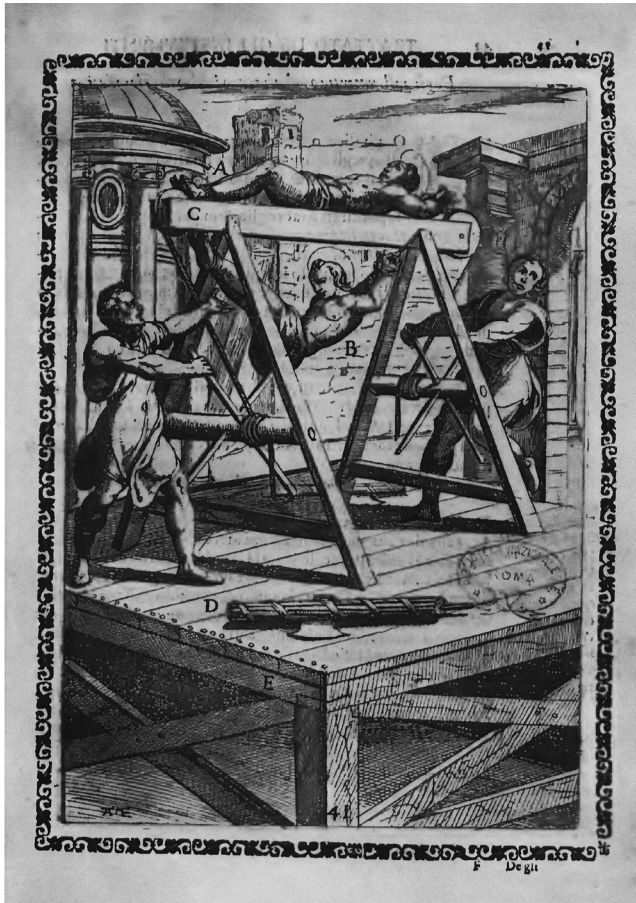


**Bild 6** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 13, Kreuzigungsarten.



**Bild 7** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 27, Marter durch das Rad.



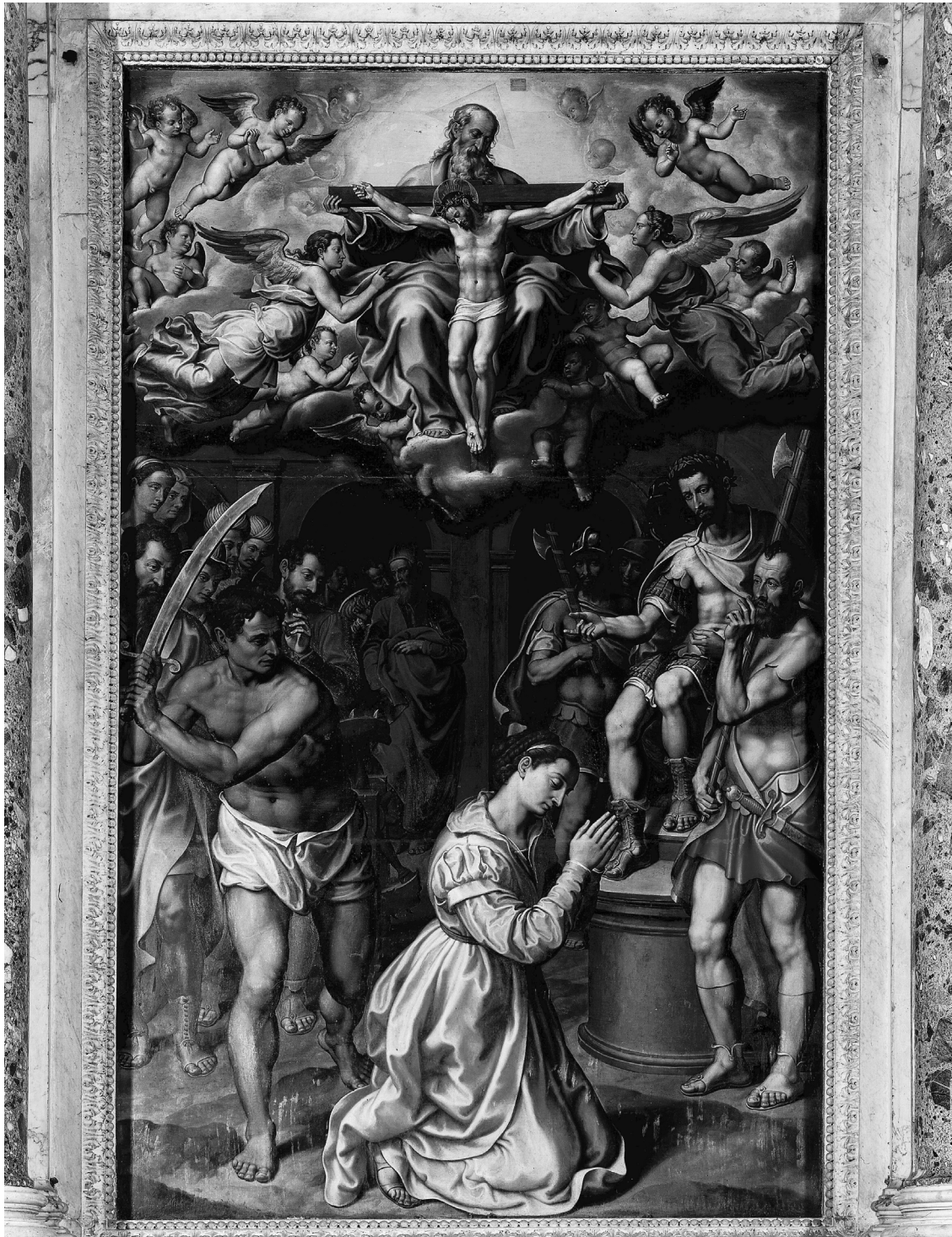


**Bild 8** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 41, Marter durch das *equuleo*.



**Bild 9** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Historia delle sante Vergini romane“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 133, Kapitel über die heilige Lucia.





**Bild 10** Girolamo Siciolante da Sermoneta, „Das Martyrium der heiligen Katharina“, 1566–1567, Öl auf Leinwand, Cappella Cesi, Santa Maria Maggiore, Rom.





**Bild 11** Masaccio, „Dreifaltigkeit“, 1427–1428, Fresko, Santa Maria Novella, Florenz.



**Bild 12** Taddeo und Federico Zuccari, „Das Martyrium des heiligen Laurentius“, 1560–1570, Öl auf Leinwand, San Lorenzo in Damaso, Rom.



**Bild 13** Taddeo Zuccari, Vorzeichnung für „Das Martyrium des heiligen Laurentius“, (cat. 158 recto), Feder, Röteln, braun laviert, Ashmolean Museum, Oxford.





**Bild 14** Raffael, „Madonna di Foligno“, 1511–1512, Tempera auf Leinwand, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.



**Bild 15** Antonio Tempesta, „Der Kindermord zu Bethlehem“, um 1583–1584, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.



**Bild 16** Antonio Tempesta, „Die Mater Dolorosa“, um 1583–1584, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.





**Bild 17** Antonio Tempesta, „Die Marter der Heiligen Primus und Felicianus“, um 1583–1584, Fresko, Kapelle der Heiligen Primus und Felicianus, Santo Stefano Rotondo, Rom.



**Bild 18** Antonio Tempesta, „Die Marter des heiligen Primus“, um 1583–1584, Fresko, Kapelle der Heiligen Primus und Felicianus, Santo Stefano Rotondo, Rom.



**Bild 19** Antonio Tempesta, „Die Marter des heiligen Felicianus“, um 1583–1584, Fresko, Kapelle der Heiligen Primus und Felicianus, Santo Stefano Rotondo, Rom.

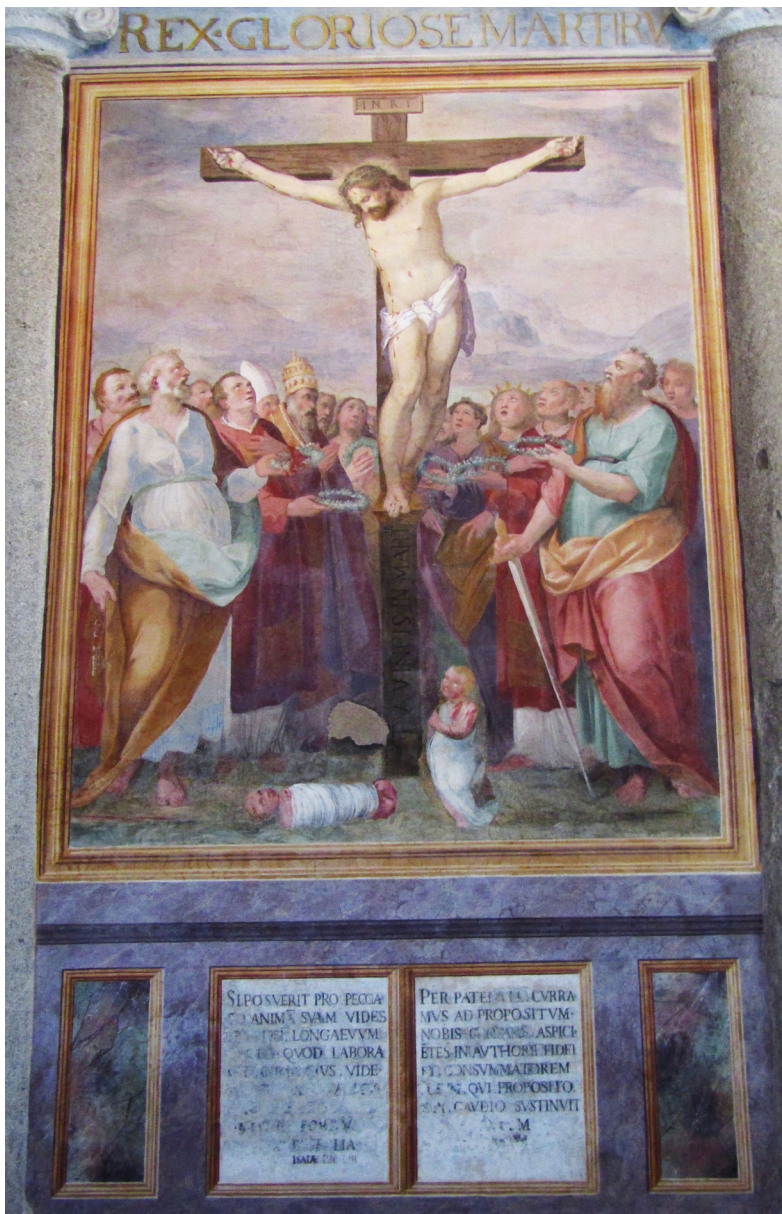


**Bild 20** Antonio Tempesta, „Die Enthauptung der Heiligen Primus und Felicianus“, um 1583–1584, Fresko, Kapelle der Heiligen Primus und Felicianus, Santo Stefano Rotondo, Rom.





**Bild 21** Das Kircheninnere von Santo Stefano Rotondo mit den Märtyrerfresken von Niccolò Circignani und Matteo da Siena im Ambulatorium des Rundbaus.



**Bild 22** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Kreuzigung Jesu“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.



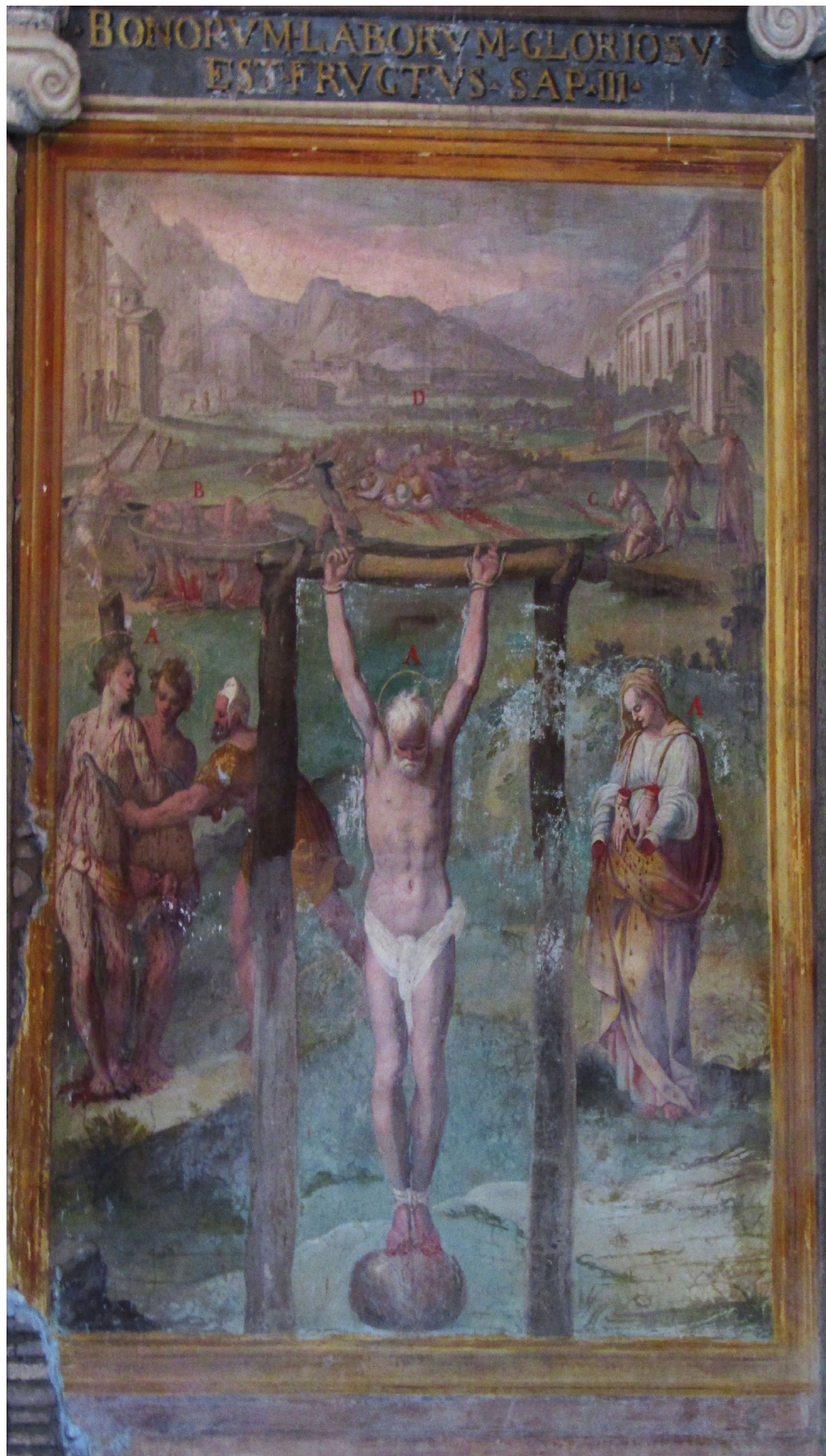


**Bild 23** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Das Martyrium des heiligen Stephanus“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.



**Bild 24** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Petrus und Paulus“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.





**Bild 25** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Marius, seiner Frau Martha und ihrer Söhne Audifax und Abacum“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.



**Bild 26** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der heiligen Agatha, der Päpste Fabianus, Cornelius und der Heiligen Zyprian, Tryphon und Abdon“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.



**Bild 27** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Tertulinus, Nemesius, Sempronius, Olympius, Theodolus und Exuperia“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.





**Bild 28** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Bonifatius, Vinzenz, Primus und Felicianus und Anastasia sowie weiterer namenloser Märtyrer“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.



**Bild 29** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Das Martyrium des heiligen Johannes Evangelist“, (Detail), 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.





**Bild 30** Sebastiano del Piombo, „Die Geißelung Jesu“, 1516–1521, Fresko, San Pietro in Montorio, Rom.



**Bild 31** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Martyrien des Mittelalters“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.



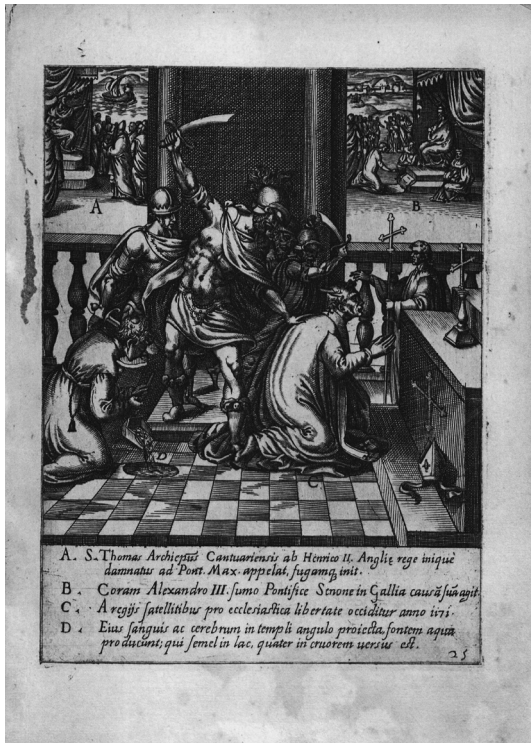


**Bild 32** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Das Martyrium der heiligen Felicitas und ihrer sieben Söhne“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.



**Bild 33** Giovanni Battista De' Cavalieri nach Niccolò Circignani, in „Beati Apollinaris martyris primi Ravennatum epi res gestae...“, Rom, 1586, Abb. S. 9, die Geißelung des Apollinaris.





**Bild 34** Giovanni Battista De' Cavalieri nach Niccolò Circignani, in „Ecclesiae Anglicanae Trophaea...“, Rom, 1584, Abb. S. 25, das Martyrium des heiligen Thomas von Canterbury.



**Bild 35** Giovanni Battista De' Cavalieri nach Niccolò Circignani, in: „Ecclesiae Anglicanae Trophaea...“, Rom, 1584, Kupferstich, Abb. S. 27, die Hinrichtung von John Fisher, Margaret Pole und Thomas More.

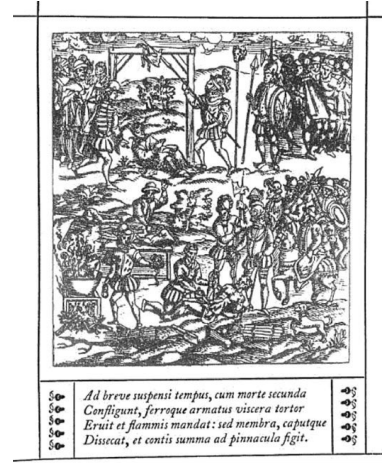


**Bild 36** Giovanni Battista De' Cavalieri nach Niccolò Circignani, in: „Ecclesiae Anglicanae Trophaea...“, Rom, 1584, Kupferstich, Abb. S. 33, die Hinrichtung von Campion, Briant und Sherwin.





**Bild 37** „Das Martyrium der Kartäusermönche“, Druckgrafik, 1555, City of London, London Metropolitan Archives, SC/GL/PR/F1/CHA.



*Ad breve suspensi tempus, cum morte secunda  
 Configunt, ferroque armatus viscerum  
 Erui et flammis mandat: sed membra, caputque  
 Dissecat, et contis summa ad pinnacula figit.*

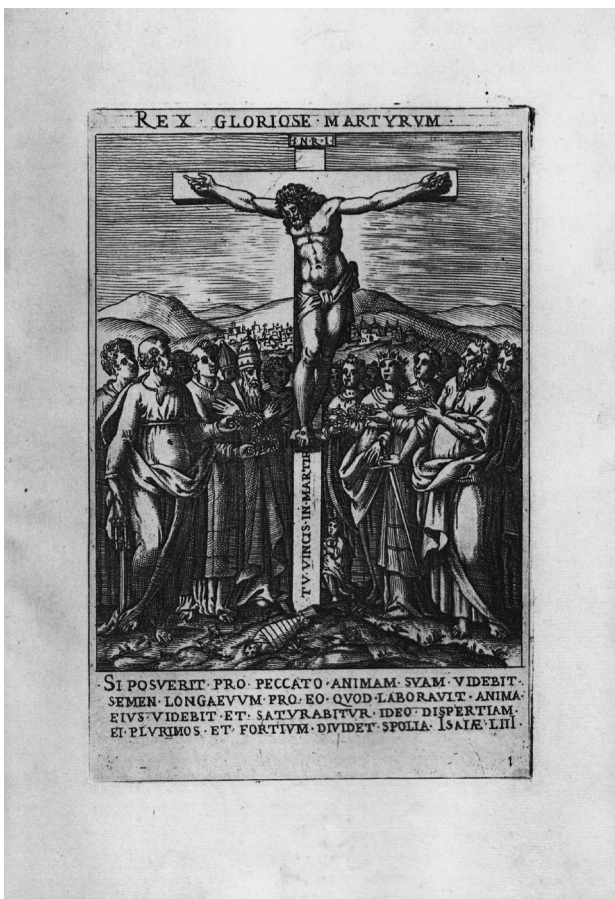
**Bild 38** Richard Verstegan, „Praesentis Ecclesiae Anglicanae typus (n.p. [Rheims], 1582). ARCI I, no. 1293, in William Allen, Historia del glorioso martirio di sedici sacerdoti martirizzati in Inghilterra... Tradotta... da uno del collegio Inglese di Roma... S'è aggiunto il martirio di due altri sacerdoti & uno secolare inglesi (Macerata, 1583) ARCI I, no. 8.



**Bild 39** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Johannes, Paulus, Artemius, Bibiana und Pigenus“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.

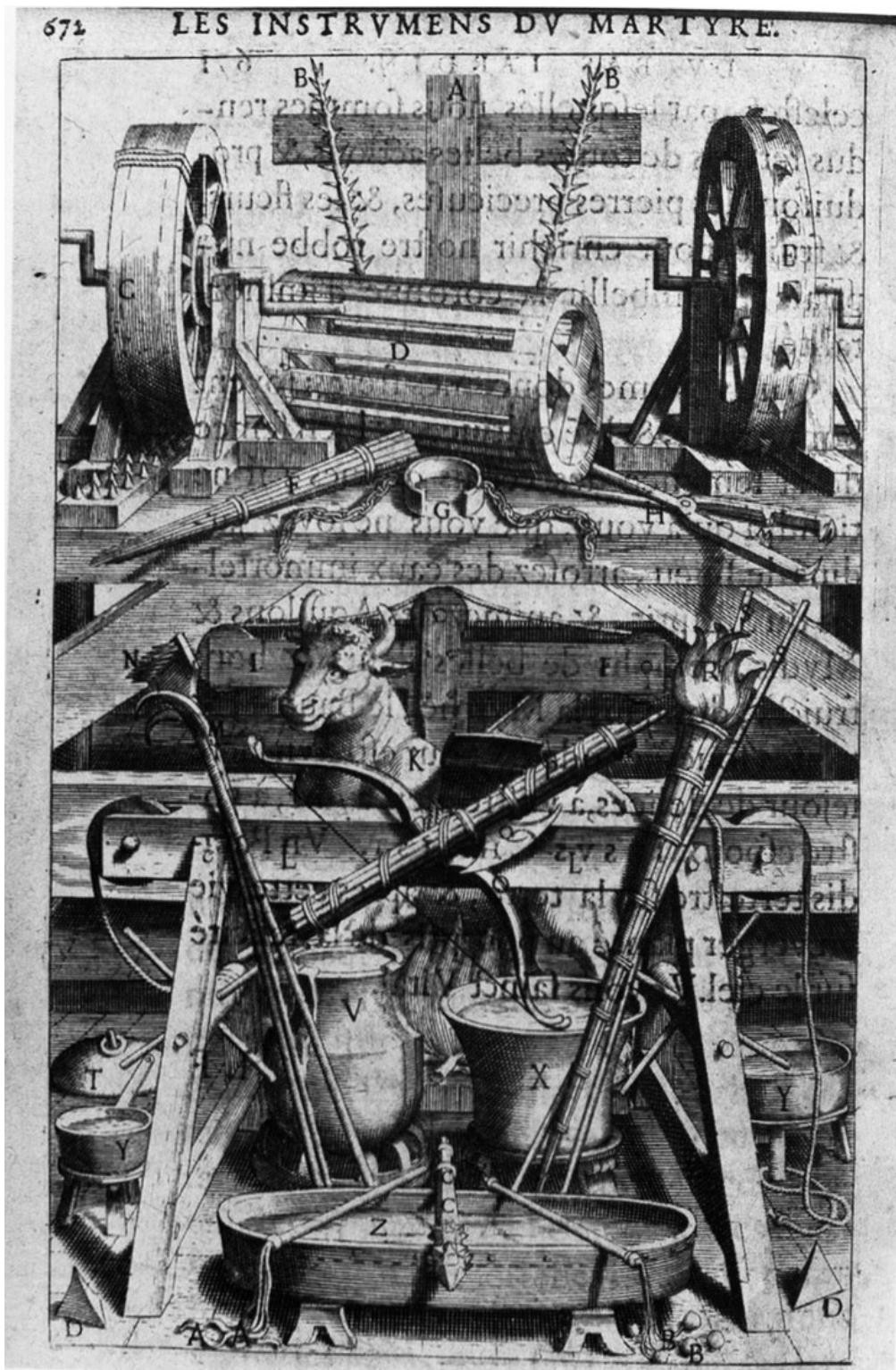


**Bild 40** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 61, Märtyrer von Steinplatten zerquetscht.



**Bild 41** Giovanni Battista De' Cavalieri nach Niccolò Circignani, in: „Ecclesiae militantis triumphus...“, Rom, 1585, Kupferstich, Abb. S. 1, die Kreuzigung Jesu.





**Bild 42** Matthäus Greuter nach Giovanni Battista Fiammeri, in: Louis Richeôme, „La Peinture spirituelle...“, Lyon, 1611, Kupferstich, S. 672., Marterinstrumente.



**Bild 43** Gefolgsmann Paul Brill (?), „Das Martyrium des heiligen Clemens“, um 1599, Fresko, San Vitale, Rom.



**Bild 44** Gefolgsmann Paul Brill (?), „Das Martyrium der Soldaten bei Sebaste“, um 1599, Fresko, San Vitale, Rom.

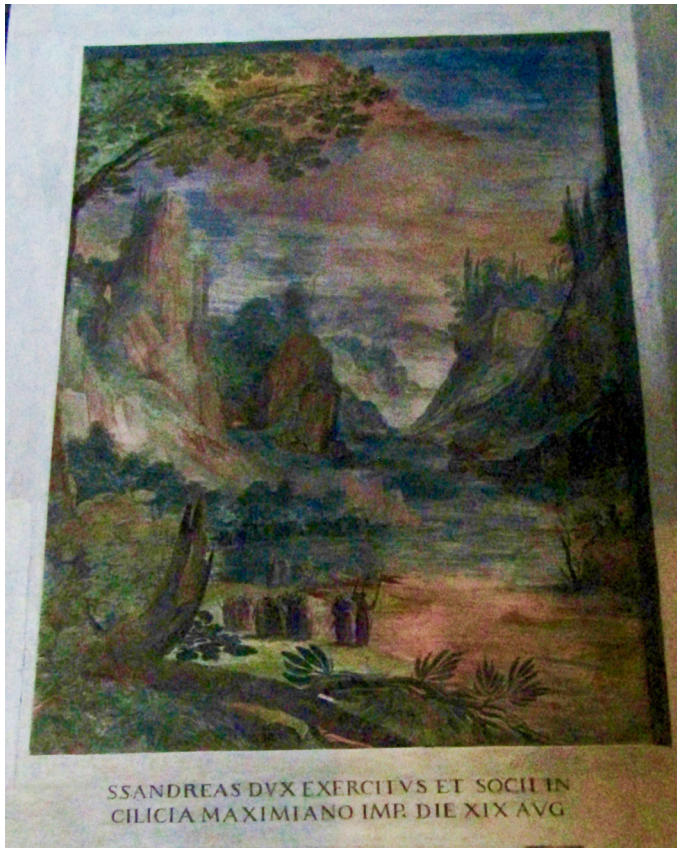




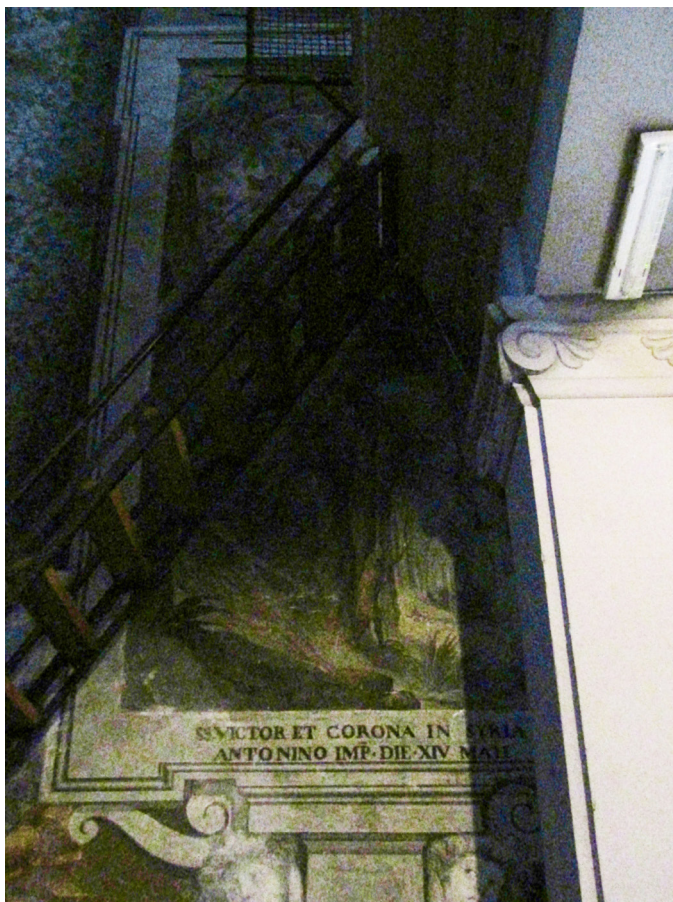
**Bild 45** Gefolgsmann Paul Brill (?), „Das Martyrium des heiligen Ignatius von Antiochien“, um 1599, Fresko, San Vitale, Rom.



**Bild 46** Gefolgsmann Paul Brill (?), „Das Martyrium des heiligen Paphnutius“, um 1599, Fresko, San Vitale, Rom.



**Bild 47** Gefolgsmann Paul Brill (?),  
„Das Martyrium des Hauptmann  
Andreas und seiner Soldaten“, um  
1599, Fresko, San Vitale, Rom.



**Bild 48** Gefolgsmann Paul Brill (?),  
„Die Martyrien der Heiligen Viktor  
und Corona“, um 1599, Fresko, San  
Vitale, Rom.





**Bild 49** Giovanni Battista Fiammeri (?), „Le Sante Virgini“, um 1590–1606, Öl auf Leinwand, San Vitale, Rom.



**Bild 50** Giovanni Battista Fiammeri (?), „I Santi Confessori“, um 1590–1606, Öl auf Leinwand, San Vitale, Rom.





**Bild 51** Blick in die Apsis mit Andrea Commodis „Kreuztragung Jesu“, um 1599–1600, Fresko, San Vitale, Rom.



**Bild 52** Andrea Commodi, „Die Geißelung des heiligen Gervasius“, um 1599–1600, Fresko, San Vitale, Rom.





**Bild 53** Agostino Ciampelli, „Die Streckung des heiligen Vitalis“, um 1601–1603, Fresko, San Vitale, Rom.



**Bild 54** Paolo Veronese, „Die Hochzeit zu Kana“, 1562–1563, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris.





**Bild 55** Agostino Ciampelli, „Die Steinigung des heiligen Vitalis“, um 1601–1603, Fresko, San Vitale, Rom.



**Bild 56** Matthäus Greuter, in: Louis Richeôme, „La Peinture spirituelle...“, Lyon, 1611, Kupferstich, S. 690, das Martyrium des heiligen Vitalis.





**Bild 57** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Perpetua und Felicitas und anderer“ (Detail), 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.



**Bild 58** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Calixtus, Calepodius und Martina“ (Detail), 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.



**Bild 59** Niccolò Circignani und Matteo da Siena, „Die Martyrien der Heiligen Lucia, Eufemia und weiterer Heiliger“, 1582, Fresko, Santo Stefano Rotondo, Rom.



**Bild 60** Giovanni Battista De' Cavalieri nach Niccolò Circignani, in: „Ecclesiae Anglicanae Trophaea...“, Rom, 1584, Kupferstich, Abb. S. 31, die Marter von Campion, Briant und Sherwin.



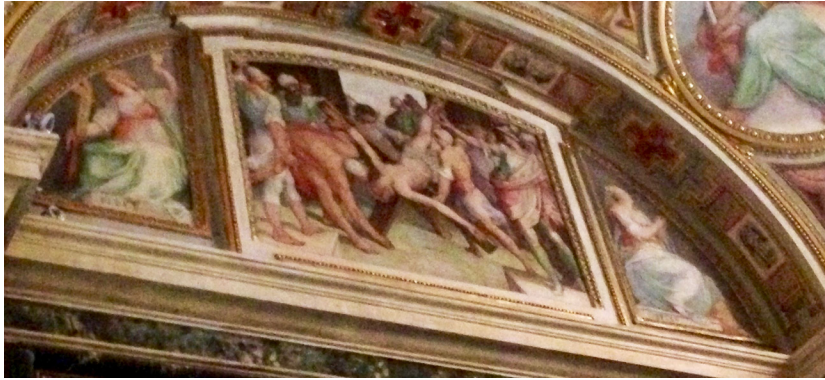


**Bild 61** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 147, Märtyrer bei lebendigem Leib begraben.



**Bild 62** Matthäus Greuter, in: Louis Richeôme, „La Peinture spirituelle...“, Lyon, 1611, Kupferstich, S. 682, Gemeindeleben in San Vitale.





**Bild 63** Niccolò Circignani, „Das Martyrium des heiligen Petrus“, 1584–1587, Fresko, Apostel-Kapelle, Il Gesù, Rom.

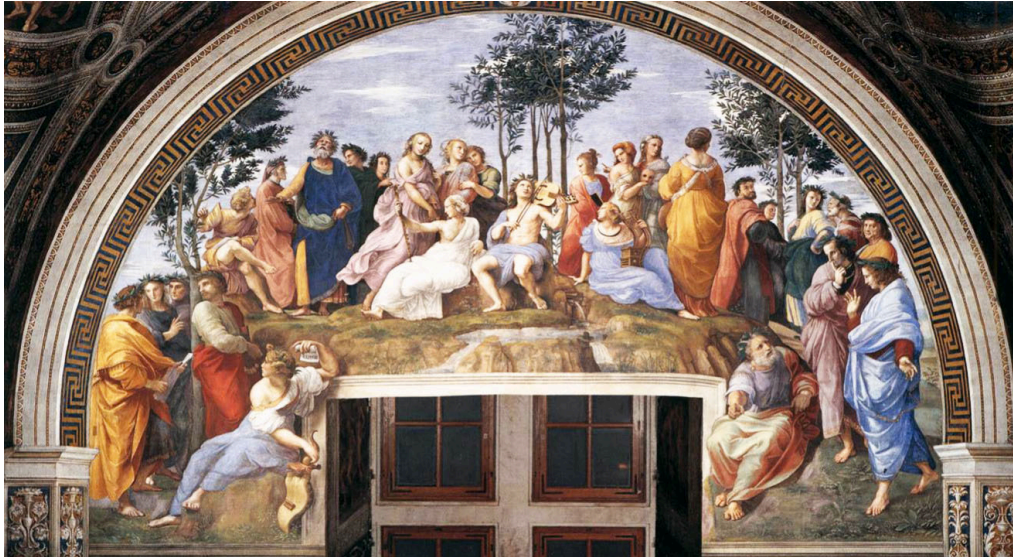


**Bild 64** Agostino Ciampelli, „Das Martyrium des heiligen Laurentius“, um 1590, Fresko, Cappella dei Martiri, Il Gesù, Rom.



**Bild 65** Agostino Ciampelli, „Das Martyrium des heiligen Stephanus“, um 1590, Fresko, Cappella dei Martiri, Il Gesù, Rom.





**Bild 66** Raffael, „Der Parnass“, um 1510–1511, Fresko, Stanza della Segnatura, Musei Vaticani, Città del Vaticano.



**Bild 67** Agostino Ciampelli, „Die Hinführung des heiligen Andreas zum Kreuz“, um 1590, Öl auf Leinwand, Cappella dei Martiri, Il Gesù, Rom.





**Bild 68** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium der Heiligen Nereus und Achilles“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom.



**Bild 69** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Petrus“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom.





**Bild 70** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Andreas“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom.



**Bild 71** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Bartholomäus“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom.



**Bild 72** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Judas Thaddäus“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom.



**Bild 73** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Simon Kanänäus“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom.





**Bild 74** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Paulus“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom.



**Bild 75** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Thomas“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom.



**Bild 76** Domenico Cerroni (?), „Das Martyrium des Johannes“, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom.



**Bild 77** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 129, Marter durch Schneidewerkzeuge.





**Bild 78** Anonymer Maler, Märtyrer-Engel mit Blumenkranz, 1590er Jahre, Fresko, Santi Nereo e Achilleo, Rom.



**Bild 79** Domenichino, „Die Geißelung des heiligen Andreas“, um 1609, Fresko, Oratorium des heiligen Andreas, San Gregorio al Celio, Rom.



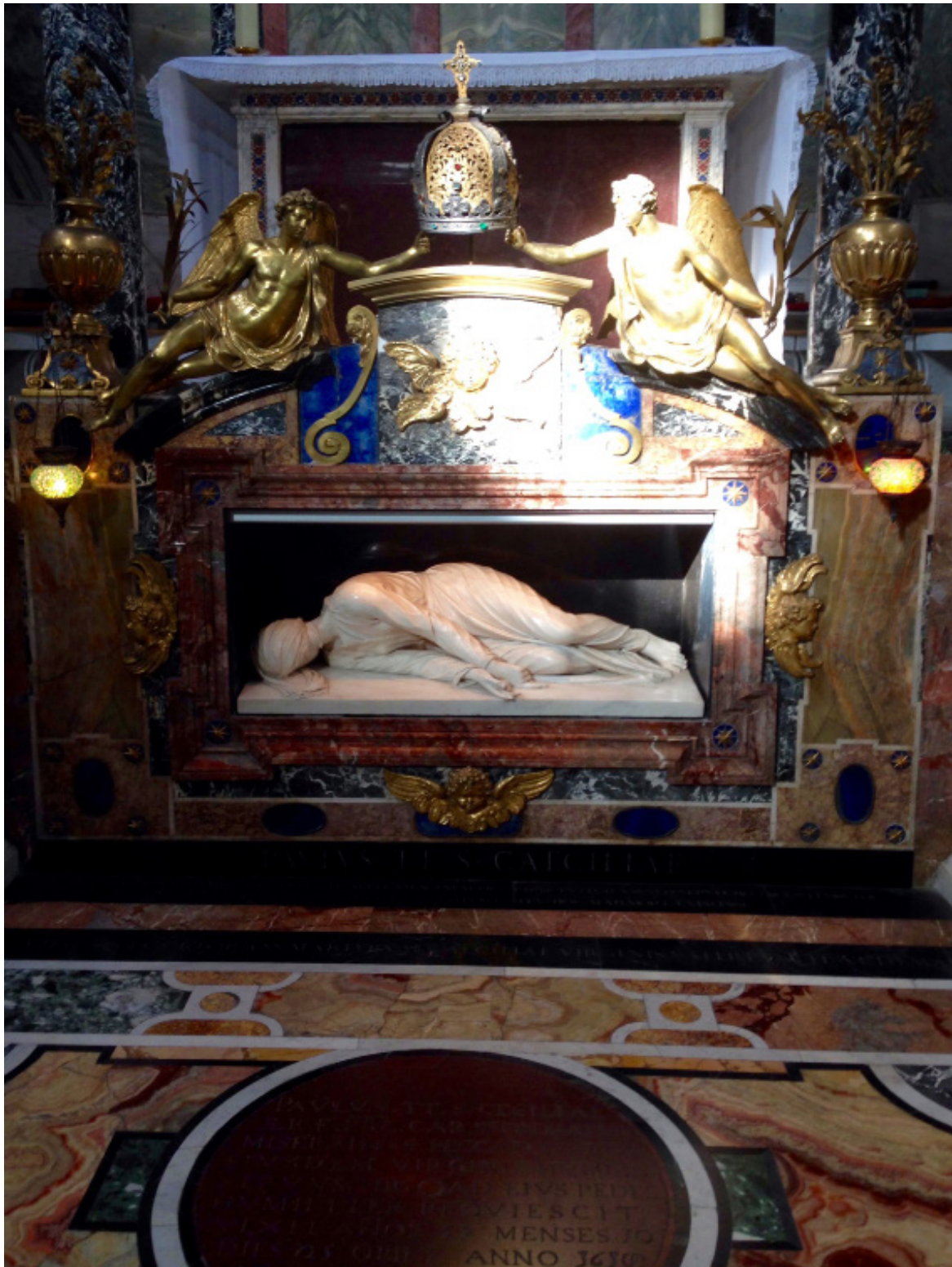


**Bild 80** Raffael, „Die Begegnung zwischen Leo dem Großen und Attila“, um 1511–1514, Fresko, Stanza di Eliodoro, Musei Vaticani, Città del Vaticano.



**Bild 81** Guido Reni, „Die Hinführung des heiligen Andreas zum Kreuz“, um 1608–1610, Fresko, Oratorium des heiligen Andreas, San Gregorio al Celio, Rom.





**Bild 82** Stefano Maderno, „Die heilige Cäcilia“, 1600, weißer Marmor, Santa Cecilia in Trastevere, Rom.



**Bild 83** Guido Reni, „Das Martyrium der heiligen Cäcilia“, um 1600, Öl auf Leinwand, Cappella del Bagno, Santa Cecilia in Trastevere, Rom.



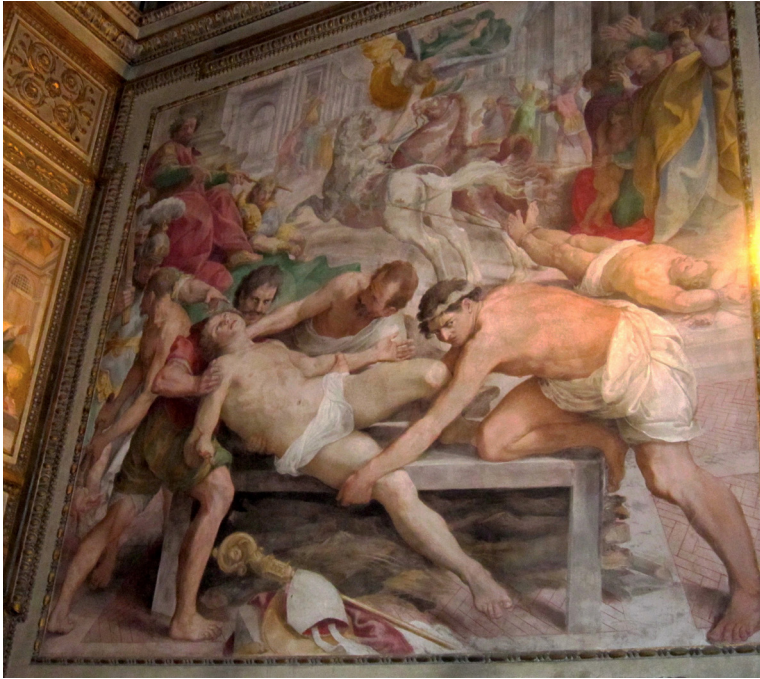


**Bild 84** Pietro da Cortona, „Das Martyrium der heiligen Bibiana“, um 1624–1625, Fresko, Santa Bibiana, Rom.



**Bild 85** Pietro da Cortona, „Die Heiligen Bibiana und Demetria vor Apronianus“, um 1624–1625, Fresko, Santa Bibiana, Rom.





**Bild 86** Giovanni Battista Pozzo  
„Das Martyrium des heiligen  
Eleutherius“, um 1591–1600,  
Fresko, Cappella di San Loren-  
zo, Santa Susanna, Rom.



**Bild 87** Giovanni Battista Pozzo „Die  
Enthauptung des heiligen Genesius“,  
um 1591–1600, Fresko, Cappella di San  
Lorenzo, Santa Susanna, Rom.

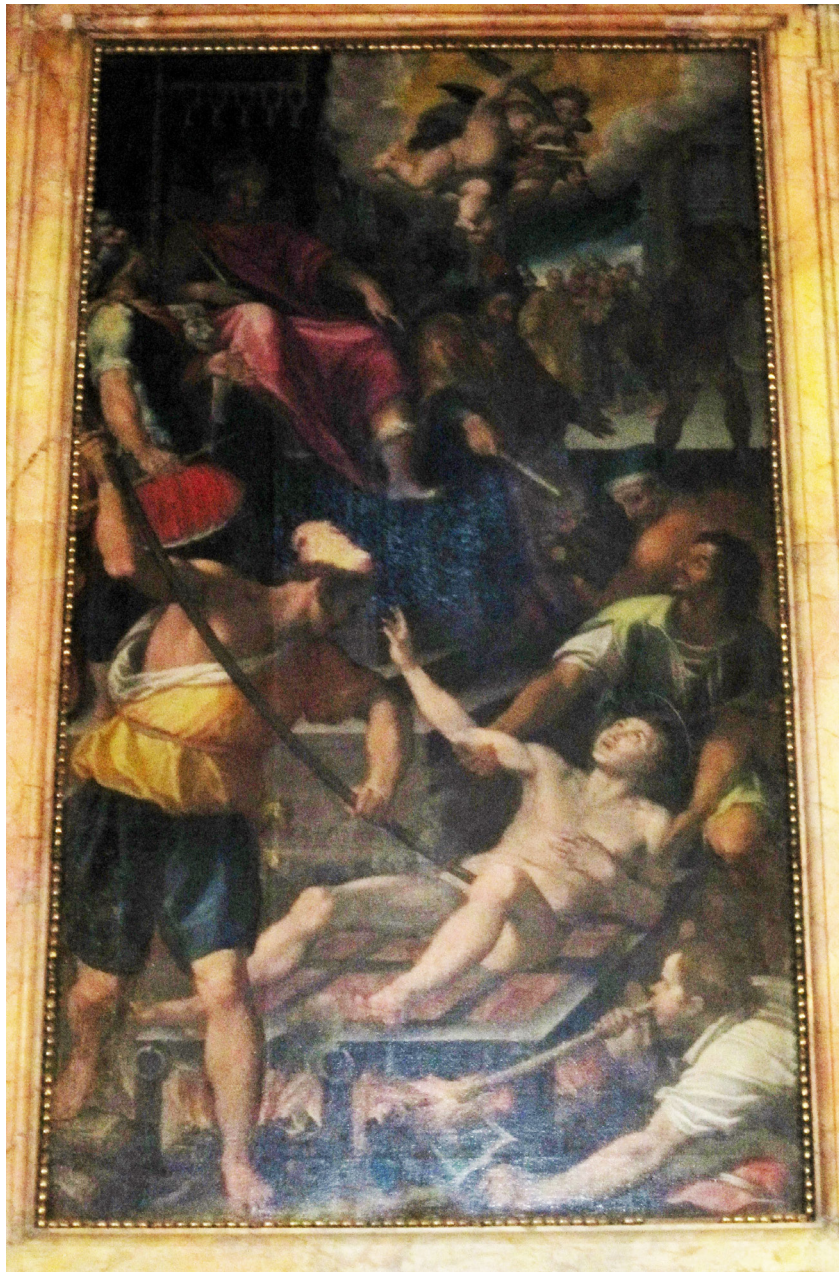




**Bild 88** Giovanni Battista Pozzo, „Die Geißelung des heiligen Laurentius“, um 1591–1600, Fresko, Cappella di San Lorenzo, Santa Susanna, Rom.



**Bild 89** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Trattato de gli instrumenti di martirio...“, Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 131, die Peiniger entnehmen ihrem Opfer die Leber, um sie zu verspeisen.



**Bild 90** Cesare Nebbia, „Das Martyrium des heiligen Laurentius“, um 1591–1600, Öl auf Leinwand, Cappella di San Lorenzo, Santa Susanna, Rom.



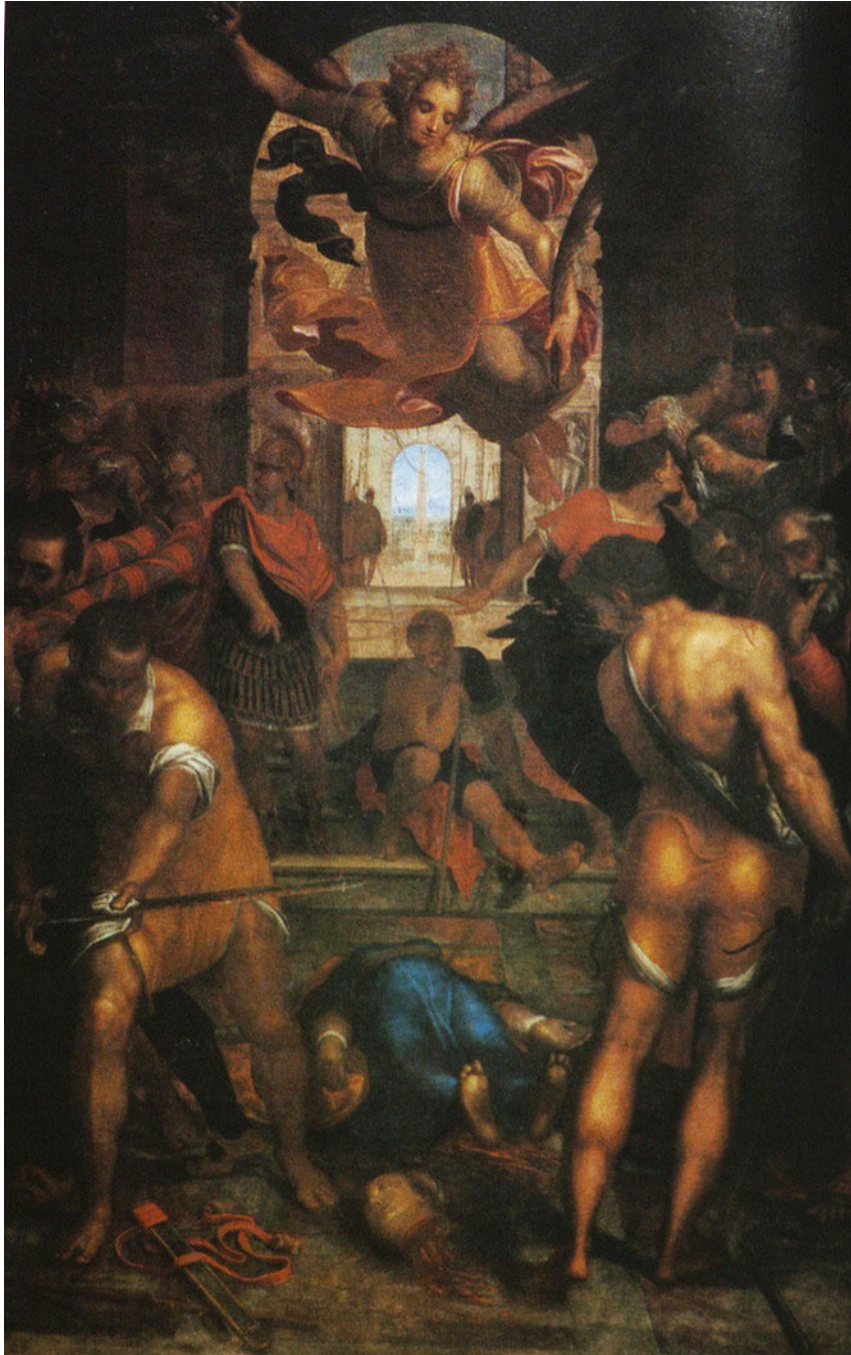


**Bild 91** Baldassarre Croce, „Das Martyrium des heiligen Gabinus“, 1598–1601, Fresko, Santa Susanna, Rom.



**Bild 92** Paris Nogari, „Das Martyrium der heiligen Felicitas“, 1595–1599, Fresko, Santa Susanna, Rom.





**Bild 93** Tommaso Laureti, „Das Martyrium der heiligen Susanna“, 1595–1597, Öl auf Holz, Santa Susanna, Rom.



**Bild 94** Antonio Tempesta nach Giovanni Guerra, in: Antonio Gallonio, „Historia delle sante Vergini romane“, (Detail), Rom, 1591, Kupferstich, Abb. S. 145, Kapitel über die heilige Susanna.



**Bild 95** Cesare Nebbia, „Glorie der heiligen Susanna“, um 1597, Fresko, Santa Susanna, Rom.





**Bild 96** Guido Reni, „Die Kreuzigung des Petrus“, 1603–1604, Öl auf Holz, urspr. San Paolo alle Tre Fontane, heute Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.

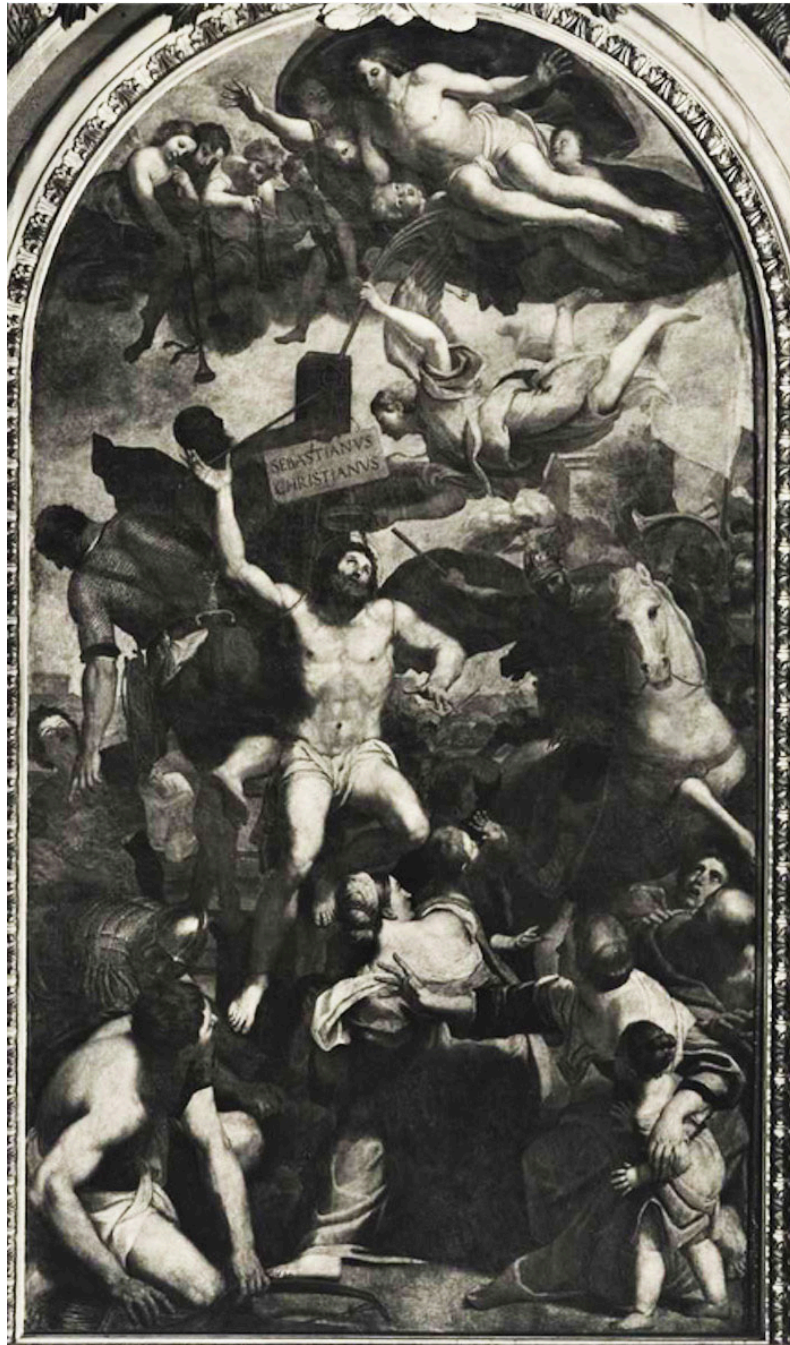


**Bild 97** Caravaggio, „Die Kreuzigung des Petrus“, 1601, Öl auf Leinwand, Cappella Cerasi, Santa Maria del Popolo, Rom.





**Bild 98** Ludovico Carracci, „Der heilige Sebastian wird in die Kloaka Maxima geworfen“, 1612, Öl auf Leinwand, urspr. unterirdische Kapelle des heiligen Sebastian, Sant'Andrea della Valle, heute J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



**Bild 99** Domenichino, „Das Martyrium des heiligen Sebastian“, 1628–1631, Öl auf Stuck, urspr. Neu-Sankt Peter, heute Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rom.





**Bild 100** Nicolas Poussin, „Das Martyrium des heiligen Erasmus“, 1628–1629, Öl auf Leinwand, urspr. Neu-Sankt Peter, heute Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.



**Bild 101** Jacques Callot, um 1610, Kupferstich, nach dem urspr. Altargemälde „Das Martyrium des heiligen Erasmus“ eines unbekanntenen Malers in Alt-Sankt Peter, Rom.



**Bild 102** Valentin de Boulogne, „Das Martyrium der Heiligen Prozessus und Martinianus“, 1629–1630, Öl auf Leinwand, urspr. Neu-Sankt Peter, heute Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.





**Bild 103** Giovanni Lanfranco, „Das Martyrium der heiligen Lucia“, um 1630, Öl auf Leinwand, Santa Lucia in Selci, Rom.



**Bild 104** Pietro da Cortona, „Das Martyrium des heiligen Laurentius“, 1646, Öl auf Leinwand, San Lorenzo in Miranda, Rom.



**Bild 105** Giovanni Angelo Canini,  
„Das Martyrium des heiligen Step-  
hanus“, 1645, Öl auf Leinwand, Santi  
Silvestro e Martino ai Monti, Rom.



**Bild 106** Salvator Rosa, „Das Martyri-  
um der Heiligen Cosmas und Damian“,  
1669, Öl auf Leinwand, San Giovanni  
dei Fiorentini, Rom.



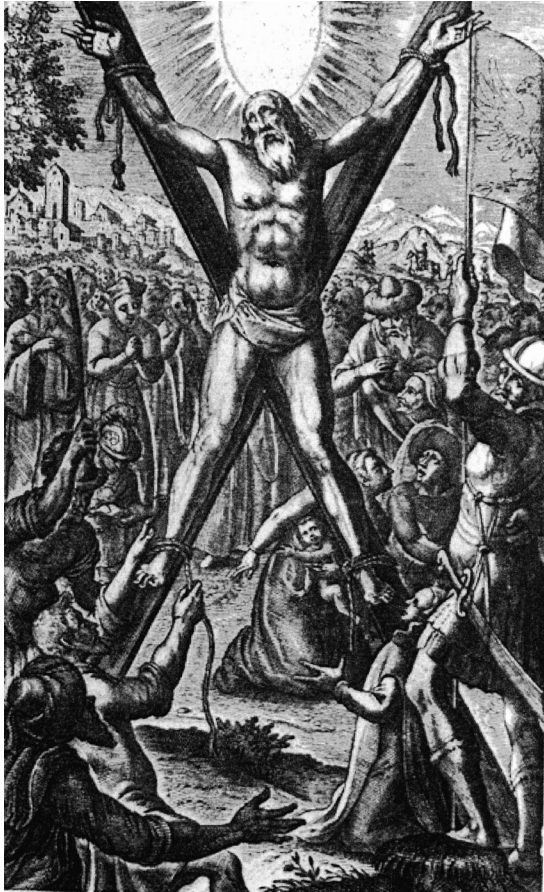


**Bild 107** Domenichino, „Die Geißelung“, „Die Hinführung zum Kreuz“ und „Die Himmelfahrt des heiligen Andreas“, 1624–1628, Fresko, Sant'Andrea della Valle, Rom.



**Bild 108** Mattia Preti, „Die Kreuzigung“, „Das Martyrium“ und „Die Beerdigung des heiligen Andreas“, 1650–1651, Fresko, Sant'Andrea della Valle, Rom.





**Bild 109** Matthäus Greuter, nach dem heute zerstörten Altarblatt von Gentile Alberti aus Sant'Andrea al Quirinale, in: Louis Richeôme, „La Peinture spirituelle...“, Lyon, 1611, Kupferstich, S. 2, das Martyrium des heiligen Andreas.



**Bild 110** Guglielmo Cortese, „Das Martyrium des heiligen Andreas“, 1668–1671, Öl auf Leinwand, Sant'Andrea al Quirinale, Rom.



**Bild 111** Die Skulptur des heiligen Andreas über dem Hauptaltar von Sant'Andrea al Quirinale, Rom.