

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT  
Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

Zugleich Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn,  
Dissertation, 2017

Impressum

Helen Boeßenecker: Skulpturale Altäre im römischen Seicento. Die Vergegenwärtigung des Sakralen  
Michael Imhof Verlag, Petersberg 2020

© 2020  
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG  
Stettiner Straße 25 · 36100 Petersberg  
Tel. 0661/29 19 166-0 · Fax 0661/29 19 166-9  
www.imhof-verlag.com · info@imhof-verlag.de

Reproduktion und Gestaltung  
Carolin Zentgraf, Michael Imhof Verlag

Druck  
Druckerei Rindt GmbH & Co.KG, Fulda

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-0624-7

Inhalt

	Vorwort und Dank	8
1	Einleitung	11
1.1	Thesen, Fragestellungen und Methodik	15
1.2	Untersuchungszeitraum und Werkauswahl	19
1.3	Der skulpturale Altar im römischen Seicento als Forschungsgegenstand	20
1.4	Aufbau der Arbeit	23
TEIL I	VORAUSSETZUNGEN UND GENESE DES SKULPTURALEN ALTARS BIS 1600	25
2	Kunsttheoretische und bildertheologische Voraussetzungen sakraler Skulptur	27
2.1	Zur ambivalenten Haltung gegenüber Statuen im christlichen Kult	27
2.1.1	Medienspezifische Überlegungen	29
2.1.2	Der gesteigerte Realitätscharakter der Skulptur im Spiegel kunsttheoretischer Schriften der Frühen Neuzeit	30
2.1.3	Skulptur und Götzendienst. Zur sakralen Skulptur aus theologischer Perspektive	32
2.1.4	Zur Aktualität der Idolatrie-Debatte im konfessionellen Bilderstreit im 16. Jahrhundert	40
2.2	Anforderungen an sakrale Bilder unter kunsttheoretischen und theologischen Gesichtspunkten	50
2.2.1	Rhetorisierung der Kunst: Zur Wirkungsästhetik des sakralen Bildes	51
2.2.2	Zum Begriff der <i>historia</i>	52
2.2.3	Zur Trennung von <i>historia</i> und <i>statua</i> im kunsttheoretischen Diskurs der Frühen Neuzeit	55
2.2.4	<i>Enárgeia</i> – Techniken des Vor-Augen-Stellens in der antiken Rhetorik und in der Frühen Neuzeit	63
3	Gattungsgeschichtliche Voraussetzungen: Überlegungen zur Funktion, Genese und Wirkungsästhetik des skulpturalen Altars der italienischen Renaissance	73
3.1	Der skulpturale Altar im römischen Kirchenraum des Cinquecento	75
3.2	Der skulpturale Altar im Quattro- und Cinquecento in Italien außerhalb Roms	104
4	Zur Wiederbelebung des skulpturalen Altars im nachtridentinischen Kirchenraum in Rom um 1600	139
4.1	Heiligenstatuen und <i>Early Christian Revival</i> : Zur Inszenierung frühchristlicher Märtyrerinnen in der Altarskulptur um 1600	141
4.1.1	Fiktive Zeugenschaft. Zu Stefano Madernos Altarstatue der <i>Hl. Cäcilia</i>	146
4.1.2	Ein christlicher Triumph über die pagane Antike. Zu Nicolas Cordiers Altarstatue der <i>Hl. Agnes</i>	156
4.2	Die (Re-)Inszenierung einer sprechenden Kultstatue um 1600: Stefano Madernos <i>Hl. Birgitta</i> im Dialog mit einem wundertätigen Kruzifix	173
4.3	Skulpturale Altargruppen und Altarreliefs in Rom um 1600	193



TEIL II ZUR WIRKUNGSÄSTHETIK DES SKULPTURALEN ALTARS IM RÖMISCHEN SEICENTO 203

5 Theatralität und Performativität 207

- 5.1 Der Altar als *teatro*. Zum Altar als Schauplatz am Beispiel von Alessandro Algardis *Die Enthauptung des Hl. Paulus* 211
- 5.2 Zwischen Transgression und Limitation. Visions- und Ekstaseszenen als Ereignis 237
- 5.2.1 Zur Forschungsgeschichte der Begriffe ›Gesamtkunstwerk‹ und *bel composto* 238
- 5.2.2 Zwischen Leben, Ohnmacht und Tod. Berninis *Transverberation der Hl. Teresa von Ávila* 241
- 5.2.3 Quo Caterina vocat: Melchiorre Cafàs *Glorie der Hl. Caterina von Siena* 270
- 5.3 Inszenierungspraktiken. Zur Lichtregie und ihrem Verhältnis zur zeitgenössischen Aufführungskultur 301

6 Materialität und Medialität 315

- 6.1 Materialität und Monochromie: Zur Verwendung des weißen Marmors in der Altarskulptur des römischen Seicento 316
- 6.2 Die Verlebendigung der Statue: Melchiorre Cafàs skulpturale Altargruppe *Die Almosenspende des Hl. Thomas von Villanova* 322
- 6.3 Die ›Verlebendigung der Statue‹ in der jüngeren Forschungsgeschichte 339
- 6.4 Der theoretische Diskurs um die ›Verlebendigung der Statue‹ 341
- 6.4.1 Die ›Verlebendigung der Statue‹ in der Antike und im ästhetischen Diskurs der Frühen Neuzeit 341
- 6.4.2 *Statue parlanti* und die *vivacità* der Statue im Kunstdiskurs des Cinquecento 347
- 6.4.3 Die *enárgeia* der Sprache. Statuenekphrasen in der frühneuzeitlichen Dichtkunst und ihre Wirkung auf die Kunsttheorie 351
- 6.4.4 Die Verlebendigung der ›Kultstatue‹ 352
- 6.5 Die ›Verlebendigung der Statue‹ in der künstlerischen Praxis 356
- 6.5.1 Die Verlebendigung des Hl. Thomas von Villanova. Eine Innovation des Bildhauers Melchiorre Cafà? 356
- 6.5.2 Dialogizität oder der ›stumme Diskurs‹ der Statuen in S. Agostino 361
- 6.6 Diskurse der Berührung: Die skulpturale Altargruppe *Noli me tangere* in der Cappella Alaleona 378

Schlussbetrachtungen 385

Literaturverzeichnis 389

- Abkürzungen 389
- Primärliteratur 389
- Sekundärliteratur 393

Abbildungsnachweis 417

Register 419







# 2

## Kunsttheoretische und bildertheologische Voraussetzungen sakraler Skulptur

### 2.1 Zur ambivalenten Haltung gegenüber Statuen im christlichen Kult

Bevor eine Beschäftigung mit der wechselhaften Genese des skulpturalen Altars im römischen Kirchenraum erfolgt, ist es zunächst erforderlich, den Blick für die spezifischen Probleme und Herausforderungen sakraler Skulptur zu schärfen. Anknüpfend an Überlegungen von Reinhard Hoeps<sup>57</sup>, Iris Wenderholm<sup>58</sup> und Damian Dombrowski<sup>59</sup> wird hier argumentiert, dass die Haltung gegenüber freistehenden, vollplastischen Statuen im christlichen Kult vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit hinein mit einer Ambivalenz belegt sein konnte. Das Kernproblem religiöser Skulptur betrifft dabei den gesteigerten Realitätscharakter des Mediums. Einerseits wurde der Gattung Skulptur aufgrund ihrer medienspezifischen Eigenschaften offenbar eine besondere Naturnähe und Wahrhaftigkeit attestiert.<sup>60</sup> In sakralen Kontexten bot dies einen Vorteil, da der Betrachter in besonderer Weise zur Einfühlung angeregt werden konnte. Andererseits barg die gesteigerte Mimesis-Qualität der Skulptur aus theologischer Perspektive heraus ein erhebliches Konfliktpotenzial: So konnte der Verdacht auf-

kommen, dass Statuen mit der Realität verwechselt werden und damit zur Idolatrie<sup>61</sup> anstiften könnten.<sup>62</sup> Aufgrund ihrer Nähe zu antiken Götterstatuen und damit zu paganen Idolen waren christliche Statuen darüber hinaus in besonderer Weise mit dem Idolatrievorwurf konfrontiert. Ein und dasselbe Argument konnte somit zum Vorteil, aber auch zum Nachteil der Gattung Skulptur ausgelegt werden.<sup>63</sup>

Im Folgenden wird die ambivalente Haltung gegenüber Statuen im christlichen Kult ausführlich erörtert werden. Wie noch an anderer Stelle zur Sprache kommen wird, besteht bei dem Versuch, die Haltung gegenüber sakraler Skulptur aus den theoretischen Diskursen der Zeit zu erschließen, eine grundsätzliche Schwierigkeit darin, dass nicht allein die Kunsttheorie der Frühen Neuzeit, sondern auch die bildertheologischen Debatten im Wesentlichen die Gattung Malerei fokussieren.<sup>64</sup> Während die angeführten zeitgenössischen Überlegungen zum gesteigerten Realitätscharakter der Gattung Skulptur vorrangig aus dem kunsttheoretischen Kontext der frühneuzeitlichen *Paragone*-Debatte stammen, wird der anschließend skizzierte Problembereich von Skulptur und Götzendienst stärker aus einer theologischen Perspektive erläutert und spannt einen größeren historischen Bogen ab der Spätantike bis zur Frühen Neuzeit.

57 Vgl. Reinhard Hoeps, *Aus dem Schatten des goldenen Kalbes. Skulptur aus theologischer Perspektive*, Paderborn u.a. 1999, S. 11.

58 Vgl. Wenderholm 2006, S. 74–78 und 93 ff.

59 Vgl. Dombrowski 2014a, S. 121 f.

60 Vgl. ebd., 121 f.

61 Hier sei die Begriffserklärung von Hans Belting angeführt: »Der Begriff der Idolatrie enthält einen Vorwurf, der schon im Wortgebilde selber angelegt ist. Der Vorwurf richtet sich an jene, welche Bilder verehren (*Latreia*), aber die falschen Bilder (*Eidola*). Er kann auch bedeuten, daß es überhaupt falsch

ist, Bilder zu verehren oder nur zu benutzen.« Hans Belting, *Idolatrie Heute*, in: Hans Belting und Dietmar Kamper (Hg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000, S. 273–280, hier S. 273. Der Begriff des Idols (*Eidolon*) bezeichnet Trugbilder und wird im Alten Testament für die Kultbilder der Heiden, primär plastischen Bildwerken, verwendet. Vgl. ebd., S. 273.

62 Vgl. Dombrowski 2014a, S. 122.

63 Vgl. ebd., S. 122.

64 Vgl. Hoeps 1999, S. 11. Siehe auch Dombrowski 2014a, S. 120.





Abb. 94  
Rom, S. Cecilia in Trastevere, Innenansicht mit Blick auf den Hochaltar



Abb. 95  
Stefano Maderno, Hl. Cäcilia, 1600, Marmor, Rom, S. Cecilia in Trastevere, Hochaltar



Abb. 96  
Stefano Maderno, Hl. Cäcilia, 1600, Marmor, Rom, S. Cecilia in Trastevere, Hochaltar

genau in der Position, in der der Leichnam in dem Sarkophag unter dem Altar gefunden wurde. Dass mit der skulpturalen Darstellung der Heiligen beabsichtigt war, ein »angebliches Faksimile der Reliquie«<sup>729</sup> zu präsentieren, drückt sich in der Inschrift, die unmittelbar unterhalb der Statue angebracht ist, aus. Hier wendet sich der Stifter Paolo Camillo Sfrondrato wie folgt an den Betrachter:

729 Merz 2008, S. 147.  
730 »PAVLVS T[I]T[VL]I S[ANCTAE] CAECILIAE/ EN TIBI SANC-

Paulus vom Titel der heiligen Cäcilie [spricht]: Blicke her auf das Ebenbild der äußerst heiligen Jungfrau Cäcilie, die ich selbst unversehrt im Grabe liegen sah. Für dich habe ich genau die gleiche Erscheinung in der gleichen Pose, in der sich ihr Körper befand, im Marmor dargestellt [vielmehr: darstellen lassen].<sup>730</sup>

TISSIMAE VIRGINIS CAECILIAE IMAGINEM/ QVAM IPSE INTEGRAM IN SEPVLCHRO IACENTEM VIVI/ EANDEM TIBI





Abb. 192  
Bernini, Transverberation der Hl. Teresa von Ávila, 1647–1652, Marmor, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro

das Zentrum nach vorne gewölbt und umfängt eine tief ausgeformte, querovale Nische, in der sich die Statuengruppe befindet.<sup>1223</sup>

Die quergelagerte Nische mit der skulpturalen Altargruppe liegt größtenteils hinter der Raumgrenze des Kapellenraums. Im Gegensatz zu einer konventionellen Statuennische ist die quergelagerte Nische zudem breiter und höher als die Öffnung,<sup>1224</sup> was bewirkt, dass die Nische »zum querovalen Tempietto«<sup>1225</sup> ausgeweitet wird. Zwei schräg gestellte Pilaster aus *Verde antico* akzentuieren die Nischenöffnung und rahmen die Figurengruppe vertikal ein. Die Wolke, auf der die beiden Figuren schweben, wird rechts und links hinter der Öffnung fortgesetzt (Abb. 192). Dass die Wolke von den Pilastern beschnitten wird, trägt dazu bei, den ausschnitthaften Charakter der Nischenöffnung zu betonen. Die Altarädikula wird von zwei hochrechteckigen Feldern flankiert, die mit Alabaster verkleidet sind. In der Figurenni-

Abb. 191 (rechts)  
Bernini, Transverberation der Hl. Teresa von Ávila, 1647–1652, Marmor, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro

sche setzt sich die Dekoration der Seitenwände fort, allerdings in gemalter Form: Pilaster in *Verde antico* gliedern die Nischenwand, wobei die Zwischenräume durch hochrechteckige Felder, die das Material Alabaster fingieren, aufgefüllt sind. Hierdurch wird die Figurennische strukturell der Kapellenwand angeglichen. Zugleich wird jedoch der Nischenraum über bzw. hinter dem Altar innerhalb des Gesamtgefüges der Kapelle in besonderer Weise hervorgehoben: Der Nischenraum besitzt eine eigene Beleuchtung. Das kleine Gewölbe der quergelagerten Figurennische ist kassettiert und weist im Zentrum ein ovales Fenster aus gelbem Glas auf (Abb. 193). Bekanntlich hat Bernini durch einen baulichen Eingriff an der Außenwand des Kirchengebäudes einen Lichtschacht angebaut. Durch ein seitliches Fenster strömt das Tageslicht in den Schacht und fällt durch das gelbgetönte Fenster aus dem Oculus als gedämpfte, indirekte Beleuchtung von oben auf die Figurengruppe.

Bernini zeigt die Hl. Teresa und den Engel auf einer Wolke schwebend. Teresa ist halb liegend auf der Wolke ohnmächtig zusammengesunken und ihr Körper ist in ein massiges Gewand gehüllt (Abb. 2). Der jugendliche Engel befindet sich zu ihrer Rechten und lächelt die Heilige an (Abb. 194). Mit seiner Linken hebt er ihr Gewand von der Brust, während er mit der Rechten einen goldenen Pfeil auf sie richtet. Teresas stark affektiver Zustand drückt sich in dem gekrümmten Oberkörper, dem zurückgeworfenen Kopf, den halb geöffneten Augenlidern und dem geöffneten Mund aus (Abb. 195). Ihr Körper ist fast vollständig unter der gewaltigen Stoffmasse des Gewands verborgen, lediglich Füße, Hände und Gesicht sind für den Betrachter sichtbar. Während die linke Hand Teresas schlaff herabhängt, weist der Zeigefinger der rechten leicht nach oben und offenbart ein geringes Zeichen von Aktivität. Komplementär mag man in den Zehen des linken Fußes eine körperliche Anspannung erkennen.<sup>1226</sup> Einen Kontrast zu dem erschlafften Körper der Heiligen bildet ihr aufgewühltes Gewand, das den inneren Zustand der Heiligen widerspiegelt. Dabei folgt der expressive Faltenwurf keiner erkennbaren Logik und vermittelt auch keinerlei Vorstellung von der Körperlichkeit Teresas. Dadurch, dass ihr Körper unter der Gewandmasse verschwindet, wird der Zustand ihrer seelischen und physischen Ermattung »durch eine gleichsam negative Gegenwart des Körpers«<sup>1227</sup> zum Ausdruck gebracht.

Goldene plastische Strahlen hinterfangen die beiden Figuren. Auch dadurch, dass die goldenen Strahlen hinter den Figuren fortgesetzt werden, und deutlich wird, dass die Figuren nicht der Wand verhaftet sind, wird ihr scheinbares Schweben veranschaulicht.



1223 Die Form der Nische, die wie ein Tempietto ausgebildet ist, greift Borrominis Statuentabernakel (ab 1646) im Langhaus von S. Giovanni in Laterano auf. Vgl. Lavin 1980, Bd. 1, S. 87.

1224 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 86 f.

1225 Reimesberger 1986, S. 200.

1226 Die in Szene gesetzten nackten Füße der Hl. Teresa lassen sich als Hinweis auf den Orden der Unbeschuhten Karmeliter deuten. Vgl. Kauffmann 1970, S. 161.

1227 Ebd., S. 150.





# 6

## Materialität und Medialität

Bei den vorangegangenen Werkanalysen spielten materialspezifische und mediale Fragestellungen bereits eine zentrale Rolle. Die spezifische Materialästhetik und -semantik der weißen Marmorstatuen und anderer neben Marmor am Altar eingesetzter Materialien wie Alabaster oder Lapislazuli tragen zur Bedeutungsgenerierung der Altarszenarien bei. Auch wurde angesprochen, dass die skulpturalen Altäre häufig einen ambivalenten Gattungscharakter besitzen, der sich einer einfachen Kategorisierung entzieht. Durch das Oszillieren zwischen Vollplastik, Relief und Malerei, respektive Bildhaftigkeit, werden sowohl haptische als auch visuelle Seheindrücke evoziert, die den Betrachter zu einem »engagierten« Sehen herausfordern. Eine intermediale Dimension zeigt sich zudem, wenn die skulpturalen Bildwerke über den Altar hinaus mit anderen Bildkünsten in ein produktives Wechselverhältnis treten und das Zusammenspiel der Gattungen am Altar an Relevanz gewinnt. Dabei zeigte sich jedoch, dass sich das produktive Zusammenwirken der Gattungen Skulptur und Malerei nicht erst am skulpturalen Altar des römischen Seicento beobachten lässt, sondern vielmehr bereits als ein Merkmal einiger skulpturaler Altäre des frühen Cinquecento anzusehen ist.

Die Frage nach der Medialität lässt sich jedoch nicht nur in Bezug auf den ambivalenten Gattungscharakter der Altarszenarien und das Zusammenwirken der Künste diskutieren, sondern betrifft auch das selbstreferenzielle Potenzial der Skulpturenkonzeptionen. Es lässt sich die These aufstellen, dass die Bildhauer im römischen Seicento ein geschärftes Bewusstsein für die Medialität ihrer Werke erkennen lassen, das darin zum Ausdruck kommt, dass bei einigen der Altarskulpturen der eigene mediale Charakter »bildintern«<sup>1579</sup> reflektiert wird.

Im folgenden und damit letzten Kapitel dieser Studie zum skulpturalen Altar im römischen Seicento sollen zunächst die materialspezifischen Überlegungen im Hinblick auf die Verwendung des monochromen Marmors noch einmal gebündelt und vertieft werden. Im daran anschließenden Hauptteil des Kapitels wird das selbstreflexive Potenzial der römischen Altarskulpturen anhand eines Fallbeispiels, Melchiorre Cafàs *Almosenspende des Hl. Thomas von Villanova* (Abb. 265) in der Cappella Pamphilj in S. Agostino, exemplarisch untersucht. Die Ausgangshypothese ist, dass die Verlebendigung der Statue, die als kunsttheoretischer Topos hier bereits mehrfach zur Sprache gekommen ist, in Cafàs Statuengruppe reflektiert und damit zentrale Kategorien bildlicher Darstellungen wie das Verhältnis von Präsenz und Repräsentation, Urbild und Abbild, berührt werden. Dass Melchiorre Cafà die Belebung der Statue in seiner *Almosenspende des Hl. Thomas von Villanova* verhandelt, wurde von der Forschung noch nicht thematisiert. Um diese These zu untermauern, gilt es in einem Exkurs zur »Verlebendigung der Statue« in der Antike und dem ästhetischen Diskurs der Frühen Neuzeit die zentrale Bedeutung dieses Topos herauszustellen. Vor diesem theoretischen Hintergrund soll dann die »Lebendigkeit« von Cafàs Statuengruppe präziser gefasst und der Frage nachgegangen werden, welchen konzeptionellen Anteil der Bildhauer Melchiorre Cafà an der Skulpturengruppe besaß. Dass der Diskurs der Verlebendigung der Statue nicht nur auf theoretischer Ebene verhandelt wurde, sondern sich bereits in vorangegangenen sakralen Bildwerken in der römischen Kirche S. Agostino manifestiert und Cafà mit diesen offenbar in einen Dialog trat, ist eine weitere zentrale These, der in einem abschließenden Unterkapitel nachge-

1579 Da im Fokus der Bildwissenschaft und Bildtheorie nach wie vor vorrangig zweidimensionale Bilder stehen, fehlt häufig eine geschärfte Begrifflichkeit, um die Medienspezifika dreidimensionaler Bilder adäquat zu beschreiben. In Ermangelung eines geschärften Vokabulars wird das Adjektiv »bildintern« hier daher auch für

Skulpturen verwendet, da es sich bei ihnen schließlich auch um Bilder im allgemeinen Sinn handelt. Einen wichtigen Vorstoß für eine »Theorie der Skulptur« liefert das von Ursula Ströbele geleitete gleichnamige Netzwerk, das sich dezidiert skulpturtheoretischen Fragen widmet. Siehe <http://theorieterskulptur.de>.