



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Nadja Horsch
(Leipzig)
Martin Raspe
(Rom)

Konstruktion und Concetto

Die römischen Katafalke für Kardinal Alessandro Farnese (1589), Papst Sixtus V. (1591) und Principe Carlo Barberini (1630)

In Rom entstand im ausgehenden 16. Jahrhundert die Gattung des "Tempietto-Katafalks", eines Trauergerüsts in Form eines überkuppelten Zentralbaus, der anlässlich der feierlichen Exequien eines hochrangigen Verstorbenen die symbolische Totenbahre als anspruchsvolle ephemere Kleinarchitektur überfängt. Anhand dreier herausragender Beispiele, der Katafalke für Kardinal Alessandro Farnese, Papst Sixtus V. und Principe Carlo Barberini, sollen die architektonische Gestalt der Funeraltempietti und ihre symbolische Aussage näher beleuchtet werden. Dabei soll weniger die Ikonographie der figürlichen Ausstattung im Mittelpunkt stehen als vielmehr die "Sprachfähigkeit" der gewählten architektonischen Formen, die bei den hier vorgestellten römischen Katafalken ein zentraler Teil der Gesamtkonzepts ist. Dabei sind sowohl der Festanlass – die Memoria des verstorbenen Würdenträgers – als auch die Architektur selbst zum Thema gemacht.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-24716

Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 7-28



Einleitung

Die Festarchitektur der frühen Neuzeit ist in sehr viel größerem Maße "sprechend" als die feste Architektur, da sie eine sehr spezifische, anlassgebundene Aussage zu treffen hat.¹ Anders als ein dauerhaftes Bauwerk, das in erster Linie konkrete Aufgaben erfüllen soll, das dauerhaft konstruiert und zweckmäßig gestaltet sein muss, ist die primäre Funktion eines Festapparates die Inszenierung, Auszeichnung und Memorierung eines Ortes, einer Person oder eines Ereignisses.

Die "Ansprache" des Betrachters erreicht die Festarchitektur zunächst durch ihr auffälliges Erscheinungsbild, das den Adressaten durch phantasievolle Formen, wenigstens scheinbaren Materialprunk und den gemeinsamen Einsatz unterschiedlicher Kunstgattungen und -medien in seinen Bann schlägt. In der Regel sind die ephemeren Bauwerke so konzipiert, dass die durch sie mitgeteilten Botschaften gestaffelt rezipierbar sind: Das Gesamtthema wird durch allgemeinverständliche Symbole auch bei flüchtiger Wahrnehmung oder geringem Bildungsstand deutlich, während sich bei genauerer Betrachtung, höherem Bildungsstand und größerer Vertrautheit mit dem Festanlass jedoch auch tiefere Sinnschichten und raffiniertere "conceiti" erschließen lassen. Bei diesem Kommunikationsakt sind die offensichtlichsten Sinnträger der allegorische Apparat der Festarchitektur – Symbole, Personifikationen, Wapenelemente und Embleme –, sowie Schrift und Sprache, die im Gesamtkunstwerk des Festes sowohl die in die Festarchitektur integrierten sprachlichen Elemente wie Schrifttafeln und Spruchbänder mit Motti oder Sinnprüchen umfassen als auch mündliche Erläuterungen und die schriftliche Auslegung im Festbericht.²

Über die ganz offensichtlich "sprechenden" figürlichen und sprachlichen Elemente der Festdekoration hinaus ist aber auch die Architektur des Festapparates selber in mehr oder weniger großem Maße Gegenstand symbolischer Aufladung und Auslegung. Mit größerer Freiheit als in der festen Architektur sind sowohl der gewählte architektonische Typus als auch die einzel-

nen Glieder des Baukörpers als "Bedeutungsträger" konzipiert. Die "Gesprächigkeit" der Bauwerke variiert dabei von Fall zu Fall; zahlreiche Festapparate bedienen sich auch recht konventioneller Formen, um die Aussage primär der figürlichen und sprachlichen Ausstattung zu überlassen. Bei den hier vorgestellten römischen Katafalken ist die Sprachfähigkeit der Architektur jedoch ein zentraler Teil der Gesamtkonzepts. Dabei sind sowohl der Festanlass – die Memoria des verstorbenen Würdenträgers – als auch die Architektur selbst zum Thema gemacht.

Der Katafalk, das *fulcrum* der meist den gesamten Kirchenraum umfassenden Trauerdekoration für die Exequien, bietet sich für diese Aufladung besonders an.³ Er beherbergt für die Dauer der Feierlichkeiten die – echte oder symbolische – Totenbahre, die im Verlauf der Liturgie vom Zelebranten zum Zeichen der Absolution inzensiert wird.⁴ Bei der Gestaltung dieser Form des Festapparats steht die verstorbene Person ein letztes Mal im Zentrum einer festlichen Inszenierung und wird im Monument auf verschiedene Weise evoziert. Wie beim Grabmal bietet sich die Möglichkeit, verschiedene Facetten des irdischen Lebens des Verstorbenen noch einmal ins Gedächtnis zu rufen und der Erinnerung der Nachwelt anzuempfehlen: sein Amt und seinen Rang, die durch entsprechende Insignien und heraldische Elemente repräsentiert werden, aber auch in besonderem Maße seine persönlichen Verdienste und Tugenden, die ihn als Mensch vor Gott ausweisen.

Von den zahlreichen architektonischen Typen, die sich von den frühen Beispielen des 14. Jahrhunderts bis ins 18. Jahrhundert ausprägten und vom einfachen kerzenbestückten Baldachin bis hin zum aufwendig instrumentierten Bauwerk reichen, soll uns hier der Typus des "Tempietto"-Katafalks näher interessieren, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom entwickelt wurde.

Der Katafalk für den Kardinal Farnese

Das Initialwerk der Tempietto-Typologie war der Katafalk für Kardinal Alessandro Farnese (Abb. 1), der 1589

unter der Kuppel des Gesù errichtet wurde.⁵

Welches Aufsehen das monumentale architektonische Gebilde seinerzeit erregte, ist heute noch an dem publizistischen Echo abzulesen, das es fand: Wenigstens acht Schriften beschreiben mit Enthusiasmus den Katafalk und die Exequien des Kardinals, dessen Macht, Reichtum und Prunkliebe zu Lebzeiten von keinem anderen Kirchenfürsten übertroffen wurden und

der als Exponent seines Zeitalters gelten kann. In mehrfacher Hinsicht stellt dieses Bauwerk alles in den Schatten, was es vorher an Funeralinszenierung gegeben hatte.

Auftraggeber war der sechzehnjährige Erbe und spätere Kardinal Don Odoardo Farnese, der schon in jungem Alter für die geistliche Laufbahn bestimmt worden und in der Obhut seines Großonkels aufgewachsen war. Als Entwerfer firmierte, wenn man der For-

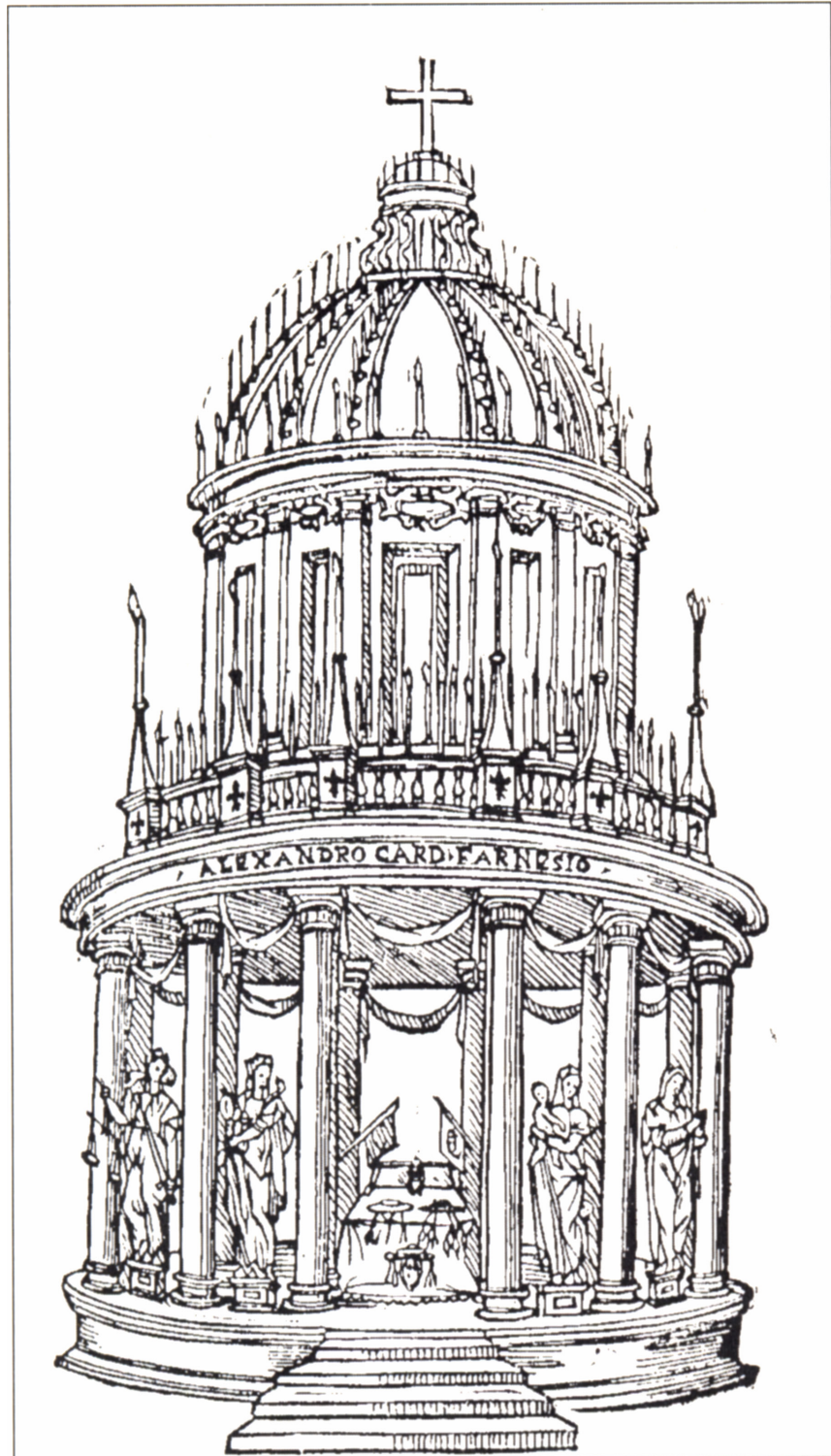


Abb. 1. Katafalk für Kardinal Alessandro Farnese in Il Gesù, 1589. Anonymer Holzschnitt (Quelle: Marcello Fagiolo: *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*. Atlante, Rom 1997, S. 28, Abb. 7)

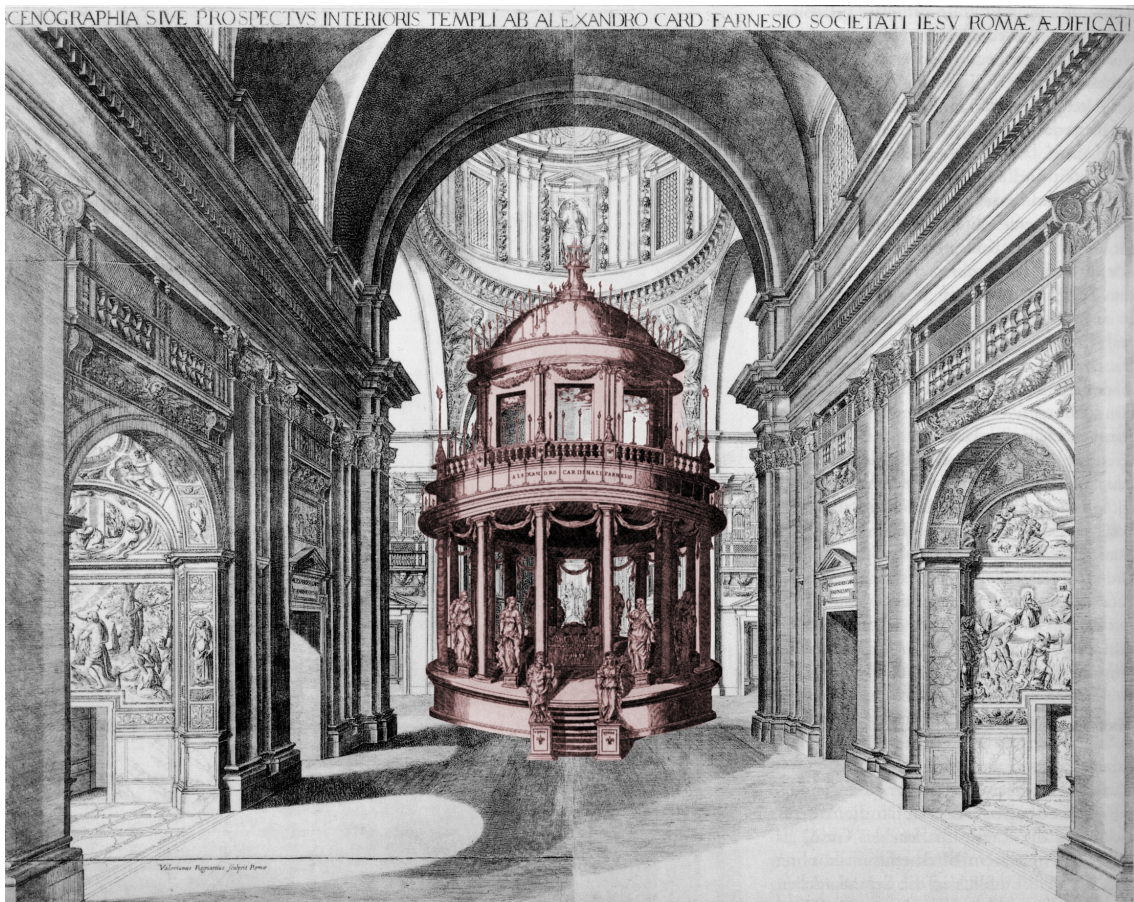


Abb. 2. Der Katafalk für Alessandro Farnese in der Vierung des Gesù, Rekonstruktion M.R., unter Verwendung der Kupferstich-Innenansicht von Valérien Regnard und dem Stich des Katafalks von Ambrogio Brambilla (1589).

schungsliteratur glauben will, der gerade erst neunzehn Jahre alte Girolamo Rainaldi, der fortan zeitlebens Hausarchitekt Odoardos und der Familie Farnese bleiben sollte.⁶ In der Tat verfasste Rainaldi einen Bericht der Exequien, die am 22. und 23. März 1589 im Gesù gefeiert wurden, mit einer ausführlichen Beschreibung des Katafalks.⁷

Das Bauwerk "in Gestalt eines runden Tempels oder Mausoleums" stand in der Mitte der Vierung und "übertraf alles andere an Kosten, Neuheit und Schönheit". Die Oberflächen "imitierten weißen und bunten Marmor".⁸ Man kann sich vorstellen, dass es die Trauergemeinde außerordentlich beeindruckt haben muss, denn die angegebenen Maße von 62 palmi (13,85 m) Durchmesser und 125 palmi (27,92 m) Höhe sind gewaltig. Über einem Kranz von zehn radial stehenden Doppelsäulen dorischer Ordnung erhob sich ein durchfenstertes Obergeschoss mit ionischen Pilastern, auf dem die Kuppel ruhte. Ein Rekonstruktionsversuch (Abb. 2) mit Hilfe zweier Stiche kann die überwältigende Wirkung vielleicht näherungsweise veranschaulichen: Das Kreuz

auf der Spitze erreichte fast die Scheitelhöhe der Vierungsbögen, und der Durchmesser des Säulenkranzes war nur etwa 3 m geringer als die lichte Weite der Vierungskuppel. Die Säulen hatten eine Höhe von etwa 7,80 m. Die enormen Dimensionen werden deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass der Katafalk als Ganzes nur unwesentlich niedriger war als der heute noch bestehende barocke Bronzebaldachin Berninis über dem Petrusgrab in Sankt Peter.

Dieser gewaltige Festapparat wurde in weniger als drei Wochen nach dem Tod des Kardinals am 2. März 1589 errichtet. Dass dies gelingen konnte, grenzt schon an ein Wunder – ganz unwahrscheinlich ist jedoch, dass Girolamo Rainaldi für die Ausführung verantwortlich gewesen sein soll. Eine solche Aufgabe erforderte ein umfangreiches, geschultes Team von Zimmerleuten, Stukkateuren, Bildhauern, Malern und Gehilfen, eine rasch, aber sorgfältig geplante Materialbeschaffung und Logistik, umfangreiches technisches Gerät sowie die reibungslose Organisation einer Baustelle, die überdies auf den bestehenden Kirchenbau und die dort statt-

findenden liturgischen Funktionen Rücksicht nehmen musste. Es ist ganz undenkbar, dass dem neunzehnjährigen Rainaldi all das zu Gebote stand.

Auch die architektonischen Ansprüche des Bauwerks waren alles andere als trivial. Zwar folgte der Entwurf weitgehend einem berühmten Leitbild, nämlich Bramantes Tempietto bei San Pietro in Montorio, in den Maßen jedoch war der Katafalk ungefähr zweieinhalbmal so breit und dreimal so hoch wie sein Vorbild. Anders als bei Bramante wurde die Tambourkuppel nicht von einem kreisrunden, geschlossenen Mauerzylinder getragen, sondern ruhte auf den inneren Säulen der doppelten Ringkolonnade. Durch die zehn Fenster des Tambours schien Licht in das Innere des Gehäuses einzufallen. Auch wenn dies nur so schien und die Decke wohl nicht wirklich durchbrochen, sondern mit einem schwarzen Tuch verkleidet war, bedurfte eine derartige Konstruktion auf jeden Fall fundierter statischer und technischer Kenntnisse und Erfahrungen. Von Rainaldi ist kein einziges früheres Werk bekannt, wo er diese hätte sammeln können.

Wenn der junge Rainaldi wirklich imstande war, eine derartige Leistung zu erbringen, dann nur deshalb, weil er auf die Kenntnisse, die Erfahrung, das Baubüro, die Geräte und die gut ausgebildeten Mitarbeiter seines Lehrmeisters und bisherigen Vorgesetzten Domenico Fontana zurückgreifen konnte. Eine andere Werkstatt in Rom wäre dazu nicht in der Lage gewesen. Als fachkundiger Ingenieur hatte er sich besonders mit der Aufrichtung mehrerer Obelisken für Sixtus V. einen Namen gemacht. Er war der einzig geeignete Mann für eine solche Aufgabe.⁹ Allein die Beschaffung des notwendigen Bauholzes für die Konstruktion des tragenden Balkengerüsts dürfte ein nicht unerhebliches Problem dargestellt haben. Fontana verfügte über ein ganzes Arsenal von hölzernen Kränen und Maschinen, die er für die Aufstellung der Obelisken konstruiert und eingesetzt hatte. Es erscheint nicht undenkbar, dass für den Bau des Katafalks kurzfristig ein Teil dieses Material herangezogen wurde.

Vielleicht erscheint Fontanas Name in den Quellen nicht, weil er als päpstlicher Architekt diesen Privatauftrag der Farnese nicht übernehmen durfte. Rainaldi wäre also gewissermaßen als Strohmann eingesprungen. Tatsächlich waren es Unregelmäßigkeiten dieser Art, wegen derer Fontana 1592 Rom verlassen und nach Neapel gehen musste.¹⁰ Ob der Farnese-Katafalk dabei eine Rolle spielte, muss nach heutigem Kenntnisstand offen bleiben. Wir dürfen jedenfalls getrost annehmen, dass zumindest in technischer und organisatorischer Hinsicht die Ausführung des Katafalks in den Händen Domenico Fontanas lag.

Möglicherweise lag es an der großen Eile, dass bei der Konzeption des ikonographischen Programms nicht allzu viel Phantasie waltete. Acht mächtige, überlebensgroße Statuen, die in den Interkolumnien aufgestellt wurden, stellten die drei christlichen und die vier Kardinaltugenden dar, ergänzt um "*Religio*". Das klassische Paar "*Honor*" und "*Virtus*" flankierte die acht Stufen, die zu dem Podium hinaufführten, ihnen entsprachen auf der Rückseite "*Liberalitas*" und "*Hospitalitas*".

Warum Bramantes Tempietto als architektonisches Vorbild gewählt wurde, ist zunächst nicht offensichtlich. So weit bekannt, hatten weder der Kardinal noch das Haus Farnese eine nähere Beziehung zum Kloster von San Pietro in Montorio. Ob die Kreuzigung Petri, deren legendären Schauplatz der Tempietto markiert, in der Frömmigkeit des Kardinals eine besondere Rolle spielte, muss offen bleiben. Was den Stil angeht, passt eine solche Anlehnung ohne weiteres zu der Formensprache Domenico Fontanas, die sich nicht durch Originalität auszeichnet, sondern vielmehr "*das Vokabular der römischen Hochrenaissance standardisiert und monotonisiert*".¹¹

Der Tempietto galt im Bewusstsein des Cinquecento als das erste nachantike Bauwerk, das konsequent und korrekt die von Vitruv überlieferten Regeln der klassischen Baukunst umsetzte. Demzufolge wurde er sowohl im Architekturbuch Serlios als auch in den *Quattro Libri* des Andrea Palladio als mustergültiges Exemplar in

die Reihe der antiken Tempel eingeordnet.¹² Auch Federico Barocci stellte den Tempel von Troja in der Gestalt von Bramantes Tempietto dar.¹³

Einen Hinweis darauf, wieso sich dieses Vorbild für einen Katafalk besonders eignete, gibt vielleicht die Bemerkung Serlios: "*fu solamente fatto per commemorazione di San Pietro apostolo*". Funktional war der Tempietto demnach kein eigenständiger Kultbau, also kein Tempel im antiken Sinne, sondern diente ausschließlich der Erinnerung an eine historische Person und an eine Station aus deren Leben.

Wenngleich Serlio die liturgische Funktionslosigkeit hervorhebt, so hatte Bramantes Tempietto doch einen kreisrunden, abgeschlossenen Innenraum, der einen Altar enthielt. Dieser Raum entsprach der *cella* eines antiken Rundtempels, wie sie zum Beispiel der sogenannte Vestatempel in Tivoli und der Rundtempel auf dem Forum Boarium in Rom besaßen. Durch den Altar erhielt der Tempietto die Funktion einer Kapelle, in der Messen gelesen werden konnten.

Bei dem Katafalk wurde der kreisrunde Innenraum weggelassen. Infolgedessen wandelte sich sein Typus, wenn man die Begrifflichkeit Vitruvs darauf anwenden will, vom klassischen *pe-*

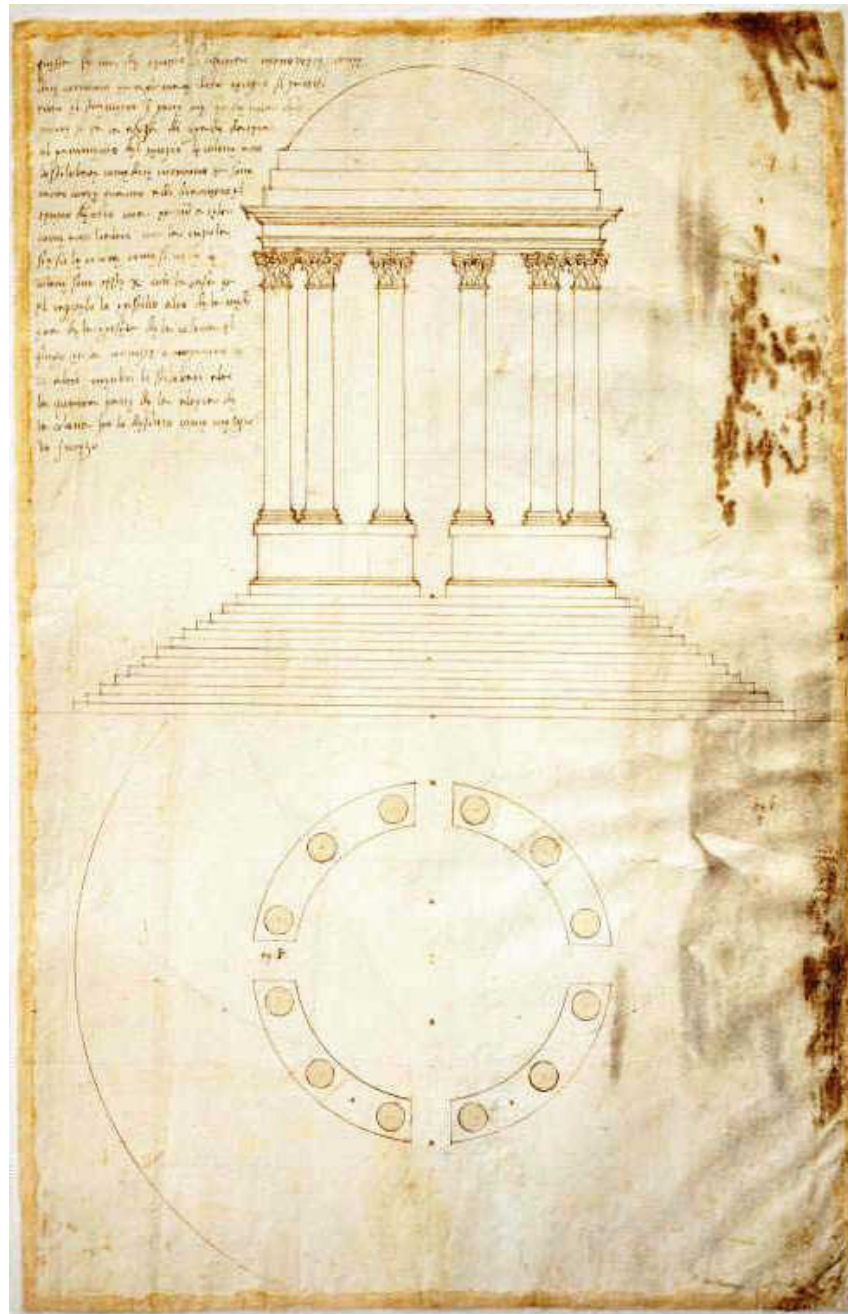


Abb. 3. Der Monopteros nach Vitruv in der Rekonstruktion von Andrea Palladio. Vorzeichnung Palladios für die Vitruv-Ausgabe Daniele Barbaros (Venedig 1556), London R.I.B.A., X/4 verso. (Quelle: URL:<<http://www.architecture.com/Library-DrawingsAndPhotographs/Palladio/ExhibitingPalladio/TheDrawingLaboratory/Case-Studies/AMonopterosTemple/Monopterostemple.aspx>>)

ripteros mit einer umlaufenden Ringhalle zum *monopteros*. Darunter verstand man, seit der zeichnerischen Rekonstruktion Andrea Palladios in der Vitruvausgabe des Daniele Barbaro von 1556, einen schlichten Ringsäuler ohne *cella*.¹⁴ Der kreisrunde Monopteros galt als Urform des Tempels. Als Bauaufgabe fand er im Cinquecento jedoch kaum praktische Anwendung, ein Gegenbeispiel ist das unter Kardinal Carlo Borromeo errichtete Ziborium über dem Hochaltar des Mailänder Doms.¹⁵

Seine idealtypische, plastische Rundform machte den Monopteros in besonderer Weise zu einem Sinnbild des menschlichen Individuums. Schon Vitruv leitete die Kreisform des Tempelgrundrisses vom menschlichen Körper ab, dessen ausgestreckte Extremitäten einen Kreis berühren, der um den Nabel als Mittelpunkt geschlagen werden kann.¹⁶

Die Parallelisierung des Tempels mit dem Leib ist aber auch eine christliche Vorstellung, die eng mit Tod und Auferstehung in Verbindung steht. Dem Johannesevangelium zufolge meinte Jesus mit dem Tempel den Tempel seines Leibes, den er in drei Tagen wieder aufbauen wollte und spielte damit auf seine Auferstehung am dritten Tag nach der Kreuzigung an.¹⁷

Insofern wird der Katafalk durch seine Tempelgestalt zum Sinnbild des menschlichen Körpers und seiner Auferstehung. Er steht zeichenhaft und stellvertretend für den Kardinal Farnese, dessen Leichnam in seiner Mitte aufgebahrt liegt und dessen sterbliche Hülle er gewissermaßen ins Monumentale vergrößert. Zugleich kann der kurze Zeitraum, über den der Katafalk in seiner Pracht sichtbar bleibt, als Gleichnis für die beschränkte Dauer und Vergänglichkeit des menschlichen Lebens verstanden werden.

Hinsichtlich der Bauform unterschied die Renaissance nicht zwischen dem Tempel und dem Grabmal, selbst die erhaltenen Mausoleen der Antike wurden als Tempel bezeichnet.¹⁸ Diese Auffassung zeigt sich auch in Rainaldis Beschreibung des Katafalks, dessen Gestalt er als "*forma di tempio overo Mausoleo rotondo*" angibt.¹⁹

Einen weiteren Hinweis geben die radial gestellten Doppelsäulen: Sie sind vergleichbar mit dem doppelten Säulenkranz der Kirche Santa Costanza in Rom, auch wenn dort kein umlaufendes Gebälk, sondern Bögen die gekuppelten Säulenpaare miteinander verbinden. Dieser Bau galt in der Renaissance als umgewidmeter heidnischer Tempel des Bacchus, war aber zugleich ein kaiserliches Mausoleum.²⁰ Der Katafalk in Gestalt eines Monopteros kann also ohne weiteres auch als Präfiguration des Grabmals des Kardinals verstanden werden.

Die monumentale Präsenz des Katafalks steht in eklatantem Gegensatz zu dem tatsächlichen Grabmal, das der Kardinal erhielt. Dieses war schon vor seinem Tod vorbereitet worden und bestand lediglich in einer Grabplatte vor dem Hochaltar. Zwar verwendet das Rahmenwerk kostbare Marmorarten, die Inschrift aber sucht in ihrer Knappheit ihresgleichen. Sie muss geradezu als *understatement* bezeichnet werden, denn sie lautet lediglich: "*ALEXANDRI FARNESII CARD. S.R.E. VICECAN. EPISCOPI OSTIENSIS HUIUS ECCLESIAE FUNDATORIS*". Wie schon von den Zeitgenossen vermerkt, fehlt das Wort "*sepultura*" oder "*tumulus*", auf das sich der Genitiv bezieht und das der Leser im Geiste ergänzen soll.²¹ Das Fehlen des Objekts stellt dem Betrachter frei, den Bezug auch anderweitig zu suchen, und so bietet es sich an, das Monument des Kardinals im Kirchenbau selber zu erblicken, insbesondere in dem Zentralbau der Vierung, die oft einfach als "*Cappella Farnese*" bezeichnet wird. Dieser Anspruch wird dokumentiert durch die große Granit-Rota in der Vierung, die außer dem Farnese-Wappen keinerlei Inschrift trägt.

Das Fehlen eines dezidierten plastischen Grabmonuments kann ähnlich verstanden werden wie jene berühmte Grabschrift des Christopher Wren, durch die er die ganze Kathedrale Saint Paul's zu seinem Grabmonument machte: "*si monumentum requiris circumspice*" – wenn du sein Grabmal suchst, blick dich nur um! Nicht umsonst empfängt den Besucher der Mutterkirche des Jesuitenordens an der Fassade die unbescheidene Inschrift: "*ALEXANDER CAR-*

DINALIS FARNESIVS SRE VICE-CAN. FEC. MDLXXV".

Wir können also den Katafalk des Kardinals Alessandro Farnese verstehen als vorweggenommenes Mausoleum. Aufgrund der Bedürfnisse des Jesuitenordens war die Einrichtung eines standesgemäßen, monumentalen Grabmals nicht möglich. Also sorgte der Kardinal dafür, dass der Kirchenbau selber auf ewige Zeiten mit seinem Namen verbunden blieb. Durch die exorbitanten Ausmaße des Katafalks demonstrierte die Familie Farnese, welchen Anspruch zu erheben sie berechtigt wäre, und durch die Unauffälligkeit des tatsächlichen Grabmals, welche Bescheidenheit sie zierte.

Dass die Erinnerung an den Kardinal nicht verblasste, dafür sorgten die verschiedenen Publikationen. Der Katafalk für Alessandro Farnese ist auch insofern das Zeugnis einer neuen Zeit, als er das erste Denkmal seiner Art ist, das durch das Medium der Presse verewigt, "kommemoriert" wurde. Erst durch die Publikation erlangte die Person des Verstorbenen weltweit jene Aufmerksamkeit, die zuvor nur durch ein monumentales und teures Grabdenkmal erreicht werden konnte. Auch in dieser Hinsicht stellt der Katafalk für Alessandro Farnese ein Novum dar: Zum ersten Mal erzielte die Publizistik eine größere Wirkung als das Grabdenkmal. Fortan genügte es nicht, den Verstorbenen durch einen teuren und Aufsehen erregenden Katafalk zu ehren. Die Publikation des ephemeren Monuments gehörte dazu und wurde von Anfang an einkalkuliert.

Der Katafalk für Papst Sixtus V.

Am 27. August 1591, exakt ein Jahr nach dem Tod Papst Sixtus' V. (Felic Peretti Montalto, 1521-1585-1590), wurde sein Leichnam in einer feierlichen Prozession aus dem provisorischen Grab in der Andreaskapelle von Sankt Peter in die vom Papst selber als Grablege konzipierte Cappella Sistina, die Familienkapelle der Montalto in Santa Maria Maggiore, überführt. Sein Neffe, der ehrgeizige junge Kardinal Alessandro Peretti-Montalto, hatte nach Auseinandersetzungen mit dem Kardinalskollegium seinen Plan

durchgesetzt, aus Anlass der Translation einen aufwendigen Katafalk in der Marienkirche errichten zu lassen (Abb. 4). Gestützt auf das Argument der Umbettung wurde so erstmals ein Papst mit einem Katafalk geehrt und die Tradition umgangen, dass der verstorbene Pontifex lediglich mit einer einfachen kerzenbestückten "*cappella ardente*" zu ehren sei, während die pompösen Festarchitekturen der Katafalken weltlichen Herrschern vorbehalten bleiben sollten.²² Den Weg zu diesem Traditionsbruch hatten in den Jahren zuvor die spektakulären *pompe funerals* der Kardinäle Savelli und insbesondere Farnese gebnet.²³

Der Katafalk für Papst Sixtus war, wie bereits der Festbericht Baldo Catanis erwähnt, im Wesentlichen das Gemeinschaftswerk zweier Künstler, die für die zahlreichen Kunstprojekte des sixtinischen Pontifikats federführend gewesen waren: des päpstlichen Architekten Domenico Fontana (1543-1607) und des gelehrten Malers und Stechers Giovanni Guerra (1544-1618), der zusammen mit Cesare Nebbia der sixtinischen Maleréquipe vorstand.²⁴ Wie aus der Beschreibung Catanis und insbesondere aus der diese illustrierenden Radierung Girolamo Rainaldi (Abb. 4) hervorgeht, erhob sich der Katafalk als zweigeschossiger Zentralbau über einem runden Stufensockel.²⁵ Der Unterbau war in sechs Arkaden geöffnet und trug eine Kuppel mit durchbrochener Laterne, die sich über einer unkonventionellen zweigeteilten Tambourzone erhob. Der Wandaufriß des Unterbaus war von der Gliederung eines Triumphbogens inspiriert: Den sechs Pfeilern waren paarweise angeordnete Vollsäulen vorgeblendet, dazwischen öffnete sich die Wand in Rundbogenarkaden, über deren Scheiteln Inschrifttafeln angebracht waren. Das Gebälk, dessen Fries mit den Löwen und Birnenzweigen des Peretti-Wappens und einem Porträt des Verstorbenen geschmückt war, verkröpfte sich über den Säulenpaaren; die darüber liegende Zone kann als Attika interpretiert werden und war wie eine solche bebildert. Über der Attika bildete eine Balustrade den Übergang zur Kuppel.

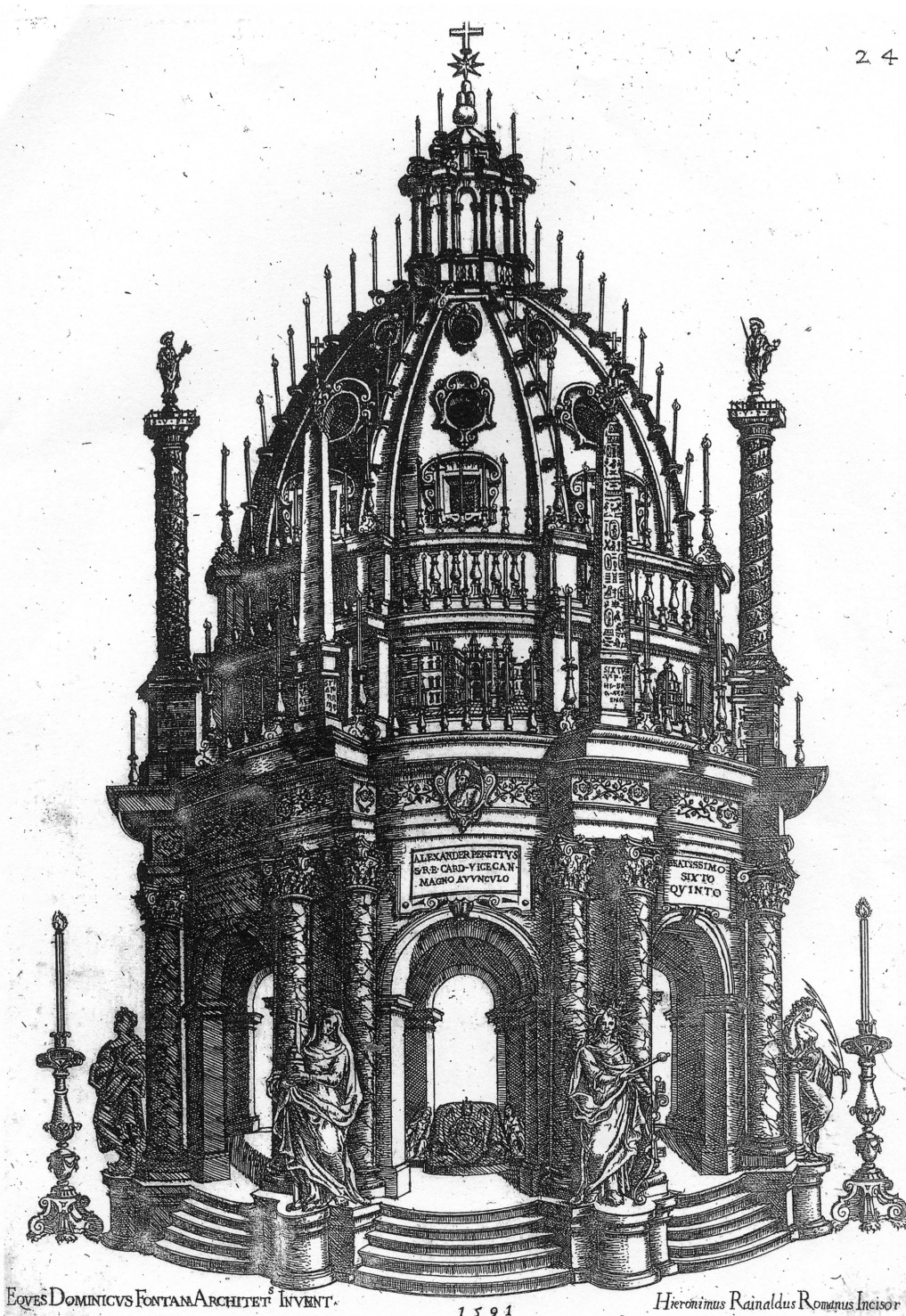
Die sechs Achsen des Katafalks waren durch die Säulenpaare und durch

Abb. 4. Domenico Fontanas Katafalk für Papst Sixtus V. in Santa Maria Maggiore, 1591. Radierung Girolamo Rainaldis in Catani 1591 (vgl. Anm. 24). (Quelle: Fagiolo 1997, vgl. Anm. 5, S. 183)

Tugendpersonifikationen akzentuiert, welche als fingierte Statuen auf kleeblattförmigen Sockeln standen, die den Stufenunterbau durchbrachen. Über ihnen trugen die Gebälkverkröpfungen vier Obelisken und zwei Spiralsäulen; die Rippen der Kuppel überführten die senkrechte Akzentuierung bis in die als offener Tempietto gestaltete Laterne, die von den Monti und dem Stern des sixtinischen Wappens und zuoberst von einem Kreuz bekrönt war.

Die Instrumentierung des Katafalks mit zahlreichen Tugendpersonifikationen, dem Porträt des Verstorbenen, Elementen seines Wappens und Inschrifttafeln ist in ihrer ikonographischen Komplexität bemerkenswert und wurde von der Forschung ausführlich gewürdigt, ihr Erscheinungsbild ist jedoch eher traditionell.²⁶ Die architektonische Gestaltung des Monuments hingegen erscheint in ihrer engen Bezugnahme auf den durch sie geehrten Verstorbenen singular.

24



Die Wahl der Tempietto-Typologie wurde sicherlich vom Farnese-Katafalk beeinflusst, doch ist sie auch im Kontext der sixtinischen Patronage gleich in mehrfacher Hinsicht sinnfälliger. Sie nimmt einerseits Bezug auf die von Sixtus noch als Kardinal begonnene Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, die nach der Papstwahl von der Familienkapelle zum multifunktionalen Repräsentationsbau des Montalto-Papstes umkonzipiert wurde und das endgültige Grabmal Sixtus' enthielt.²⁷ Ähnlich wie die berühmte Cappella Gregoriana in Sankt Peter wird sie häufiger als freistehender Zentralbau, nicht als Annexarchitektur, dargestellt. Die bewunderte Kleinarchitektur des von Engeln getragenen bronzenen Sakramentstabernakels, das als achteckiger Tempietto über dem Altar der Cappella Sistina zu schweben scheint, zitiert die Zentralbaugestalt der Kapelle und bildet damit ein weiteres Referenzobjekt für den Katafalk, auch wenn in beiden Fällen die Ähnlichkeit auf die Tempietto-Typologie beschränkt bleibt.²⁸ Der Katafalk stand vermutlich im Mittelschiff der Marienkirche vor dem durch eine Unterbrechung der Kolonnade ausgezeichneten Eingang der Cappella Sistina und bildete für die Dauer der festlichen Exequien deren Pendant. Ähnlich wie im Falle des Farnese-Katafalks scheinen festes und ephemeres Grabmonument also sinnfälliger aufeinander bezogen. Interessanterweise beschreibt Baldo Catani die prächtige Cappella Sistina gleich zu Beginn seines Berichts als Monument der päpstlichen "*modestia*" und "*humilità*": Der Papst habe sich damit beschieden, "*fra pochi marmi*" (!) sein Grab einzurichten, das durch keinen Namenszug geziert sei und das ihn kniend in Anbetungshaltung zeige.²⁹ Die Darstellung der päpstlichen *magnificentia*, der unsterblichen Taten Sixtus' mit "*ogni convenevole, & possibil pompa*" oblag hingegen dem durch den Nepoten gestifteten Katafalk.³⁰

Unübersehbar und bereits im Festbericht Catanis erwähnt ist zudem der Verweis der Katafalkarchitektur auf eines der prestigeträchtigsten Unternehmen des sixtinischen Pontifikats: die Vollendung der Peterskuppel durch Giacomo della Porta im Sommer 1590. Die laternenbekrönte Kata-

falkkuppel bildet das berühmte Vorbild in vereinfachter Form mit sechs statt zwölf Rippen, aber doch in hinreichender Deutlichkeit nach.³¹

Dass die Architektur des sixtinischen Katafalks auch darüber hinaus auf die Bauprojekte des Peretti-Papstes verweist, ist offensichtlich und dementsprechend häufig bemerkt worden:³² Die Sankt Peter zitierende Kuppel wird flankiert nicht von anonymen Obelisken, die ein beliebtes Funeralmotiv sind und zum Beispiel auch im zweiten römischen Rainaldi-Katafalk für Alessandro Farnese vorkommen,³³ sondern von Nachbildungen jener vier ägyptischen Obelisken, die während des sixtinischen Pontifikats an zentralen Plätzen Roms neu errichtet, exorziert und durch die Überhöhung mit dem Kreuz christianisiert wurden, ferner von ephemeren Kopien der beiden in ähnlicher Form christlich vereinnahmten Triumphsäulen der Kaiser Trajan und Marc Aurel, die auf Geheiß Sixtus' mit den Statuen der Apostelfürsten Petrus und Paulus bekrönt wurden. Die Bildfelder der "Attikazone" zeigen weitere sixtinische Bauprojekte: Auf Rainaldis Stich ist rechts die Cappella Sistina und im Zentrum über dem Hauptportal der neue Lateranpalast mit der Benediktionsloggia und dem lateranischen Obelisken zu erkennen.³⁴ Eine zweite, anonyme Darstellung des *apparato* (Abb. 5) zeigt neben diesen beiden Bauprojekten noch die Fontana del Mosé sowie ein weiteres, nicht eindeutig zu identifizierendes Bauwerk, dessen giebelbekrönte dreigeschossige Fassade nur teilweise erkennbar ist.³⁵

Die Zitate der sixtinischen Bauprojekte am Katafalk wurden bereits treffend in den Kontext der Selbstdarstellung Sixtus' V. und der Familie Montalto durch die "*opere*" der Stadterneuerung gestellt,³⁶ doch fand in den bisherigen Analysen des Katafalks die besondere Art und Weise, wie die Architekturzitate hier zur Charakterisierung und Verherrlichung Sixtus' V. eingesetzt werden, nur wenig Beachtung.

Neben Tugendallegorien, Heraldik und den von Giovanni Guerra erdachten Wappenimpresen sind die Darstellungen der sixtinischen Bauwerke und

Abb. 5. Der Katafalk Sixtus' V. in einer anonymen Radierung der Calcografia Nazionale. (Quelle: Fagiolo 1997 (vgl. Anm. 5), S. 187)

Städtebauprojekte die wichtigsten Träger päpstlicher *magnificentia*. Sie nehmen zum Beispiel eine prominente Rolle in der Freskendekoration des Vorsaals des Salone Sistino der Vatikanischen Bibliothek oder dem Fries der Sala grande des Palazzo Montalto alle Terme auf dem Quirinal ein oder umgeben – angelehnt an die "Vita-fafeln" und -stiche von Heiligen – als

kleine Vignetten das Porträt des Pontifex auf dem Frontispiz einer Lobschrift Francesco Pinadellis (Abb. 6).

Die Idee, die Bautätigkeit eines (Kirchen-)Fürsten durch eine Reihe attributhaft verwendeter Architekturgeduten zu verherrlichen, wurde in der Folge häufiger aufgegriffen. Im Falle der Stuckreliefs der von Carlo Ma-

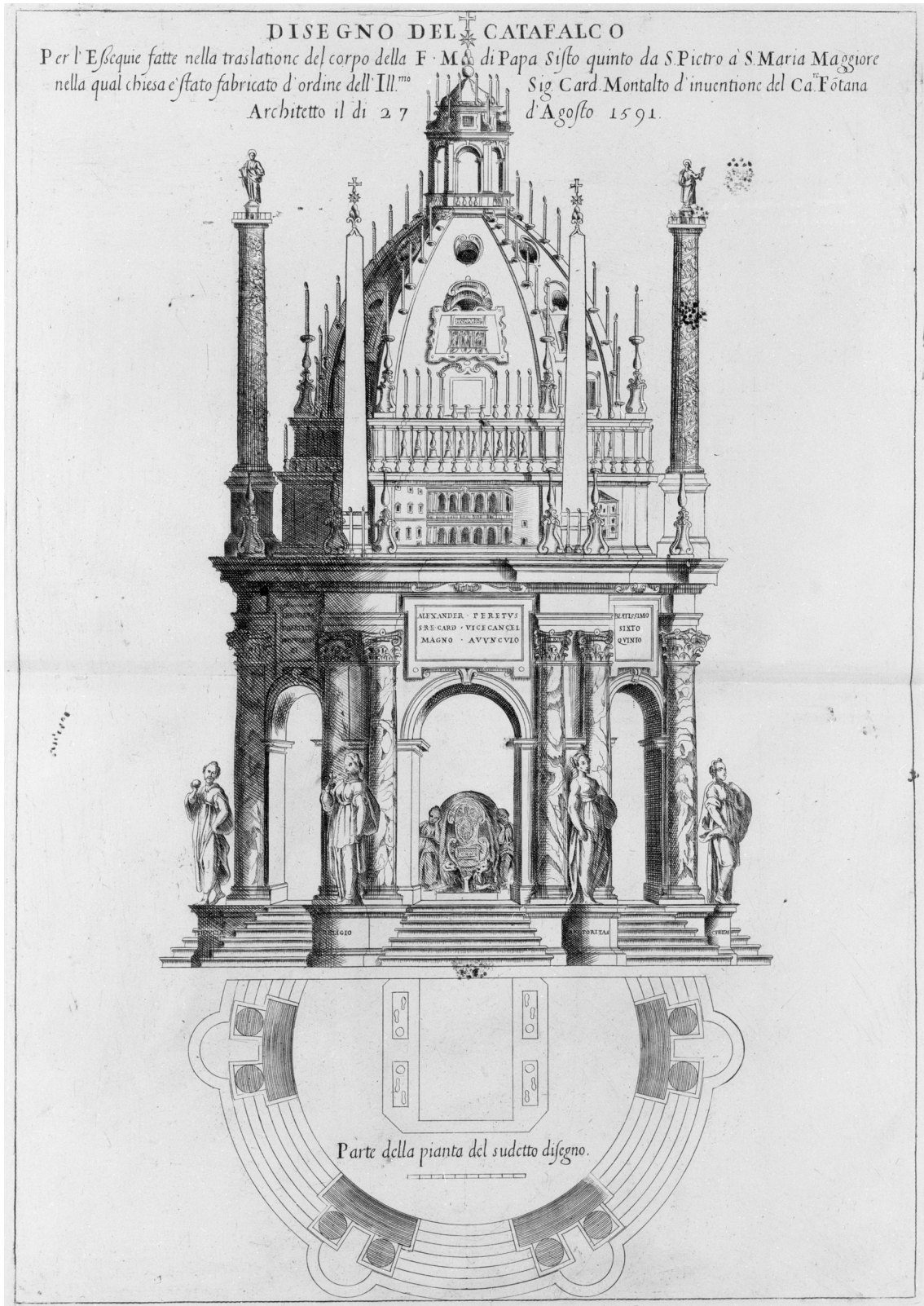
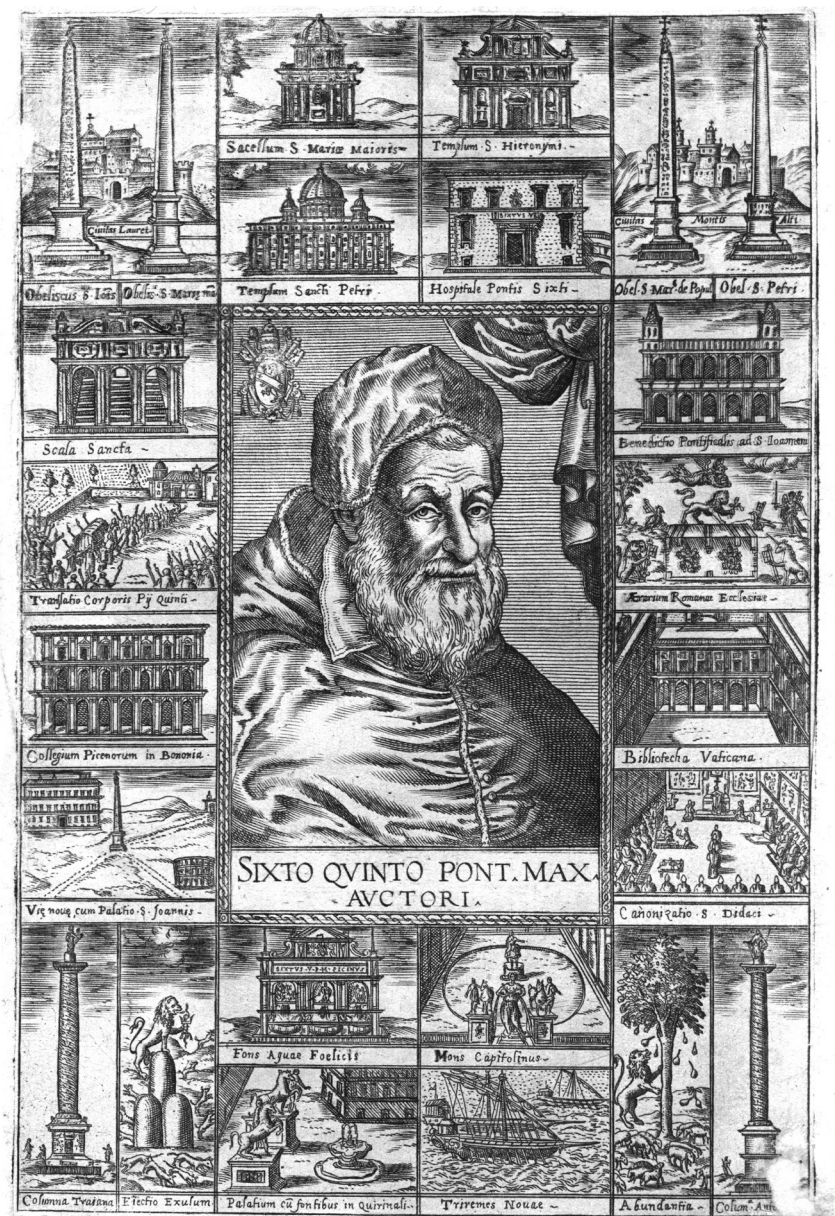


Abb. 6. Sixtus V. umgeben von seinen Werken, Frontispiz von Francesco Pinadelli, *Invicti quinarii numeri series qua summatim a superioribus pontificibus et maxime a Sixto Quinto res preclare quadriennio gestas adnumerat ad eundem Sixtum Quintum Pont. Opt. Max. ... Rom 1589* (Quelle: Pinadelli 1589, mit freundl. Genehmigung der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom)



dero für Paul V. Borghese errichteten Cappella Paolina im Quirinalpalast, die Bauprojekte Pauls V. zeigen, ging die Anregung offenbar sogar direkt vom sixtinischen Katafalk aus.³⁷

Angesichts der fehlenden dynastischen Tradition der Familie Peretti-Montalto ist die Betonung der Bauprojekte, wie Schraven betont hat, einerseits als geschickte Repräsentationsstrategie einer Aufsteigerfamilie zu werten, andererseits wird das öffentliche Bauen bei Sixtus, der hier an seinen Vorgänger Gregor XIII. Buoncompagni anschließt, ausdrücklich als karitatives Werk inszeniert, als *opera buona*, die öffentliches Wohl und persönliches Seelenheil gleichermaßen garantiert. In diesem Punkt – der "tugendhaften" Konnotation der Bauunternehmungen – setzen die sixti-

nischen Darstellungen einen anderen Akzent als ältere Serien von Architekturdarstellungen (etwa auf Medaillen), die stärker den repräsentativen Charakter der Stiftungsleistung betonen.³⁸

Interessant ist nun, wie diese besondere Aufladung der Bautätigkeit erreicht wird: Im Fries des Palazzo Montalto ist etwa der "Gute-Tat-Charakter" der Veduten durch die Kombination mit Tugendpersonifikationen unterstrichen, ein Gedanke, der in ähnlicher Form auch am Katafalk wieder aufgegriffen wird. Die Funktion der Bauprojekte für das Seelenheil des Stifters wird zudem in einigen der sixtinischen Architekturdarstellungen kommentierenden Inschriften sehr deutlich formuliert: Sowohl die Inschrift des Straßenbaufreskos der Vatikanischen

Bibliothek als auch jene der Scala-Santa-Darstellung im Fries des Salone im Palazzo Montalto alle Terme attestieren Sixtus, sich durch seine Bau-Werke den Weg zu den Sternen geebnet zu haben.³⁹ Die sixtinischen Architekturporträts, und mit ihnen auch der Katafalk, treten in diesem Sinne gewissermaßen die Nachfolge der Stiftermodelle in der mittelalterlichen Kunst an. Auch diese sind zum einen häufiger als getreue Abbilder der gestifteten Bauwerke gestaltet und zum anderen sehr deutlich als Beiträge zur Erlangung des stifterlichen Seelenheils inszeniert.⁴⁰ Der Bezug zwischen Bauwerk und Stifter, der in den mittelalterlichen Darstellungen durch das In-der-Hand-Halten des Modells verdeutlicht wird, bleibt bei den sixtinischen Architekturdarstellungen zumeist durch die Zuordnung zum Porträt oder durch Inschriften und Wappen erhalten. Am sixtinischen Katafalk, der das symbolische Totenbett des Verstorbenen aufnimmt und ganz seiner Persönlichkeit gewidmet ist, wird der Bezug zwischen Schöpfer und Werken besonders deutlich. Nicht zuletzt aufgrund ihrer Bedeutung als "gute Werke" ergänzen die Zitate der "Roma felix" das traditionelle Tugendprogramm am sixtinischen Katafalk in idealer Weise und verleihen ihm eine sehr viel individuellere Note, als es allein mit den Tugenden möglich gewesen wäre.

Dass die architektonischen "opere" am Katafalk für Sixtus V. jedoch nicht nur in Gestalt der Veduten inszeniert sind, sondern diesen in Gestalt von Peterskuppel, Obelisken und Säulen selbst konstituieren, geht einen deutlichen Schritt weiter. Eine solche Zitarchi-

tektur, eine architektonische Assemblage aus den Versatzstücken des Mäzenatentums des Auftraggebers, ist nicht nur in der Geschichte der Trauergerüste einzigartig.

Das zitathafte, nicht der realen Topographie entsprechende Zusammenführen bekannter Bauwerke zu einem neuen Ganzen hat in bezug auf Rom eine gewisse Tradition. Bereits im Mittelalter wird die Urbs abbreviaturnhaft durch Darstellungen des Kolosseums, des Pantheons oder anderer antiker Monumentalbauten evoziert; seit dem späten 15. Jahrhundert entstanden in Graphik und Malerei detailreiche Phantasieveduten, die in unterschiedlicher Aussageabsicht auf Rom oder die Antike verweisen. Einen weiteren Höhepunkt erreichte die "Gattung" der imaginären Romveduten im 18. Jahrhundert mit Werken wie den Frontispizien von Piranesi *Le Antichità Romane* von 1756 oder den "capricci"-Veduten Michele Marieschis. Von besonderem Interesse sind die Bühnenbildentwürfe aus dem Peruzzi-Umkreis, die antike Stadtprospekte zeigen und so den Handlungsort Rom ausweisen.⁴¹ Die ausgeführten Bühnenbilder ließen das antike Rom in drei Dimensionen wiedererstehen und waren möglicherweise auch für Pirro Ligorios Brunneninstallation der "Rometta" in der Villa d'Este in Tivoli vorbildlich (Abb. 7). Hier ist in einer für Ligorio charakteristischen Mischung aus antiquarischer Thematik und phantasievollen Erscheinungsbild das siebenhügelige antike Rom in Gestalt einer von Skulpturen und Kleinarchitekturen bevölkerten Brunnenlandschaft evoziert.⁴²

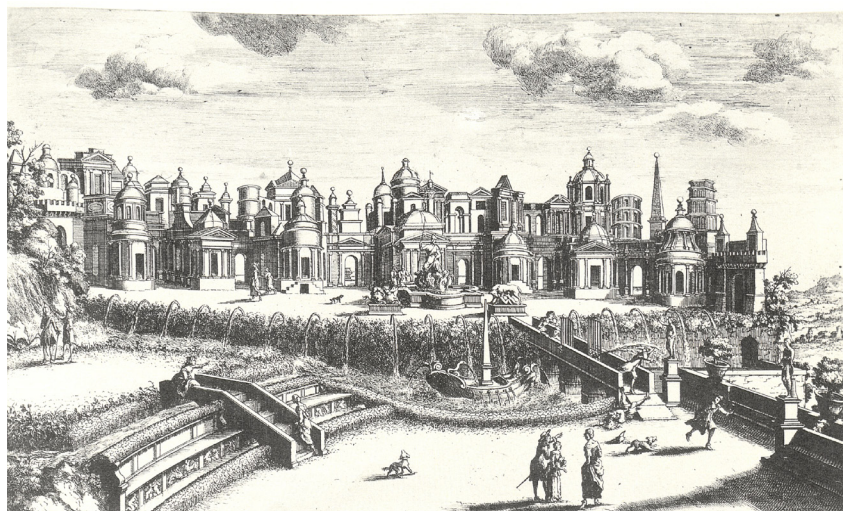
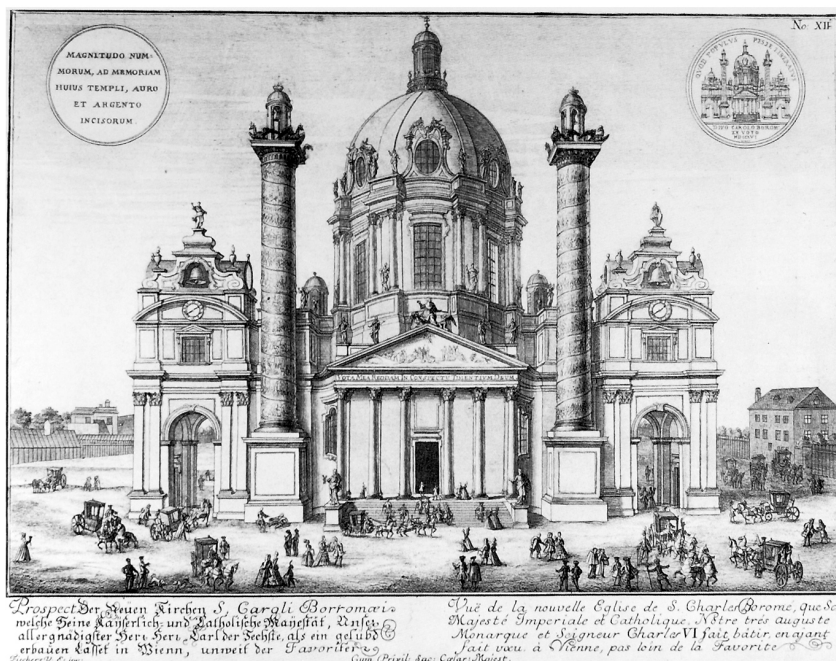


Abb. 7. Die "Rometta" Pirro Ligorios in der Villa d'Este in Tivoli, Kupferstich von G. F. Venturini, 1691. (Quelle: Madonna 1991, vgl. Anm. 42)

Abb. 8. Johann Bernhard Fischer von Erlach, Karlskirche in Wien, 1715 begonnen. (Quelle: Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Neuausgabe mit einem Vorwort von Hermann Bauer. Stuttgart 1997, S. 281.)



Die genannten Beispiele unterscheiden sich vom sixtinischen Katafalk jedoch nicht nur darin, dass sie das *antike* Rom darstellen, sondern auch in der Darstellungsform: In allen Fällen handelt es sich um Romtopographien, die die verschiedenen Bauwerke in mehr oder minder phantastischer Weise in einen Stadtprospekt oder eine imaginäre Landschaft integrieren. Als architektonische "Romcollage" ist der sixtinische Katafalk in seiner Zeit eine einzigartige Lösung. Erst die Wiener Karlskirche Johann Bernhard Fischer von Erlachs (1715 begonnen, Abb. 8), die interessanterweise ebenfalls die Peterskuppel und die beiden römischen Triumphsäulen zitiert, zeigt ein vergleichbares Verfahren. In der Deutung der Karlskirche wurde deren singulärer "Monument"-Charakter betont, der der Sprachfähigkeit der Architekturglieder großen Wert beimesse und "an die Prinzipien der ephemeren Denkmalsarchitekturen Fischers erinnert."⁴³

Der Katafalk für Sixtus V. ist bereits ähnlichen Prinzipien verpflichtet. Das letzte Bauwerk, das für den Peretti-Papst geschaffen wurde, evokiert mit den eindrucksvollen Mitteln der ephemeren Inszenierung noch einmal das zentrale Projekt des Pontifikats: die Schaffung eines neuen, christlichen, "sixtinischen" Rom, dessen Monumente das antike Rom übertrumpfen sollten. Dem Papst gelang es wie keinem seiner Vorgänger oder Nachfolger,

sich das erneuerte "Rom als Bedeutungsträger"⁴⁴ anzueignen; die Identifizierung des Papstes mit "seiner" Stadt geht bis zur Namensgebung "Roma felix", die Sixtus (Felice Peretti) und Rom in eins setzt. Für die enorme repräsentative Wirkung der Städtebauprojekte sorgten zum einen markante Elemente im Stadtbild selber – allen voran die Obelisken –, zum anderen aber auch die mediale Vermittlung in Stichen, Fresken und Medaillen, die für die Visualisierung der urbanistischen Transformation Roms griffige Bildformeln entwickelte. Der Rekurs auf die "Vita tafeln" im Pinadelli-Frontispiz, wo die Bauwerke die Wunder und Vitenszenen der Heiligendarstellungen ersetzen, wurde bereits erwähnt; bemerkenswert ist zudem die erfindungsreiche Verarbeitung der mittelalterlichen Tradition der "Rom-Abbreviaturen", wie sie zum Beispiel in der "Vierstraßen-Medaille" (Abb. 9) greifbar ist.⁴⁵ Es lag nahe, die erfolgreiche und für das Pontifikat wie kein anderes Thema charakteristische Rom-Ikonographie auch für die Gestaltung des Katafalks fruchtbar zu machen.

Wie eng der Bezug zwischen der in den Umbettungsfeierlichkeiten gewürdigten Person des verstorbenen Pontifex und der architektonischen Gestalt des Katafalks konzipiert war, erhellt auch aus Baldo Catanis Ausführungen. Die "Roma felix" in ihrer für die sixtinische Panegyrik charakteristischen Form der symbolisch

aufgeladenen Topographie wird in den Text zunächst durch den Kunstgriff eingeführt, in der Beschreibung der Translationsprozession das sixtinische Rom noch einmal *revue* passieren zu lassen: Obelisk, Brücken, Hospitäler, Straßen, Aquädukte und andere Schöpfungen erweisen ihrem Ideator ihre Reverenz und trauern um den erlittenen Verlust. In der darauf folgenden Beschreibung und Auslegung des Katafalks betont Catani hingegen ausdrücklich die anthropomorphe Symbolik des Bauwerks. Die runde Form der Kuppel vergleicht der Autor mit der Seele des Pontifex, die aufgrund ihrer zahlreichen Gaben von Kerzen hell erleuchtet und vom Kreuz bekrönt werde. Die Obelisk verweisen, so der Autor, auf das "*ardente desiderio*" Sixtus', den wahren Glauben in allen Weltgegenden zu verbreiten, die "*immagini di molte, & grandi opere*" seien Ausdruck der bedingungslosen Liebe des Hirten Sixtus zur Herde der Gläubigen, so dass der gesamte obere Teil der Architektur als "*picciol'ombra dell'anima gloriosa del magnanimo Sisto*", als Abbild der päpstlichen Seele, gelten könne. Der untere Teil, dessen Konstruktion auf Basis der Sechszahl auf den Mikrokosmos des menschlichen Körpers hindeute, symbolisiere hingegen den Körper des Papstes als "*ubidente soggetto, & nobile instrumento*" der Seele. Die sechs Eingänge des Bauwerks stünden für die fünf Sinne und die "*fantasia*", durch die die Sinneseindrücke in den Körper gelangten und durch die er auf der Stufenleiter der Schöpfung zu Gott gelange. Die "*perfettione in Sisto dell'una, & dell'altra vita, attiva & contemplativa*" sei in den sechs Säulenpaaren symbolisiert, denen die zwölf miteinander korrespondierenden Tugendfiguren zugeordnet sind.⁴⁶ Die oben erläuterte, der Symbolik des

Katafalks zugrunde liegende Auffassung des Körpers als "*templum*" erforderte für den *apparato* einen Darstellungsmodus, der von den in der sixtinischen Bildpolitik bis dahin erprobten, meist topographisch argumentierenden Darstellungsformen der "*Roma felix*" abwich: die Komprimierung in einem einzigen Bauwerk. Der Tempietto über der Bahre Sixtus' V. ist zugleich das *alter ego* des Toten und eine grandiose Verdichtung des sixtinischen Rom. Der "*symbolic corpse*"⁴⁷ ist aus den architektonischen Werken des Verstorbenen errichtet und von seinen Tugenden geschmückt. Das Zentrum dieser funeralen "*Rometta*" bildet die Kuppel, deren reales Vorbild sich über dem Grab des heiligen Amtsvorgängers Petrus erhebt; die Obelisk und Säulen übernehmen die gleiche "*Marker*"-Funktion wie im realen Stadtbild, sie stecken den Bereich des in den Veduten stichwortartig aufgerufenen sixtinischen Rom ab.

Nur kurz angemerkt sei die Rolle des Bauwerks für den Architekten Domenico Fontana, der hier erstmals offiziell als Schöpfer eines Katafalks in Erscheinung tritt. Aus Sicht Fontanas, dem die exklusive Tätigkeit für den Peretti-Papst einen kometenhaften Aufstieg vom Steinmetzen zum geadelten Architekten beschieden hatte und dessen Vertreibung aus Rom 1592 zum Zeitpunkt der Translation noch bevorstand, nimmt sich der Katafalk wie eine gebaute Synthese seiner ebenso singulären "*Auto-Monographie*" *Della Trasportatione dell'Obelisco Vaticano* aus, die mit enormem illustrativen Aufwand die während des sixtinischen Pontifikats gebauten und geplanten Bau- und Ingenieurswerke präsentiert – darunter im zweiten Band auch den Katafalk.⁴⁸ Das große

Abb. 9. a. Vierstraßen-Medaille von D. Poggini. b. Radierung in Filippo Bonanni: *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Fabricam Indicantia... Rom 1706* (Quelle: Schiffmann 1985, vgl. Anm. 44, Abb. 9-10).



Aufsehen, das der erste päpstliche Katafalk in Rom erregte, bot dem Architekten die Möglichkeit, die erstaunliche Bautätigkeit des Montalto-Pontifikates noch einmal in Erinnerung zu rufen – auch wenn gerade die "Krönung" sowohl der sixtinischen Kunstpatronage als auch des Funeraltempiettos, die Vollendung der Peterskuppel, nicht auf Fontanas Konto ging. Als zentrales architektonisches Vorgehen führt der *apparato* die Fähigkeit zur Kompilation und Synthese vor, die Fontana wohl als erster Architekt der frühen Neuzeit als sinnstiftendes Prinzip anwendete.

Der Katafalk für Principe Carlo Barberini

Im Jahre 1630, während der Arbeiten an dem Baldachin für die Vierung von Sankt Peter, starb Carlo Barberini, der Bruder Papst Urbans VIII.⁴⁹ Gianlorenzo Bernini, Hofkünstler des Papstes und soeben zum Baumeister der Peterskirche ernannt, wurde von den Konservatoren als Vertretern des "*Popolo romano*" beauftragt, in Santa Maria in Aracoeli ein großes Trauergerüst zu errichten (Abb. 10). Wie eine erhaltene Grundrisszeichnung seines großen Rivalen Borromini lehrt, war dieser – damals noch mit Bernini befreundete – Künstler maßgeblich an Planung und Ausführung des Katafalks beteiligt. Wir sehen hier also die beiden Gründungsväter der römischen Barockarchitektur zusammen an einer architektonisch-skulpturalen Aufgabe.⁵⁰

Es verwundert nicht, dass das Ergebnis dieser Zusammenarbeit eine radikale Neuerung in der Geschichte des Katafalks darstellt. Zum ersten Mal erscheint der ephemere Festapparat als ein rational durchstrukturiertes Architekturgefüge, dem der Skulpturenschmuck untergeordnet ist. In seiner zweigeschossigen, überkuppelten Grundstruktur ist das Ergebnis dem Katafalk für Alessandro Farnese durchaus verwandt, vielleicht war dieser sogar das Vorbild, von dem die Gestaltung ihren Ausgang nahm.

Ähnlich wie dort ist das Untergeschoss als ringförmiger, dorischer Säulentempio gebildet, der jedoch mit etwa 11 m Durchmesser ein gutes Stück kleiner ausfällt. Wir sehen allerdings

keine Doppelkolonnade, deren Säulen alle im gleichen Abstand stehen, sondern einen inneren Ring aus acht Säulen, die in den Diagonalen enggestellte Paare bilden, während sich die Interkolumnien in den Hauptachsen weiten und den Blick auf die Bahre freigeben. Die Säulen sind jeweils auch radial verdoppelt, so dass in den Diagonalachsen vier engstehende Gruppen von je vier Säulen entstehen – eine Disposition, die wiederum an den Katafalk für Sixtus V. erinnert. Die äußeren Säulenpaare, die durch kurze, gebogene Gebälkstücke verbunden sind, können gewissermaßen als "Reststücke" der äußeren Ringkolonnade des Farnese-Katafalks gelten, während sich das Gebälk in den Hauptachsen nach innen verkröpft.

Auch hier tragen die inneren Säulen eine Tambourzone, die jedoch keine vollständige Ordnung aufweist und vollkommen durchbrochen ist. Über ihrem gleichfalls, aber nicht so stark verköpften Gebälk steigen in den Diagonalachsen acht Rippen auf, die sich im Scheitel unter einer Krone treffen und gemeinsam die Form einer halbkugeligen Kuppel umschreiben.

Dieses Gebilde kann als ein architektonisches Lehrstück verstanden werden, denn wie kein Bauwerk zuvor verdeutlicht es die seit Leon Battista Alberti gültige Auffassung zur anschaulichen Tektonik der antiken Architektur. Alberti zufolge sind es zwei Grundlagen, auf denen die gute Baukunst fußt: Zum einen leiten sich sowohl die Konstruktion als auch das Formenrepertoire aus dem *Holzbau* her, zum anderen soll das Bauwerk dem *menschlichen Körper* vergleichbar strukturiert sein.

Alberti zufolge sollen – wie es Theorie und Anschauung der antiken Baukunst lehren – alle konstruktiven Elemente eines steinernen Bauwerks (also Säulen, Pilaster, Gebälke, Gewölberippen und andere Stützelemente wie Tür- und Fensterpfosten) den tragenden Elementen eines Holzbaues entsprechen.⁵¹ Alle diese Teile sollen sich zu einer Art Fachwerkstruktur zusammenfügen und stellen das tragende Gerüst des Bauwerks dar. An allen anderen Stellen jedoch, dort wo Wände, Decken, Gewölbeflächen benötigt werden, setzt man lediglich Füllungen, *ripie-*

ni genannt, ein. Wo hingegen Fenster, Türen, Laubgänge erforderlich sind, lässt man die Zwischenräume leer, es bleiben *vani*.

Genau diese Auffassung wird in Berninis und Borrominis Katafalk vorgeführt: Wir sehen das reine Gerüst eines Baues, und zwar ohne jegliches Füllwerk. Das ganze Gebilde besteht lediglich aus Säulen, Pilastern, Gebälkstücken und Rippen. Im Fall des Barberi-

ni-Katafalks handelt es sich sogar *de facto* um eine Holzkonstruktion, doch das ist letzten Endes unwesentlich: Es kommt nicht darauf an, ob das Gliederungssystem der realen Konstruktion entspricht oder nicht – entscheidend ist, dass das Gerüst anschaulich sichtbar wird (oder zumindest logisch vorstellbar ist) und in sich stimmig ist.

Auf der anderen Seite vergleicht Alberti dieses Gerüstprinzip mit dem mensch-

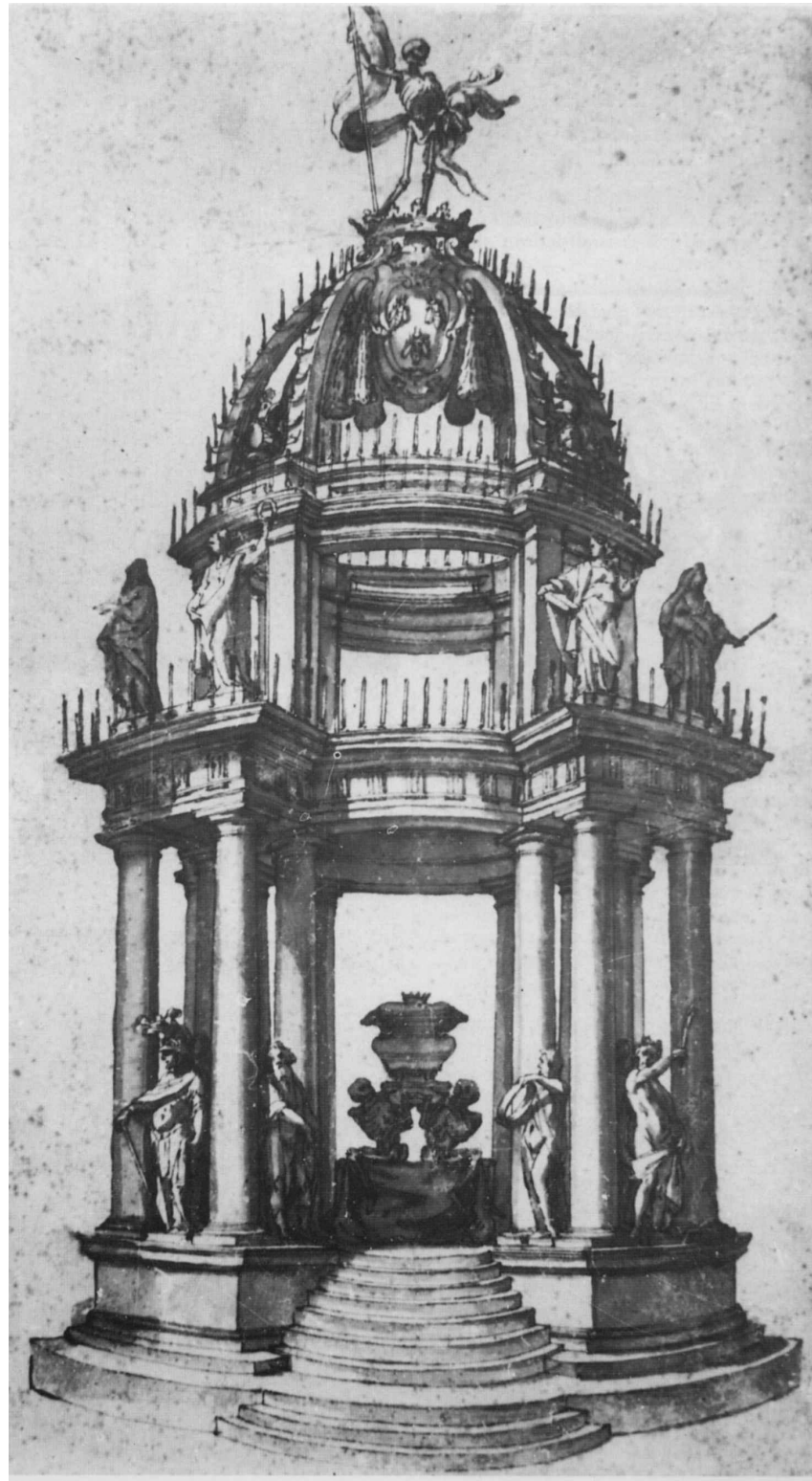


Abb. 10. Gianlorenzo Bernini (und Werkstatt?), Katafalk für Carlo Barberini. Windsor Castle, Royal Library 5613 (Quelle: Raspe 2005 (vgl. Anm. 48), Abb. 1)

lichen Körper: Auch dort gibt es ein tragendes, symmetrisch angeordnetes, nach Maß und Zahl wohlorganisiertes Gerüst, nämlich das knöcherne Skelett, die *ossatura*. Das Fleisch, *il vivo*, ist an dem Knochengerüst befestigt und umschließt es.⁵² Und auch diese Vorstellung Albertis kommt in dem barocken Trauergerüst zum Ausdruck: Über den Kuppelrippen des Katafalks erscheint als bekrönende Figur der triumphierende Tod als nacktes, allen Fleisches entkleidetes Gerippe. Die unmittelbare Gegenüberstellung macht die Entsprechung von Skulptur und Architektur besonders sinnfällig: Der radikal auf sein Gerippe reduzierte Bau bietet – *mutatis mutandis* – das gleiche Bild wie das menschliche Skelett. Diese Parallele dürfte jedem Betrachter bewusst geworden sein, der Albertis Nomenklatur kannte, sie stellte sich ein, sobald man versuchte, das architektonische Gebilde mit Hilfe der gebräuchlichen Termini zu beschreiben.⁵³

Wie den Farnese-Katafalk, so kann man auch dieses Bauwerk gemäß der vitruvianischen Typologie als "Monopteros" ansprechen. Der Barberini-Katafalk besitzt jedoch keine kontinuierlich gereihete Kolonnade. Die richtungslose "Drehbarkeit" des klassischen Monopteros ist nicht mehr gegeben, denn die Säulenstellung ist "rhythmisiert", wie die Kunstgeschichte zu sagen gewohnt ist. Die Säulen sind in den Diagonalachsen dicht zusammengerückt, so dass sie gleichsam vierteilige Stützenbündel bilden. In den Hauptachsen hingegen sind die Interkolumnien geweitet und gestatten mit Hilfe von Treppen den Zugang zum Inneren.

Diese Maßnahme trägt zwei Forderungen Rechnung, die gemäß der Architekturtheorie der Renaissance für jedes gute Bauwerk gelten: Zum einen soll die Disposition von Stützen und Öffnungen entsprechend dem menschlichen Körper vorgenommen werden. Die großen Öffnungen sollen in der Mittelachse liegen, während die Stützen und die kleinen Öffnungen beiderseits symmetrisch angeordnet

sein sollen. Dieses Prinzip ist bei Alberti nur indirekt formuliert, seine klarste Versprachlichung findet sich in einem Brief Michelangelos.⁵⁴

Zum anderen entspricht die Engstellung der Säulen in den Diagonalen Albertis Forderung, dass die Ecken eines Bauwerks zu verstärken seien.⁵⁵ Tatsächlich wird das Rundgebilde des Monopteros durch diese Maßnahme anschaulich in einen vierseitigen Raum mit Eckstützen umgedeutet. Durch die Bündelung der Säulen, die sich nach oben in den Pilaster- und dann den Rippenpaaren fortsetzt, verwandelt sich der richtungslose Rundtempel in ein baldachinartiges Gebilde, das von vier großen Stützen getragen wird und sich in zwei einander kreuzenden Blickrichtungen öffnet.⁵⁷

Die harmonische Verschmelzung von "Monopteros" und "Baldachin" zu einem architektonischen Ganzen ist ein charakteristisches Merkmal der Architektur Borrominis, dessen Gestaltungsweise hier greifbar wird. Durch die Kombination des "Skelettbaues" mit der von Bernini entworfenen, bekrönenden Skulptur des Totengerippes kommt der typisch barocke "*concetto*" zum Vorschein: Der Katafalk wird zu einer überdimensionalen architektonischen Metapher für den menschlichen Körper, der im Tod seines lebendigen Fleisches beraubt und auf das bloße Knochengerippe reduziert wird. Über den Tod hinaus aber bleiben die Eleganz der Konstruktion, die zeitlose Schönheit der Ordnung, das individuelle Erscheinungsbild und das dem Rang und Verdienst des Verstorbenen angemessene "*decorum*" bewahrt.

Vermutlich sollte auch in diesem Fall ein Kupferstich das Ereignis und das Monument im Druck verewigen. Warum es nicht dazu kam, ist nicht bekannt. Dass die Absicht bestand, verdeutlicht Berninis prachtvolle, virtuos lavierte Zeichnung. Sie ist kein Entwurf, sondern dürfte als Vorlage für den Stecher gedacht gewesen sein.

Anmerkungen:

1 Den Begriff der "sprechenden Architektur", der "architecture parlante" prägte Claude Nicolas Ledoux in seiner Schrift *L'Architecture considérée sous le Rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation*. Paris 1804. Vgl. Antje Graevenitz: "Sprechende Architektur im Parcours von Landschaftsgärten und Weltausstellungen – eine Skizze." In: Stefanie Lieb (Hg.): *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*. Darmstadt 2001, S. 281-288. In der Forschung wird der Begriff primär auf die "Revolutionsarchitektur" des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts angewandt; Graevenitz erprobt die Anwendung auf Garten- und Ausstellungsarchitektur sowie Architekturutopien.

2 Die Exegesen der Festapparate in diesen Berichten sind, wie bereits häufiger bemerkt, integraler Bestandteil des Gesamtkonzeptes: Die kurze Lebensdauer des ephemeren Gebildes wird durch Beschreibung und bildliche Darstellung verlängert, der Adressatenkreis für die intendierte Propagierung des Festanlasses über den kleinen Kreis der Festteilnehmer hinaus vergrößert. Die Festberichte stammen meist aus dem Kreis der Ideengeber einer Dekoration, geben häufig das nachträglich verschriftlichte Programm für die Festdekoration wieder oder entstanden wenigstens in enger Absprache mit dessen Ideator. Vgl. Liselotte Popelka: *Castrum doloris oder "Trauriger Schauplatz". Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur*. Wien 1994, S. 24.

3 Grundlegend zu dieser Gattung: Olga Berendsen: *The Italian Sixteenth and Seventeenth Century Catafalques*. Diss. New York 1961 (masch. schriftl.). Popelka 1994 (wie

Anm. 2). Minou Schraven: *Festive funerals: funeral "apparati" in early modern Italy, particularly in Rome*. Diss. Groningen 2006, sowie folgende Aufsätze der gleichen Autorin: Minou Schraven: "The rhetoric of virtue: the vogue for catafalques in late sixteenth-century Rome." In: Joachim Poeschke (Hg.): *Praemium virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremonien in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*. Münster 2005, S. 41-63. Dies.: "Il lutto pretenzioso dei cardinali nipoti e la felice memoria dei loro zii papi. Tre catafalchi papali 1591-1624." In: *Storia dell'arte* 98 (2000), S. 5-24. Ob der Begriff "Katafalk" lediglich auf die im Vergleich zu den älteren Baldachinstrukturen aufwendigeren Kleinarchitekturen anzuwenden ist, wie sie seit den Trauerfeierlichkeiten für Kaiser Karl V. 1556

entstanden (so Schraven 2005, S. 46), oder ob es sich bei den Begriffen "catafalco", "castrum doloris", "mausoleo", "tumulo", "capelardente" oder "capella ardente" um Synonyme handelt (so Popelka 1994, S. 25), ist in der Forschung umstritten. Der Einfachheit halber wird im folgenden Beitrag einheitlich der Begriff "Katafalk" benutzt.

4 Vgl. Popelka 1994 (wie Anm. 2), S. 29.

5 Vgl. Berendsen 1961 (vgl. Anm. 3), S. 104-106. Die Autorin prägte in ihrer formalanalytisch angelegten Arbeit auch den Begriff des "tempietto catafalque" (S. 100). Marcello Fagiolo: *La festa barocca*. Rom 1997 (Corpus delle feste a Roma, I), S. 176-179. Schraven 2006 (vgl. Anm. 3), S. 164-167.

6 Worauf die Zuschreibung basiert, ist unklar. Berendsen 1961 (vgl. Anm. 3), S. 104-105, cat. 8 (S. 163-164), begründet sie nicht. Fagiolo 1997, S. 176-178 gibt an, die Zuschreibung gehe aus der Legende des Kupferstichs hervor, dies ist jedoch

nicht der Fall. Möglicherweise liegt hier eine Verwechslung vor mit einem zweiten Katafalk für Alessandro Farnese, den die Erzbruderschaft des Gonfalone errichten ließ. Diesen Kupferstich hat Rainaldi laut Inschrift entworfen und gestochen – ob er auch den Katafalks entwarf, bleibt offen.

7 Gieronimo Rainaldo: *Essequie celebrate per lo Illustrissimo Cardinal Farnese nella Chiesa del Gesù, nelle quali à pieno si descrive il catafalco con tutto l'apparato della Chiesa di Gieronimo Rainaldo Romano*. Rom 1589. Möglicherweise beruht die Zuschreibung des Katafalks an Rainaldi auf diesem Titel. Rainaldi ist darin aber nur als Autor der Schrift genannt, nicht des Katafalks.

8 Rainaldi 1589 (vgl. Anm. 7).

9 Domenico Fontana: *Della trasportatione dell'obelisco vaticano*, I, Rom 1590; II, Neapel 1604.

10 Matthias Quast: "Fontana, Domenico." In: *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL)* 42 (2004), S. 144.

11 Quast 2004 (wie Anm. 9).

12 Sebastiano Serlio: *Terzo Libro Di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia*. Venedig 1544, S. 42-44. Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*. Venedig 1570, Bd. 3, cap. 17, S. 64-66.

13 Federico Barocci, Die Flucht des Aeneas aus Troja (1598). Rom, Galleria Borghese. Interessanterweise entstand die erste, nicht erhaltene Fassung des Bildes für Kaiser Rudolf II. um 1586/89, also in zeitlicher Nähe zu dem Farnese-Katafalk. Andrea Emiliani: *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*. Pesaro 1985, Bd. 2, S. 230-237.

- Barocci entlehnte die Architektur des Tempietto aus Serlios Traktat, vgl. Hubertus Günther: "Uffizien 135 A: eine Studie Baroccis." In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14 (1969), S. 239-246.
- 14** Daniele Barbaro: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*. Venedig 1556, fol. 124 (Grundriss), fol. 122 (Aufriss).
- 15** Maria Luisa Gatti Perer: "Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano." In: *Arte Lombarda* 42/43 (1975), S. 11-66, bes. S. 30 ff., fig. 1-4. Ingrid Weibezahn: *Geschichte und Funktion des Monopteros*. Hildesheim/ New York 1975.
- 16** Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur*. Übers. und mit Anm. versehen von Curt Fensterbusch. Berlin 1964, III, cap. 1, 1-4, S. 136-139.
- 17** Joh 2, 19-22.
- 18** Richard Krautheimer: "Albertis Templum Hetruscum." In: *Kunstchronik* 13 (1960), S. 364-368.
- 19** Rainaldi 1589 (vgl. Anm. 7).
- 20** Adele Anna Amadio: *I mosaici di S. Costanza. Disegni, incisioni e documenti dal XV al XIX secolo* (= Xenia, 7). Rom 1986.
- 21** Patrizia Rosini: *Viaggio nel Rinascimento tra i Farnese ed i Caetani*, Banca Dati Nuovo Rinascimento 2007, S. 71. URL: <<http://www.nuovorinascimento.org>>. Zugriff am 20.12.2009.
- 22** Die Erlaubnis, einen Katafalk für einen verstorbenen Papst zu errichten, war den Nepoten Pius' IV. noch verweigert worden. Dies und die Kontroverse um den Katafalk Sixtus' V. erwähnt erstmals Lelio Guidiccioni in seinem Bericht über den Katafalk Papst Pauls V., der ebenfalls in Santa Maria Maggiore errichtet wurde: *Breve racconto della trasportatione del corpo di Papa Paolo V dalla Basilica di San Pietro à quella di Santa Maria Maggiore con l'oratione recitate nelle sue Esequie e alcuni versi posti nell'apparato*. Rom 1623, S. 15. Vgl. dazu Schraven 2005 (vgl. Anm. 3), S. 5-24, hier: S. 7-8.
- 23** Vgl. Schraven 2006 (vgl. Anm. 3), S. 164-169.
- 24** Vgl. Baldo Catani: *La pompa funerale fatta dall' Ill(ustrissi)mo & R(everendissi)mo S(igno)r Cardinale Montalto nella trasportatione (sic) dell'ossa di Papa Sisto il Quinto. Scritta, & dichiarata da Baldo Catani*. Rom: Stamperia Vaticana, 1591, S. 21-22: "L'inventione dell'architettura di questo Catafalco fu del Cavaliere Domenico Fontana non meno mirabile, che ingegnoso architetto, si come ancora la cura delle pitture fu del Eccellente pittor messer Giovanni Guerra di Modena: & degli rilievi fu l'opera dello studiosissimo scultore messer Prospero de Antichi Bresciano." Die gemalten Tugenden im Inneren stammten von Jacopo Zucchi, Giuseppe Cesari und Ventura Salimbeni. Vgl. Schraven 2005 (vgl. Anm. 3), S. 55. Baldo Catani war Priester und Mitglied der *Accademia degli umoristi*, der auch Giovanni Guerra angehörte. Er hatte die Predigt bei der Beerdigung Sixtus' V. 1590 gehalten und trat auch bei anderen Montalto-Begräbnissen als Leichenredner in Erscheinung. Vgl. Schraven 2006 (vgl. Anm. 3), S. 197 und 213.
- 25** Auf Rainaldis Ansicht des Katafalks (Abb. 4) erscheinen die sechs Treppensegmente des Sockels konvex hervorzutreten; verlässlicher dürfte jedoch die Grundrisse (auf dem gleichen Blatt sowie auf der Darstellung der Calcografia, Abb. 5), die beide einen runden Stufensockel angeben.
- 26** Zum Tugendprogramm, das in Catanis Beschreibung sehr großen Raum einnimmt, vgl. Schraven 2006, vgl. Anm. 3, S. 211-214, und Schraven 2005, vgl. Anm. 3. Laut Schraven 2005, S. 45-46, waren erstmals die *apparati* für die Trauerfeierlichkeiten für Kaiser Karl V. 1558 mit Tugendpersonifikationen ausgestattet. Wappen, Porträts und Kerzen gehörten bereits zur Ausstattung der älteren "*chappelles ardentes*", vgl. ebenda, S. 40-43.
- 27** Die Kapelle diente als Grablege, Reliquienkapelle, Sakramentskapelle und Papstkapelle für die Feier der Weihnachtsstationsmesse. Zur *Cappella Sistina* vgl. z. B. Hans Ost: "Die Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore." In *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*. Berlin 1978, S. 279-303. Klaus Schwager: "Zur Bautätigkeit Sixtus' V. an Santa Maria Maggiore in Rom." In: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Carl Wolff Metternich, Ludwig Schmidt*. München 1961, S. 324-354. Steven F. Ostrow: *Art and spirituality in Counter-Reformation Rome: the Sistine and Pauline Chapels in Santa Maria Maggiore*. Cambridge 1996.
- 28** Vgl. bereits Fagiolo 1997 (vgl. Anm. 5), S. 69.
- 29** Catani 1591 (vgl. Anm. 24), S. 6-7.
- 30** Catani 1591 (vgl. Anm. 24), S. 8.
- 31** Catani 1591 (vgl. Anm. 24), S. 19-20: "una ben formata cupola, [...] fatta alla simiglianza di quella, che'l gran Sisto ha fabricata in Roma nel tempio degli Apostoli."
- 32** Bereits der von Schraven

2006 (vgl. Anm. 3), S. 211, zitierte *Avviso* vom 28. August 1591 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 1056, fol. 210v) charakterisiert den Katafalk als "*ornato di tutte le guglie, colonne, piramidi, strutture, edificij, hospitali di mendicanti, strade, acquedotti, fontane, chiese et altre cose di eterna et degna memoria*" Z. B. Berendsen 1961 (vgl. Anm. 3), S. 111-112. Fagiolo 1997 (vgl. Anm. 5), S. 182. Schraven 2005 (vgl. Anm.3), S. 8-9. Schraven 2006, S. 210-211. Keiner der Autoren geht jedoch auf diese architektonische Idee näher ein.

33 Diesen Katafalk ließ die Gonfalone-Bruderschaft für ihren Protektor errichten. Vgl. Fagiolo 1997 (vgl. Anm. 5), S. 178-179.

34 Es handelt sich hier nicht um die Scala Santa, wie seit der falschen Identifizierung von Berendsen 1961 (vgl. Anm 3), S. 113, in sämtlichen Publikationen wiederholt wird.

35 *Disegno del Catafalco / Per L'Essequie fatte nella traslatione del corpo della F.M. di Papa Sisto quinto da S. Pietro à S. Maria Maggiore nella qual chiesa è stato fabricato d'ordine dell'III.mo Sig. Card. Montalto d'inventione del Ca.r Fontana Architetto il di 27 d'Agosto 1591.* Anonyme Radierung, Rom, Calcografia. Die nicht zu identifizierende Darstellung, möglicherweise eine ungeschickte Wiedergabe der Fassade von San Girolamo degli Illirici, befindet sich hier an der Stelle, die im Rainaldi-Stich die Cappella Sistina einnimmt. Die Verteilung der Veduten auf dem Katafalk stimmt nur im Fall der Lateranansicht mit dem Rainaldi-Stich überein. Die Einfügung einer zweiten Bilderreihe als rechteckige Kartuschen vor der mittleren Fensterreihe der Kuppel erscheint wenig plausibel und entspringt möglicherweise

dem Wunsch, die visuelle Information durch zwei der eigentlich rückseitig angebrachten Veduten zu erweitern. In der Wiedergabe von Architektur und Statuenprogramm ist diese Radierung weniger exakt als jene von Rainaldi. Die in *Roma di Sisto V. Arte, architettura e città fra Rinascimento e Barocco.* Ausst.-Kat. Rom 1993, S. 15, vorgenommene Zuschreibung "*Girolamo Rainaldi, da Domenico Fontana*" erscheint mir wenig stichhaltig.

36 Vgl. ausführlich und mit neuen Aspekten Schraven 2006 (vgl. Anm. 3), S. 213-14, sowie S. 218-222 zu einer Theaterinszenierung Guerras in der *Sala dei cento giorni* der Cancellaria anlässlich der zweiten Hochzeit Michele Perettis 1614 mit Anna Maria Cesi, bei der eine "*Roma ruinososa*" in ein strahlendes sixtinisches Rom verwandelt wird.

37 Vgl. Neela Struck: *Papst Paul V. als Bauherr. Studien zu den Stuckreliefs in der Cappella Paolina im Quirinalspalast.* Magisterarbeit (Manuskript), Universität Würzburg 2008, insbesondere S. 80-82.

38 Zu den Architekturmedaillen vgl. Georg Satzinger: "Baumedallien: Formen, Funktionen; von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. In: Ders. (Hg.): *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland.* Münster 2004, S. 97-137, insbesondere S. 115-117.

39 Die Inschrift des Straßenaufbafreskos lautet: "*Dum rectas ad templa vias sanctissima pandit / Ipse sibi Sixtus pandit ad astra viam.*" – "Indem er zu den heiligen Tempeln gerade Straßen zog, zog Sixtus sich selber zu den Sternen eine Straße." Die Inschrift des Scala-Santa-Freskos lautet: "*Quot transfert sacro perfusus sanguine Christi tot sibi constituit Sixtus ad astra gradus*"

– "So viele vom heiligen Blut Christi benetzte Stufen Sixtus versetzte [in das neue Bauwerk für die Scala Santa], so viele Stufen errichtete er sich zu den Sternen." Übersetzung N.H.

40 Als Beispiele seien nur Giotto's Stifterporträt Enrico Scrovegni im Weltgericht der Arena-Kapelle in Padua oder die Darstellung Nikolaus' III. in der Kapelle Sancta Sanctorum in Rom genannt.

41 Vgl. dazu Götz Pochat: *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien.* Graz 1990, Kap. X. "Die räumliche Perspektivbühne von Bramante bis Serlio" mit mehreren Beispielen. Bernd Evers (Hg.): *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo.* Ausst.-Kat. Berlin, Altes Museum, 1995. München 1995, Kat.nr. 51 (Anna Maria Petrioli Tofani): "*Perspektivische Szene mit römischen Bauwerken*" (Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe, 291 A). Die Autorin schreibt diese üblicherweise in den Umkreis Baldassare Peruzzis eingeordnete Zeichnung Giorgio Vasari zu.

42 Vgl. Maria Luisa Madonna: "La 'Rometta' di Pirro Ligorio in Villa d'Este a Tivoli: un incunabolo tridimensionale." In: Marcello Fagiolo (Hg.): *Roma antica.* Lecce 1991 (L'immagine delle grandi città italiane, 1), unpaginiert. Zu den Kleinarchitekturen der "Rometta" vgl. auch Martin Raspe: *Das Architektursystem Borrominis.* München 1994, S. 121-122.

43 Vgl. etwa Hellmut Lorenz: *Johann Bernhard Fischer von Erlach.* Zürich 1992, S. 38 und 153 (hier auch das Zitat). Zur facettenreichen Ikonographie der Karlskirchen-Fassade vgl. Hans Sedlmayr: "Die Schauseite der Karlskirche in Wien." In: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann.* Berlin 1956,

S. 262-271.

44 René Schiffmann: *Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V.* Bern/Frankfurt am Main/New York 1985, Titel des Kapitels 3.4. ("Zum Rombild als Bedeutungsträger").

45 Vgl. die Analyse der Veduten und Medaillen bei Schiffmann 1985 (vgl. Anm. 44), S. 57-80.

46 Vgl. Catani 1591 (vgl. Anm. 24), S. 28-29.

47 Schraven 2006 (vgl. Anm. 3), S. 166, in bezug auf den Katafalk für Alessandro Farnese.

48 Fontanas *Della trasportatione dell'obelisco vaticano*, das in zwei Bänden 1590 und 1604 erschien (vgl. Anm. 9), wurde bisher vor allem in bezug auf den titelgebenden vatikanischen Obelisken diskutiert und verdient als erste ausschließlich eigene Werke vorstellende Publikation eines Architekten eine nähere Betrachtung. Zu Fontanas Wirken in Rom vgl. Quast 2004 (vgl. Anm. 9), mit einer Auswahl der älteren Literatur, sowie zuletzt die Sammelbände Giorgio Molteni (Hg.): *Svizzeri a Roma: nella storia nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*. Lugano 2007 (Beiträge von Tobias Kämpf und Edoardo Villata), und Marcello Fagiolo und Giuseppe Bonaccorso (Hg.): *Studi sui Fontana: una dinastia*

di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco. Rom 2008..

49 Dieser Abschnitt wurde bereits in ähnlicher Form publiziert in: Martin Raspe: "Fischer von Erlach und die italienische Architektursprache." In: Andreas Kreul (Hg.): *Barock als Aufgabe*. Wiesbaden 2005, S. 73-92.

50 Sabine Burbaum: *Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini*. Oberhausen 1999, S. 77-83.

51 Zu Albertis Holzbau-Modell: Hellmut Lorenz: *Studien zum architektonischen und architekturtheoretischen Werk L. B. Albertis*. Diss. Wien 1971. Volker Hoffmann: "Bemerkungen zur Verwendung der Säulenordnungen in der französischen Baukunst des 16. Jahrhunderts." In: *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*. Köln 1980, S. 205-212. Georg Germann: "Albertis Säule." In: *Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher*. München 1982, S. 79-96. Raspe 1994 (vgl. Anm. 42), S. 22-24.

52 Leon Battista Alberti: *L'architettura. Tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli*. Venedig 1565, Buch III, cap. 6, S. 71; Raspe 1994 (vgl. Anm. 42), S. 24.

53 Raspe 1994 (wie Anm. 42), S. 104.

54 Alberti 1565 (wie Anm. 52), Buch IX, cap. 5, S. 338: "tu non troverai mai animal'nessuno che stia fermo, o che vadia con i piedi in caffo"; vgl. Vincenzo Scamozzi: *Idea della architettura universale*. Venedig 1615, I, cap. 23, S. 69; Raspe 1994 (wie Anm. 42), S. 100-101. Zu Michelangelos Brief an einen Prälaten: James S. Ackerman: *The Architecture of Michelangelo*. Harmondsworth 1986, S. 37 ff.; David Summers: *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton 1981, S. 437 ff.; Marcus Frings: "Zu Michelangelos Architekturtheorie. Eine neue Deutung des sog. 'Prälaten-Briefes'." In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61 (1998) S. 227-243.

55 Alberti 1565 (wie Anm. 52), Buch III, cap. 6, S. 71; cap. 7, S. 73.

56 Zum Baldachin als architektonischer Figur: Hans Sedlmayr: "Das erste mittelalterliche Architektursystem." In: *Kunstwissenschaftliche Forschungen* II (1933), S. 25-62, bes. S. 31-36. Ders.: *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich 1950, bes. S. 47-53. Erich Hubala: *Balthasar Neumann 1687-1753. Der Barockbaumeister aus Eger*. Ausst.-Kat. Wendlingen 1987, S. 68f. Raspe 1994 (wie Anm. 42), S. 75-76.