

bevorzugte Hausarchitekt des mächtigen Kardinals Ludovico Ludovisi gelten²⁷ – eine kulturpolitische Position, die zwangsläufig eine gewisse Nähe Grassis zur spanischen Partei der Kurie implizierte. So ist denn auch die vom Vitenschreiber Giovanni Vincenzo Verzellino überlieferte Nachricht durchaus glaubwürdig, der zufolge Grassi von König Philipp IV. über dessen Botschafter in Rom aufgefordert worden sei, in Madrid die Rolle eines Hofarchitekten zu übernehmen. Das Bedürfnis nach einem Leben in frommer Einkehr und Zurückgezogenheit, fernab vom mondänen Trubel der Fürstenhöfe, habe den Jesuiten aber dazu veranlasst, auf die ehrenvolle Einladung des spanischen Monarchen zu verzichten²⁸.

Die kunsthistorische Bedeutung dieses Jesuitenarchitekten zeichnet sich nun, im Lichte jüngster Forschungsergebnisse, noch deutlicher als bisher ab, seitdem nämlich vor kurzem im Archiv der Pontificia Università Gregoriana ein Album aufgetaucht ist, welches rund 150 großteils eigenhändige Zeichnungen enthält, die mittlerweile vom Autor dieses Beitrags in der Form eines *catalogue raisonné* ausgewertet und im Rahmen einer monographischen Abhandlung veröffentlicht wurden²⁹.

Unter diesen neu entdeckten Materialien ist besonders ein Blatt hervorzuheben, das meiner Meinung nach wertvollen Aufschluss gibt hinsichtlich der oben kurz illustrierten historischen und kulturellen Gegebenheiten rund um Grassi, Ludovisi und die internationalen politischen Verflechtungen der Kurie und des päpstlichen Hofes.

Es handelt sich um den Aufrissentwurf für einen monumentalen Ädikula-Altar (Abb. 5)³⁰, eine ästhetisch reizvolle und auf *carta turchina* graphisch repräsentativ gestaltete Zeichnung, auf der jedoch jegliche schriftliche Anmerkungen fehlt, die eine sofortige Bestimmung des projektierten Gegenstandes erlauben könnte. Man muss die Einzelheiten der Darstellung eingehend prüfen, um ein Element aufzuspüren, das indirekt einen konkreten und unwiderlegbaren Hinweis zur Identifizierung gibt. Einen ersten allgemeinen Anhaltspunkt liefert die dem Ädikulagiebel eingefügte Kartusche mit dem Monogramm *IHS*, das als Ordensimpresse auf die Zugehörigkeit zu einem Bauwerk der Gesellschaft Jesu schließen lässt. Daneben birgt die Zeichnung aber ein noch aussagekräftigeres Detail: ein urnenähnliches Gefäß, das auf dem abgetreppten Postament der Ädikula, unmittelbar unter dem

²⁷ In Wahrheit begannen die engen Beziehungen zwischen Grassi und Kardinal Ludovisi bereits spätestens im Jahre 1622, als der vielseitige Jesuitenpater für die Kanonisierungsfeiern in der Aula Magna des Collegio Romano eine von Johannes Hieronymus Kapsberger komponierte geistliche Oper – *Apotheosis sive Consecratio sanctorum Ignatii et Francisci Xaverii* – in Szene setzte; Grassi hatte dafür nicht nur die außergewöhnlich aufwändigen Bühnenbilder, Kostüme und Szenenmaschinerien entworfen, sondern sogar das Libretto verfasst; siehe Magda TASSINARI, Scenografia, in: BÖSEL, Orazio Grassi, 222–227 sowie Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO–Silvia CARANDINI, L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600, vol. 1. Catalogo (Biblioteca di Storia dell'arte 10) (Roma 1977) 57; Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, Bibliografia della festa barocca a Roma (Roma 1994) 34, Nr. 92; DERS., La festa barocca (Corpus delle feste a Roma 1, Roma 1997) 245f., und T. Frank KENNEDY, *Candide and a Boat*, in: John W. O' MALLEY, Gauvin Alexander BAILEY, Steven J. HARRIS, T. Frank KENNEDY (Hgg.), *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773* (Toronto–Buffalo–London 1999) 317–332.

²⁸ Giovanni Vincenzo VERZELLINO, *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della Città di Savona* (hg. von Andrea ASTENGO), Bd. 2 (Savona 1891) 349: *La fama di quest'opera [nämlich des Bauwerks der für Kardinal Ludovisi errichteten Kirche S. Ignazio] portò in un subito il nome dell'autore per l'Europa, ed in particolare nelle corti de' Principi, ove da ognuno con grande ammirazione fu accolto. La maestà di Filippo IV re di Spagna, dopo la cognizione del nome, desideroso d'aver notizia della persona, lo fece dal suo Ambasciatore in Roma invitare a Madrid, con determinazione di costituirlo architetto di varie opere dalla sua munificenza reale macchinate; ma l'amore alla vita religiosa, lontana dalle turbolenze della Corte spinse il P. Orazio a rinunciare all'onore del regio invito, ed insieme alle speranze fisse sopra il sodo fondamento della propria eccellenza, e dell'Austriaca liberalità; anzi ormai stracco delle grandezze della corte Romana, e d'applausi continuamente dalla propria virtù raccolti, desideroso, quasi si può dire, della vita solitaria, per potersi più unirsi con Dio, in cui erano tutte le sue delizie, partì dal gran teatro del mondo, con dispiacere degli uomini dotti, e venne ad abbracciare la desiderata quiete nello stato religioso nella propria patria.*

²⁹ BÖSEL, Orazio Grassi; vgl. auch die Rezension von Evonne LEVY, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 65 (2006) 304ff.

³⁰ Siehe BÖSEL, Orazio Grassi 92–99, Kat. Nr. 13, fol. 41: Orazio Grassi, Aufrissprojekt für den Ignatiusaltar im römischen Gesù; ca. 1629, *carta turchina*, 55,5 x 41,2 cm, Vorzeichnung in Graphit, Feder in Sepia, laviert und weiß gehöht; Im Album trägt es die Folio-Nummer 41 und wird im oben erwähnten *catalogue raisonné* unter Katalognummer 13 beschrieben; siehe BÖSEL, Orazio Grassi, 92–99.



Abb. 6: Orazio Grassi, Entwurf für die Urne des hl. Ignatius von Loyola in der Ignatiuskapelle im römischen *Gesù*, ca. 1629. Rom, Archiv der Pontificia Università Gregoriana, Album Grassi, fol. 14 (BÖSEL, Orazio Grassi, Kat. Nr. 12).

Altarblatt zu sehen ist. Derselben charakteristischen, reich profilierten sowie mit Kartuschen und Putten verzierten Sarkophagform begegnen wir auch noch auf einem anderen Blatt unseres Albums (Abb. 6)³¹. Dort ist die Urne allein und in größerem Maßstab, in all ihren Einzelheiten klar ablesbar wiedergegeben. Dank der detailgenauen Darstellung der dekorativen Elemente sind wir ohne jede Ungewissheit in der Lage, die Planungsaufgabe, für welche der Altarentwurf entstanden sein muss, zu identifizieren.

Wer mit den jesuitischen Sakralbauwerken Roms vertraut ist, erkennt sofort die Übereinstimmung mit einer Urne, die unter der Mensa des Ignatiusaltars im linken Querschiff des *Gesù* aufgestellt ist. Seit den Dreißigerjahren des 17. Jahrhunderts den Gebeinen des hl. Ignatius von Loyola als Behältnis dienend, ist diese Urne heute Bestandteil eines erst viel später mit verschwenderischer Prachtentfaltung ausgestalteten Altars. Sie fungiert als eigentliches kultisch-liturgisches Kernstück eines umfangreichen und mit allen Registern der figürlichen und ornamentalen Ausstattungskunst instrumentierten Gestaltungszusammenhangs, eines eindrucksvollen ‚Gesamtkunstwerks‘, das nicht nur zu den ehrgeizigsten künstlerischen Initiativen zählt, die die Gesellschaft Jesu je unternommen hat, sondern überhaupt als ein Kulminationspunkt der religiösen Barockkultur Roms angesehen werden

³¹ Siehe BÖSEL, Orazio Grassi 92–99, Kat. Nr. 12, fol. 14: Orazio Grassi, Entwurf für die Urne des hl. Ignatius von Loyola, ca. 1629, 43,2 x 28,6 cm, Vorzeichnung in Graphit, Feder in Sepia, laviert.

darf (Abb. 7). Die von Andrea Pozzo geplante Kapelle, die wir heute bewundern, wurde erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts, genauer gesagt zwischen 1697 und 1699, ausgeführt³². Die Zeichnungen des Grassi-Albums beziehen sich also auf eine bereits zu einem früheren Zeitpunkt ins Auge gefasste, dann aber nicht realisierte (besser gesagt: nicht über die Herstellung der Urne hinaus gediehene) Errichtung eines großartigen Altars an der Grabstelle des Ordensgründers³³.

Die Vorbereitungen zur Verwirklichung des Altars gehen in der Tat auf die Zeit der Kanonisierung des Heiligen 1622 zurück³⁴. Der erste, der sich möglicherweise – aber nur einen Moment lang, um 1622 und jedenfalls noch vor 1626 – als Förderer für das Unternehmen anbot, war kein anderer als Ludovico Ludovisi, der bereits erwähnte Kardinalnepote Papst Gregors XV. In der Absicht, eine prunkvolle Grabstätte für sich und den Papst zu schaffen, schlug er offenbar vor, beide Altäre des Querschiffes zu errichten: Der im linken Arm sollte die verehrten Gebeine des Heiligen Ignatius aufnehmen, der im rechten Arm war für die Überreste des hl. Franz Xaver bestimmt³⁵. Nichts ist allerdings wahrschein-

³² Vgl. v. a. Bernhard KERBER, *Andrea Pozzo* (Berlin–New York 1971) 140–180; Richard BÖSEL, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540–1773*, Teil I. Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz (Wien 1985) 171f.; Maurizio GARGANO, *Andrea Pozzo e l'altare di sant'Ignazio al Gesù di Roma: l'architettura tra scenografia effimera e monumento perenne*, in: Maristella CASCIATO, Maria Grazia IANNIELLO, Maria VITALE (Hgg.), *Enciclopedia in Roma barocca: Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico* (Venezia 1986) 210–216 und DERS., *L'altare di sant'Ignazio nel Gesù di Roma: committenza e cantiere*, in: Vittorio DE FEO, Valentino MARTINELLI (Hgg.), *Andrea Pozzo* (Milano 1996) 156–167 und Roberta Maria DAL MAS, *L'altare di sant'Ignazio nel Gesù di Roma: cronache del progetto*, in: ebd. 144–155 und Evonne LEVY, *A Canonical Work of an Uncanonical Era: Re-Reading the chapel of Saint Ignatius (1695–1699) in the Gesù of Rome* (Diss. Princeton University 1993) [ein maschin-schriftliches Exemplar befindet sich im ARSI; eine überarbeitete Fassung dieser Dissertation soll unter dem Titel „The Chapel of St. Ignatius in the Roman Gesù: A Study Based on Documents in the Archivum Romanum Societatis Iesu“ in der Zeitschrift *Archivum Historicum Societatis Iesu* veröffentlicht werden] sowie DIES., *Che cos'è un autore/architetto gesuita? La Cappella di Sant'Ignazio e il problema del «disegnare in comitato»*, in: Alberta BATTISTI (Hg.), *Andrea Pozzo* (Milano–Trento 1996) 133–139 und zuletzt DIES., *Propaganda and the Jesuit Baroque* (Berkeley 2004) sowie Richard BÖSEL, *Progetti inediti per il santuario ignaziano nel Gesù di Roma*, in: Mimma PASCUCCI FERRARA (Hg.), *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari* (Roma 2004) 377–389.

³³ Die sterblichen Überreste des Ordensgründers waren zunächst in der kleinen Kirche S. Maria della Strada, dem Vorgängerbau des Gesù, bestattet worden. 1587 wurden sie in die neu errichtete Kirche übertragen, wo man zunächst im linken Bereich der Apsis eine ziemlich bescheidene Andachtsstätte einrichtete; siehe v. a. Klaus SCHWAGER, *Anlässlich eines unbekanntes Stücks des römischen Gesù von Valerianus Regnartius (Valerien Regnard)*, in: Hans-Caspar Graf von BOTHMER, Klaus GÜTHLEIN, Rudolf KUHN (Hgg.), *Festschrift Lorenz Dittmann* (Frankfurt am Main 1994) 295–312, hier 300 und Abb. 6 und schließlich LEVY, *The Institutional Memory*, Abb. 2. Während der Kanonisierungsfeiern von 1622 waren die Querhausaltäre zu Ehren der beiden neuen Jesuitenheiligen Ignatius (links) und Franz Xaver (rechts) umgewidmet worden; zu diesem Anlass wurden dort Altarblätter von Anton van Dyck angebracht. Erst 1637 aber wurden die Gebeine in die eigens dafür hergestellte Urne gebettet, die schon damals nicht (wie von Grassi geplant) über, sondern unter dem Altartisch aufstellung fand. Die Translation der Reliquien ist durch ein Schriftstück im ARSI, F. G. (*Informations*) 138/494, fol. 83^v–84^r genau dokumentiert; vgl. auch Maurizio GARGANO, *La Famiglia Savelli e la Compagnia di Gesù: difficoltà di un concordato*, in: Vittorio DE FEO, *Andrea Pozzo. Architettura e illusione* (Roma 1988) 79–83.

³⁴ Zur Vorgeschichte des Patroziniums und der Ausstattung des linken Querschiffes siehe vor allem Pio PECCHIAI, *Il Gesù di Roma* (Roma 1952) 96, Milton LEWINE, *The Roman Church Interior* (Diss. Columbia University, New York 1960) 262f., BÖSEL, *Jesuitenarchitektur* 169 und neuerdings Gauvin Alexander BAILEY, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome 1565–1610* (Toronto–Buffalo–London 2003) 218f.: Die beiden Querhausaltäre waren ursprünglich der Kreuzigung (links) und der Auferstehung Christi (rechts) gewidmet. Der Altar des linken Querarmes war 1587 von Kardinal Giacomo Savelli, Vikar von Rom, Neffe von Papst Paul III. Farnese und Cousin des Kirchenstifters Kardinal Alessandro Farnese, erworben worden. Nach Plänen Giacomo della Portas sollte damals ein in reichen Marmorsorten ausgeführter Ädikulaltar entstehen; ein schon zuvor hier angebrachtes Holzkruzifix sollte nun durch ein Bronzekruzifix ersetzt werden, zu dem der Brescianer Bildhauer Prospero Antichi bereits ein Wachsmo- dell angefertigt hatte; der Tod des Stifters (1587) bzw. des Künstlers (1592) verhinderte aber die Ausführung, bis der Erbe des Kardinals, Giovanni Savelli, 1593 das Kruzifix durch den sizilianischen Bildhauer Lodovico del Duca anfertigen ließ; dieses befindet sich heute in der Sakristei. In die Wände zuseiten des Altars wurden zwei Gemälde eingelassen: *Das Martyrium der japanischen Jesuiten* von Cavalier d'Arpino und *Der hl. Franz von Borgia in Anbetung des allerheiligsten Altarsakraments* von Antiveduta Grammatica.

³⁵ Dies lässt sich möglicherweise einem Schreiben entnehmen, das der Generalpräposit Muzio Vitelleschi am 3. Oktober 1622 an den damals am Farnese-Hof in Parma weilenden venezianischen Ordensprovinzial richtete; in diesem ist zumindest gerücheweise von einem solchen Vorhaben die Rede: *Non sappiamo che ci sia pensiero che il Signor Cardinal Ludovisi debba ornare le due capelle di questa nostra Chiesa: e se si facesse se ne darebbe prima parte al Signor Cardinal*

licher, als dass ein derartiges Ansinnen Ludovisis bei den Farnese wohl auf hartnäckigen Widerstand gestoßen ist. Als Inhaber des *ius sepolturae* am Hochaltar (die Kardinäle Alessandro und Odoardo Farnese waren als Stifter der Kirche und der angeschlossenen Casa Professa aufgetreten und konnten sich daher gewissermaßen als ideelle Eigentümer des Gotteshauses fühlen), hätte das parmensische Fürstenhaus der Farnese die großartige Selbstinszenierung eines konkurrierenden Mäzens vermutlich als Anmaßung empfunden³⁶. Vermutlich waren diese absehbaren Konflikte der ausschlaggebende Grund dafür, dass Kardinal Ludovisi von einer solchen Idee Abstand nahm und daraufhin, allerdings wieder nur vorübergehend, Interesse für die Noviziatskirche Sant'Andrea auf dem Quirinal zeigte³⁷. Schließlich entschied er sich für die Schaffung eines neuen, grandiosen Kirchengebäudes, das beim Collegio Romano ausschließlich zu Ehren des hl. Ignatius errichtet werden sollte³⁸.

Von Anfang an, und bis weit ins späte 17. Jahrhundert hinein, boten wiederholte Male verschiedene Wohltäter ihre Munifizienz für den Bau des Ignatiusaltars an; meist stellten sich die Versprechungen jedoch als leer oder finanziell ungenügend heraus.

Das einzige Ergebnis all dieser Jahre blieb eben vorläufig die prächtige Bronzeurne, die heute der reichen Pozzoschen Kapelleninszenierung eingefügt erscheint, die aber schon 1630 angefertigt, ursprünglich als zentraler Blickfang des Heiligtums gedacht und 1637 provisorisch unter dem Altartisch aufgestellt wurde³⁹. Der Forschung war ein Dokument bezüglich ihrer Herstellung bereits



Abb. 7: Rom, Chiesa del Gesù, Ignatiuskapelle. Andrea Pozzo, 1695–99.

[Odoardo] *Farnese come è dovere*, ARSI, Ven. 8, fol. 82. Ob sich Ludovisis Überlegungen dann tatsächlich in einem solchen Wunsch konkretisierten, ist freilich unklar.

³⁶ Die beiden *cappelloni* in den Querarmen des Gesù standen zu diesem Zeitpunkt unter dem Patronat zweier verschiedener Persönlichkeiten bzw. Familien. Der linke, damals (bzw. vor 1622) der Kreuzigung Christi gewidmete Altar gehörte – wie bereits erwähnt (vgl. Anm. 34) – der mit dem Farnese-Geschlecht verwandten Familie Savelli; die im rechten Querhaus situierte *cappella della Resurrezione* war 1594 auf Geheiß von Papst Clemens VIII. Kardinal Rusticucci zugewiesen worden. Carlo Maderno hatte für diese Kapelle einen heute in der Wiener Albertina (Az. Rom 854) aufbewahrten Altarentwurf geschaffen, mit dessen Ausführung 1595 auch tatsächlich begonnen wurde; vgl. Howard HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630* (London 1971) 39 und 110 sowie Abb. 3, und Manuela KAHN ROSSI, Marco FRANCIOLLI (Hgg.), *Il giovane Borromini: dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane* (Lugano 1999) 323f. (Text der Katalognummer von Elisabetta PALLOTTINO). 1602 wurde ein Wettbewerb für das Altargemälde durchgeführt, aus dem Giovanni Baglione siegreich hervorging. Da sich Rusticuccis Mäzenatentum in der Folgezeit aber auf den Bau seiner Titularkirche S. Susanna konzentrierte, kam die Kapellenausstattung ins Stocken; vgl. PECCHIALI, *Il Gesù di Roma* 100f. und BAILEY, *Between Renaissance and Baroque* 219f.; dieser Raumteil sollte lange Zeit nur provisorisch ausgestattet bleiben, bis 1669 der aus Genua gebürtige Kardinal Giovanni Francesco Negrone das Patronat erwarb und durch Luca Berrettini, den Neffen Pietro da Cortonas, den heute existierenden Franz Xaver-Altar errichten ließ; vgl. PECCHIALI, *Il Gesù di Roma* 132, Filippo TREVISANI, *Giovanni Battista Negrone committente dell'altare di S. Francesco Saverio al Gesù di Roma*, in: *Storia dell'arte* 38–40 (1980) 361–369.

³⁷ Vgl. BÖSEL, *Jesuitenarchitektur* 213.

³⁸ Vgl. ebd. 191–198, und BÖSEL, *Orazio Grassi* 108–169.

³⁹ Die sterblichen Überreste des Heiligen wurden am 23. Juli dieses Jahres in die Urne gelegt; siehe PECCHIALI, *Il Gesù di Roma* 131.

bekannt, in dem unser Jesuitenarchitekt ausdrücklich als Entwerfer genannt wird⁴⁰: ein notarielles Schriftstück vom 2. Januar 1629⁴¹, das die Bronzegießer Angelo Pellegrini und Francesco Francussi verpflichtete, das Werk *entsprechend dem vom genannten ehrwürdigen Pater Grassi gemachten Entwurf und Modell* auszuführen.

Was dagegen den Autor der reichen bildhauerischen Verzierung der Urne angeht (das heißt seines zentralen Elements, des Figurenreliefs, das Ignatius von Loyola im Kreise zahlreicher Heiliger und Seliger der Gesellschaft Jesu darstellt), so teilt das Dokument lediglich mit, dass [...] *i modelli debano esser fatti da chi ordinara l'istesso Padre*. Auf wen dann Grassis Wahl fiel, das wird bereits in Druckwerken des 18. Jahrhunderts bezeugt, wo wörtlich *dell'urna fatta dal celebre Algardi* die Rede ist⁴². Vom tatsächlichen Gewicht dieses planerischen Eingriffs Orazio Grassis, der wohl als eine seiner wichtigsten kreativen Leistungen bezeichnet werden darf, war bisher gar nichts bekannt, abgesehen vom oben genannten notariellen Vermerk.

Jetzt dagegen stehen uns mit den im Album der Gregoriana entdeckten Zeichnungen zwei Bildquellen zur Verfügung, die einen wesentlichen Erkenntnisgewinn erbringen. Grassis eigentlicher Urnen-Entwurf (Abb. 6) dokumentiert die ursprünglich vorgesehene Version des Sarkophags, mitsamt seiner aufwendigen Krönung (vier graziöse Putten, die füllhornförmige Kerzenleuchter tragen, sowie ein mit vier Engelsköpfen geschmückter Volutenaufsatz), eine plastische Verzierung, die jedoch nicht zur Ausführung gelangte. Den Grund für diese Unterlassung entnehmen wir dem großen Gesamtaufriß des Altars (Abb. 5). Wie schon angedeutet, zeigt diese Zeichnung sehr wirkungsvoll den architektonischen Zusammenhang, in dem die Urne ursprünglich, d.h. um 1629, aufgestellt werden sollte, nämlich nicht unter, sondern gut sichtbar über dem Altartisch; nur unter diesen Voraussetzungen hätte die ausladende, den Kontur des Behältnisses wirkungsvoll bereichernde Puttenbekrönung Sinn gemacht.

Aus einer ausführlichen Chronik der Planungs- und Baugeschichte des dann tatsächlich von Pozzo geschaffenen Altars, die von Carlo Mauro Bonacina, einem Mitarbeiter Andrea Pozzos, niedergeschrieben wurde⁴³, erfahren wir, dass noch 1695 eine solche Anbringung ernsthaft in Betracht gezogen

⁴⁰ Jennifer MONTAGU, Alessandro Algardi (New Haven–London 1985) 387–389.

⁴¹ Archivio di Stato di Roma (= ASR), Not. A. C., M. Nucula, vol. 4526, fol. 11^r–12^v: [...] *conforme al disegno et modello fatto dal detto reverendo Padre Grassi* und [...] *fare et far fare i modelli, gettarli di cera ad intera sodisfattione del sudetto R[everendo] P[adre] Grassi*. Ausdrücklich wurde im Vertrag ein Bronzeguss von perfekter Qualität gefordert: [...] *buono perfetto e recipiente a paragone di qualsi voglia altro gettito fatto in Roma affine che si possa far indorare*. Die veranschlagten Herstellungskosten beliefen sich auf 1.000 *scudi*, die Lieferfrist wurde mit 8 Monaten festgesetzt; vgl. MONTAGU, Alessandro Algardi 387.

⁴² Schon in einer anonymen, 1705 in Rom erschienenen Broschüre mit dem Titel *Breve descrizione della Cappella di Sant'Ignazio Lojola. Eretta nuovamente nella Chiesa del Giesù di Roma* heißt es: [...] *Il Paliotto dell'Altare su cui si celebra il divin Sacrificio, è tutto di bronzo dorato fatto già dall'Algardi, di cui è anco l'urna parimente di bronzo, dove si conservano le sacre Ossa del Santo, abbellita dal medesimo con Arabeschi, e bassi rilievi istoriati, & altri ornamenti, tutto dono del P. Gio: Battista Giattino della Compagnia di Giesù [...]*; vgl. auch Lione PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti*, Bd. 2 (Roma 1736) 262. Vor Montagus Quellenfund konnte sich die ältere Fachliteratur ausschließlich auf diese Sekundärquellen berufen. Die Urheberschaft Algardis ist durch eine Entwurfszeichnung in der St. Petersburger Eremitage bezeugt; vgl. MONTAGU, Alessandro Algardi, und Catherine JOHNSTON, *I disegni dell'Algardi*, in: Jennifer MONTAGU, *L'altra faccia del barocco (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio–30 aprile 1999, Roma 1999)* 74, Abb. 58. Es existiert des Weiteren eine ganze Reihe eigenhändiger Terrakotta- bzw. Bronze-Bozzetti (im Museo di Palazzo Venezia in Rom, im Muzeum Narodowe in Krakau, im Metropolitan Museum in New York und ehemals in der römischen Sammlung Giovanni Andrea Lorenzani, heute verschollen); siehe u.a. Carlo GALASSI PALUZZI, *Un bozzetto di Alessandro Algardi per l'urna di S. Ignazio*, in: *Roma* 3 (1925) 17f., PECCHIAI, *Il Gesù di Roma* 131, 202 und 262–264, Minna HEIMBURGER RAVALLI, *Alessandro Algardi scultore* (Roma 1973) 130f. und Enno NEUMANN, *Mehrfigurige Reliefs von Alessandro Algardi. Genese, Analyse, Ikonographie* (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, Frankfurt am Main 1985) 37–63.

⁴³ ARSI, Rom. 140, fol. 3^r–41^v, *Ristretto dell'avvenuto nella fabbrica della Cappella del Nostro Santo Padre Ignatio. Nella Chiesa della Casa Professa della Compagnia di Giesù di Roma. Con l'aggiunta d'un'Istruzione per chi volesse fare un'opera simile*. Dort lesen wir auf fol. 10^v–11^r: *In questo mezzo il Fratel Pozzo era tutto inteso à far Disegni, e à rilevarli in Modelli: nel qual tempo, oltre quei, che furono lavorati da più altri Architetti, si raccolsero i già fatti, ch'erano in Casa, ed altri se ne procuraron di fuori. Nel dì 20 di Febbrajo del 1695 cominciò il Fratel Pozzo à presentare i suoi à N[ostro] P[adre] e in breve spazio ne compì per sua parte, non men di dodeci tutti trà se diversi. Al numero di undeci ascese il rimanente. Tra quelli del fratel Pozzo alcuni aveano l'Urna del Santo sopra l'Altare, che facea bellissima vista. E perche prevedeasi la dif-*

wurde, dann aber wegen (angeblicher) liturgisch-ritueller Unzulässigkeit verworfen wurde. Die Urne war in der Tat bereits seit 1637 provisorisch unter dem Altartisch der Ignatiuskapelle untergebracht⁴⁴. Zu diesem Zweck wurde damals ein ebenfalls in vergoldeter Bronze gegossener *paliotto* – ein die Urne rahmendes Antependium – eingebaut⁴⁵. Die materielle und formelle Aufwändigkeit dieses Antependiums zeigt klar, dass an eine Verwirklichung von Grassis Altarentwurf zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gedacht war. Natürlich hatte man sich in der Zwischenzeit mit einer Kompromisslösung abfinden müssen, die sich dem hier (in der nach wie vor unter dem Patronat der Savelli stehenden Kapelle) bereits vorhandenen Altarmöbel anpasste.

Wir wollen Grassis repräsentative Aufriss-Zeichnung (Abb. 5)⁴⁶ nun genauer untersuchen. Das Blatt zeigt den Längsschnitt durch die Vierung mit der Abschlusswand des linken Arms des Querhauses, wo – zusammen mit dem zu errichtenden Altar – aufwändige Wanddekorationen vorgesehen sind. Der eigentliche Altar erhebt sich auf einem Sockel und einem hohen Piedestal, dessen drei Zonen sich nach oben abtreppen. Das ädikulaförmige Retabel zeigt vier Säulen, von denen die beiden

*ficoltà, che si sarebbe incontrata in potervela mantenere, credendosi tal uso non approvato da' Riti, procurossi da più parti d'Europa averne degli esempi, per cui si mostrasse costumato – nella Chiesa il riporre i Corpi de Santi sopra l'Altare; e se riebbe una ben lunga nota. Nulla pero di manco, consigliatici con Monsig.r Fanti, Maestro di Ceremonie del Papa, benche giubilato, e col Sig.r Abbate Piazza stato più volte delegato Visitatore dentro, e fuori di Roma, e versatissimo in tali materie, furono essi concordemente di parere, che dovessimo metterci al sicuro, riponendo il Sacro Deposito sotto l'Altare, per non esporci à pericolo d'Ordini, che intimassero mutazione. Né gioverebbe allegare esempj; atteso, che le azioni della Compagnia son sempre le più osservate, e dove su quelli d'altri non gran si bada, contra le nostre si sfodera la critica più severa [...]. Die in der Chronik erwähnte Liste mit legitimierenden Beispielen hat sich erhalten: ARSI, Rom. 140, fol. 42^r (*Nota d'alcuni Corpi Santi, e reliquie insigni, che del continuo stanno sopra gli Altari*). Neben vielen anderen werden angeführt: *In Firenze. S. Andrea Corsini, S. Maria Maddalena de' Pazzi, S. Chiara di Montefalco; In Venezia. S. Lorenzo Giustiniano nella Cattedrale [...]; In Bologna. S. Domenico; In Parigi. S. Genoveva; In Palermo. S. Rosalia; In Monacho di Baviera. S. Cosma e Damiano; In Colonia in S. Pantaleone il Corpo di S. Albano; In Lisbona nella Chiesa Cattedrale S. Vicente; In Coimbra nella chiesa delle Monache Franciscane S. Isabella Regina; Madriti. Corpus Fr[ancisc]i Borgias in domo Professa Soc. Jesu; in parecia Andreae Corpus S. Isidori Agricolis; usw.**

⁴⁴ ARSI, F. G. (*Informationes*) 138/494, fol. 55^r: [...] *Annis deinde XV sub Ara ad dexterum templi brachium S. Ignatio dedicata iacuerat, in eandem a nobis tanto honore, atque laetitia indignis transportatum, anno Societati universae faustissimo MDCXXII pridie Kal. Martias, XII ante dies, quam Is a Gregorio XV Pont. Max. rite inter Caelites adscriberetur: Nos denique MDCXXXVII aenea praeclari operis arcula inclusum; et sub Ara eadem, sed aeneo idem metallo magnificentius fabrefacta, atque unidique aspectui pervia, ut ipsis quoque oculis sacrosanctum eius depositum adorari posset, humillimo obsequio, et in complexu Societatis universae, X Kal. Augusti collocarimus: suppliciter flagentibus ab ipso Beatissimo Parente nostro, ut qui pietatis suae curam omnis populi Dei ubique praetendit (quod de Principe Apostolorum Petro dixit olim Romae S. Gregorius) tanto magis nobis alumnis suis opem suam dignanter impendat, apud quos in sacro dormitionis thoro, eadem qua praesedit carne, requiescit. In quorum fidem hoc totius rei monumentum nostra manu subscriptum, et sigilli nostro obsignatum posteris in partem felicitatis tantae venturis posuimus, Anno Salutis MDCXXXVII. X Kal. Augusti. Romae – Mutius Vitellescus – Vincentius Guinisius Secr. ius. Huius exemplum inclusum est in arca aenea cum corpore S. P.; zitiert nach PECCHIAI, *Il Gesù* di Roma 351.*

⁴⁵ Um die Aufstellung unter der Altarmensa zu ermöglichen, wurde eigens ein die Urne umrahmendes Antependium geschaffen. Über die Autorschaft dieses überaus phantasievoll mit kühn geschwungenen Voluten, Konsolen, Putten und Draperien ausgestatteten Rahmenwerks geben die Quellen widersprüchliche Angaben: sowohl Alessandro Algardi (vgl. die in Anm. 43 zitierte Textstelle von 1705) als auch Pietro da Cortona werden als Entwerfer genannt. In einem zwischen P. Giovanni Antonio Rossano und Santi Ghetti, Giovanni Piloti und Francesco Francucci abgeschlossenen Vertrag vom 29. März 1636 (ASR., Not. Trib. A. C., vol. 4554, M. Nucula, fol. 772^r–773^v und 834^r) ist jedenfalls von Pietro da Cortona die Rede: Der bis zum 1. April 1637 abzuliefernde *paliotto* sollte *conforme al disegno fatto dal Sig.r Pietro da Cortona* angefertigt werden. Pietro da Cortona sollte einen *disegno in grande* liefern, *che sarà di lunghezza circa palmi 13 alla misura di Roma* und mit *festoni, cartelle, mensole, et Cherubini* ausgestaltet sein sollte. Die Bozzetti für letztere sollten von *Valenti huomini à contentamento del Padre Gio: Andrea Rossano* angefertigt werden; es ist möglich (MONTAGU, *Alessandro Algardi* 387–389 ist dieser Meinung), dass eben Algardi als einer der hier angesprochenen *valentuomini* zum Zuge kam. 1737 wurde eine erweiternde Umgestaltung und Neuvergoldung dieses Antependiums vorgenommen; siehe ARSI, Rom. 141, fol. 260–267; dieser Phase gehören wahrscheinlich die mit Engelsköpfen geschmückten seitlichen Konsolen an; vgl. MONTAGU, *Alessandro Algardi* 389.

⁴⁶ Im Album, fol. 98^v (Kat. Nr. 14), befindet sich übrigens noch ein weiteres zum Altarprojekt gehöriges eigenhändiges Blatt. Es handelt sich um vorbereitende Skizzen für den oben erwähnten Altarentwurf, ca. 1629; 35,6 x 40,6 cm, Graphit, Feder in Sepia. Sie stellt nur den Oberteil des Altars und die darüber liegende Lünette dar und zeigt Varianten für den Aufbau der Altarädikula; vgl. BÖSEL, *Orazio Grassi* 92–99.

inneren vorgestuft sind und einen Sprenggiebel tragen, auf dem zwei weibliche Figuren (nicht weiter identifizierbare Tugenddarstellungen) lagern. Über den äußeren Gebälkstücken – sie werden von den weiter hinten stehenden, äußeren Säulen getragen – befinden sich zwei Voluten, die den Anlauf zu einem teilweise von den Figuren verdeckten Giebelauszug vermitteln. Auf diesem prangt, als zentrales Element der Komposition, eine Kartusche mit der Ordensimprese *IHS*. Der ikonographische Gegenstand des Altarbildes ist nicht dargestellt, wir dürfen jedoch annehmen, dass es sich um eine „Vision von *La Storta*“ handeln sollte. Der Rahmen des Altarbildes wird in den beiden Seitenfeldern wiederholt, die wahrscheinlich Widmungsinschriften tragen sollten.

In den Sprenggiebeln dieser Inschrifttafeln entdeckt man ein hochinteressantes und recht überraschendes Detail, das ausdrückliche Klärung hinsichtlich des Auftraggebers des Werkes verschafft. Man erkennt nämlich deutlich zwei Doppeladler mit dem österreichischen Bindenschild und der Kaiserkrone. Dieser Hinweis würde also zusammen mit der Datierung des Projektes um 1629 eine Beteiligung von Ferdinand II., eine bisher der Forschung unbekannte Einflussnahme des Kaisers, postulieren. Das führt uns wieder zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen, und zwar nicht nur zu den epochalen historischen Ereignissen, sondern auch und besonders zu dem geradezu obsessiven kaiserlichen Engagement zu Gunsten der Gesellschaft Jesu.

Eingehende Untersuchungen meinerseits, die sich nicht auf den Fundus des Zentralarchivs der Jesuiten beschränkten, sondern auch entsprechende Quellen der Apostolischen Vatikanischen Bibliothek berücksichtigt haben, erbrachten bisher keinen direkten schriftlichen Beweis für das Engagement des Kaisers. Ein einzelner indirekter, dennoch aber zuverlässiger Hinweis entstammt einem Bericht, der 1655 anlässlich einer Schenkung, die diesmal aus der Jesuitenprovinz von Peru kam, zu Papier gebracht wurde. Die Jesuiten hatten damals beschlossen, den Altar über eigene Kollekten in den Jesuitenprovinzen in aller Welt zu finanzieren. Das Dokument fasst die voran gegangenen, von 1622 bis 1655 unternommenen Finanzierungsversuche zusammen und berichtet, dass sowohl Ferdinand II. als auch der polnische König Johannes Kasimir mehrmals ihren Wunsch zum Ausdruck gebracht hätten, den Altar zu bauen, beide jedoch durch unvorhergesehene Kriegsereignisse davon abgehalten worden seien: *Quod totius Societatis commune fuerit votum a multis annis Gloriosum erit nomini Hispano sepulchrum S[ancti] Fundatoris Hispani ornari ab Hispanis. Alias voluisse id praestare pro sua pietate in Sanctum Ignatium tum Imperatorem Ferdinandum Secundum tum Regem Poloniae Joannem Casimirum, sed bellis fuisse impeditos*⁴⁷.

Und genau diese Verhinderung durch unvorhergesehene Kriegsereignisse fügt sich bestens in den chronologischen Rahmen des planerischen Eingriffs Grassis. Erinnern wir uns, dass 1629 das Jahr der höchsten kaiserlichen Machtentfaltung war! Bereits im folgenden Jahr begann sich die Lage jedoch zu verschlechtern, und der Widerruf eines zuvor gemachten kaiserlichen Versprechens scheint durchaus plausibel. Von diesem Moment an wäre der Wiener Hof sicherlich nicht mehr in gleichem Maße daran interessiert gewesen, Ressourcen zur Finanzierung eines so aufwändigen Werks aufzubringen. Wir haben gezeigt, wie sehr der Kaiser 1629 darauf brannte, von Rom eine ruhmvolle Anerkennung sowohl seines Triumphs als auch seines religiösen Eifers zu erhalten. Und nicht allein das, denn eine seiner dringlichen Forderungen betraf die wirksame Verbreitung der Ignatius-Verehrung. Nichts wäre also in seinen und in den Augen aller lobenswerter gewesen, als selbst am Grab des Heiligen, an der prominentesten Kultstätte des Ordens, als Mäzen aufzutreten. Und nichts wäre für Ferdinand ehrenvoller gewesen, als der römischen Komponente seines politischen und religionspolitischen Repräsentationsbedürfnisses auf diese Weise Rechnung zu tragen. Nichts wäre auch für den jesuitischen Beichtvater Lamormain opportuner gewesen, als den Kaiser dazu anzustiften, sich um die Verschönerung dieser Kapelle in der Mutterkirche seines Ordens zu bemühen. Dieses zwar kostspielige, aber auch großartige und hochbedeutsame Unterfangen hätte eine einzigartige monumen-

⁴⁷ Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Chigi G. III 92, fol. 412f., *Vera informatio de Eleemosyna, quam P. Alphonsus de Buiça p.m. ex Provincia Peruana afferebat Romam ad ornandum sepulchrum S. P. Nostri Ignatij* (24. Juni 1655). Das Dokument ist bei PECCHIAI, *Il Gesù di Roma* 35, vollständig transkribiert; die für uns so interessante Information wird dort aber nicht ausgewertet.

tale Bestätigung der *pietas austriaca* dargestellt. Verwirklicht im Mittelpunkt der katholischen Welt, hätte es dem höchsten Herrscher der Christenheit ohne Zweifel universelle Anerkennung beschert⁴⁸.

Die hier vorgestellten Entwurfszeichnungen für den Ignatius-Altar bringen also unerwartet Licht in eine seit langem vergessene, vielleicht sogar öffentlich nie wirklich bekannt gewesene Episode kaiserlicher Kulturpolitik, in der sich einmal mehr Ferdinands besondere Bevorzugung der Gesellschaft Jesu zu bestätigen scheint⁴⁹. Belieben wir es abschließend bei einer solchen, den pro-jesuitischen Aspekt des kaiserlichen Vorhabens in den Mittelpunkt rückenden Folgerung, dann wäre unsere Sachverhaltsdarstellung allerdings irreführend.

In dem für die historische Forschung so ergiebigen Quellenfundus römischer Ordensarchive ist nämlich noch ein weiterer, ganz ähnlich gelagerter (und ebenfalls erfolglos gebliebener) Fall zu fassen⁵⁰: Ferdinands Wille, seiner Frömmigkeit in der päpstlichen *Urbs* ein Denkmal zu setzen, betraf in der Tat nicht nur die Jesuiten, sondern auch noch eine zweite religiöse Körperschaft von betont ‚gegenreformatorischer‘ Ausrichtung, nämlich die Kapuziner, die ja am Wiener Hof ebenfalls geradezu unumschränktes Vertrauen genossen⁵¹.

Aus den schon 1932 vom Ordenshistoriker Domenico da Isnello bekannt gemachten Annalen des römischen Kapuzinerklosters von S. Maria della Concezione a Capo le Case⁵² geht hervor, dass Ferdinand II. und Eleonora beabsichtigten, in der von Kardinal Antonio Barberini neu errichteten Kirche

⁴⁸ Erstmals seit dem Mittelalter wäre es hiermit in einer Kirche Roms wieder zu einer großartigen Manifestation kaiserlichen Mäzenatentums gekommen.

⁴⁹ Spätestens an dieser Stelle sei daran erinnert, dass Ferdinand bereits während seiner Studentenjahre entschlossen war, den Jesuiten – damals den Patres des Ingolstädter Kollegs – einen Altar zu stiften. In einem Schreiben an seine Mutter bat er darum, Gelder, die er für Repräsentationszwecke zur Karnevalszeit erhalten hatte, für dieses fromme Anliegen verwenden zu dürfen. Das entsprechende Dokument ist bei Friedrich Emanuel von HURTER, *Geschichte Kaiser Ferdinands und seiner Eltern bis zu dessen Krönung in Frankfurt: Personen-, Haus- und Landesgeschichte mit vielen eigenhändigen Briefen Kaiser Ferdinands und seiner Mutter, der Erzherzogin Maria (Schaffhausen 1853)*, im Anhang, abgedruckt. Für diesen Hinweis geht der aufrichtige Dank des Autors an Elisabeth Garms-Cornides.

⁵⁰ Hiezu liegen neue, überaus aufschlussreiche Forschungen vor, die demnächst im Druck erscheinen sollen: Louise RICE, *The Barberini at S. Maria della Concezione: Patronage and the Politics of a Family Church*. Ich danke der Autorin für die Zusendung von Auszügen ihres Textes.

⁵¹ Die Wiener Niederlassung des Kapuzinerordens geht auf eine kaiserliche Gründung aus dem Jahre 1618 zurück und basiert auf dem testamentarischen Vermächtnis der Kaiserin Anna (1585–1618). Die Grundsteinlegung zum Bau des Klosters und der Kirche sowie der darunter befindlichen Grablege der Stifterin und ihres Gemahls Kaiser Matthias (der später, erst unter Ferdinand III., zum „dynastischen Erbbegräbnis“ ausgebauten Kaisergruft) wurde im Beisein Ferdinands II. und des gesamten Hofes am 8. September 1622 vorgenommen. Es war offenbar daran gedacht, dem neuen Gotteshaus die Funktion einer regelrechten Hofkirche zuzuweisen. Das geht aus dem Umstand hervor, dass der Kaiser um 1624 den ehrgeizigen, dann aber nicht verwirklichten Plan hegte, das am Mehlmarkt, dem heutigen Neuen Markt gelegene Kapuzinerkloster – der nicht eben geringen Distanz ungeachtet und über Straßenbrücken hinweg – durch einen gedeckten Gang mit der Hofburg zu verbinden. Das entsprechende Dokument wurde von Louise RICE im römischen Staatsarchiv entdeckt: ASR, Fondo Giustiniani (Fondo Savelli), vol. 98 (unpaginiert): *Quo fit, ut, cum hic in urbe prope arcem nostram nova Cappuccinorum ecclesia exstruatur, pontem seu transitum, quo ex aula nostra in dictam ecclesiam nobis liber sit accessus, aedificari cupiamus*. Den Kapuzinern besonders zugetan war die zweite Gemahlin Ferdinands, Kaiserin Eleonora d. Ä. (1598–1655). Sie schätzte die frommen Mönche so sehr, dass sie sogar ihren jesuitischen Beichtvater P. Luca Fanini dazu überredete, beim Papst die Genehmigung für seinen Übertritt in den Kapuzinerorden zu erbitten; vgl. Vincenzo CRISCUOLO, *I Cappuccini e la Congregazione Romana dei Vescovi e Regolari, VIII. 1624–29*, in: *Monumenta Historica Ordinis Minorum Capuccinorum* 26 (Roma 1999) 195f. Es existieren zahlreiche (u.a. an den Papst und an den Kardinalnepoten Francesco Barberini gerichtete) Handschriften Eleonoras, in denen die Verehrung, die sie den Kapuzinern entgegenbrachte, deutlich zum Ausdruck kommt; siehe Melchior DA POBLADURA, *Historia Generalis Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum*, Bd. 2 (Roma 1947–51) 460–463. Auch die Seligsprechung einiger Kapuzinerpater wurde vom Wiener Kaiserhof massiv unterstützt: 1624 wandte sich das Herrscherpaar gemeinsam an Urban VIII., um den Kanonisierungsprozess des P. Lorenzo da Brindisi († 1615) voranzutreiben, der sich unter den Kaisern Rudolf II. und Matthias vor allem in Böhmen als gegenreformatorischer Volksmissionar und als Feldprediger (u.a. in der Schlacht von Stuhlweißenburg gegen die Türken, 1601) verdient gemacht hatte; siehe Domenico DA ISNELLO, *Il Convento della SS. Concezione de' Padri Cappuccini in Piazza Barberini di Roma (Viterbo 1923)* 73, Anm. 1. Und noch 1636 sollte sich Kaiserin Eleonora für die Beatifikation des Kapuziner Märtyrers Giuseppe da Leonessa einsetzen. Siehe RICE, *The Barberini* (wie Anm. 50).

⁵² Sie wurden von P. Paolo da Foligno O.F.M. Cap. († 1632) verfasst: *Archivio della Curia Generalizia dei Padri cappuccini, Annali manoscritti della Provincia Romana*, Bd. I, 66; abschnittsweise wiedergegeben bei DA ISNELLO, *Il Convento*, 72ff.

die Ausstattung der Grabkapelle des eben erst 1625 selig gesprochenen Felice da Cantalice zu stiften⁵³. Über seinen römischen Agenten hatte der Kaiser zu diesem Zweck bereits 600 *scudi* anweisen lassen⁵⁴, doch sollten sich dem Vorhaben alsbald Hindernisse in den Weg stellen. Papst Urban VIII. hatte dem Ansinnen aus Wien zunächst wohlwollend zugestimmt, war aber später zu dem Entschluss gekommen, in dem von seinem Bruder, Antonio Barberini, Titularkardinal von S. Onofrio, finanzierten Kirchenbau keinerlei Stiftungen zuzulassen, die nicht unmittelbar aus dem Hause Barberini kamen⁵⁵. Die Kapuzinerkirche lag in der Tat unweit des neu erworbenen und seit 1625 in Planung und Ausbau befindlichen Familienpalastes und sollte offenbar als eine Art *templum barberinum* dienen. So scheute der Papst nicht davor zurück, dem allerhöchsten Herrscher der Christenheit eine nachträgliche ‚Abfuhr‘ zu erteilen. Es ist wohl nicht auszuschließen, dass bei einer solchen, den Kaiser kompromittierenden Zurückweisung des Stiftungsangebotes auch politische Erwägungen eine Rolle spielten⁵⁶. Wie wir schon einleitend dargelegt haben, begegnete das barberinische Rom den Wünschen des Kaiserhofes ja mehr als einmal mit kaum verhohlener Kälte.

Weder der genaue Zeitpunkt des kaiserlichen Stiftungsangebotes noch jener der päpstlichen Zurückweisung desselben ist überliefert. Alles spricht aber auch hier, im Falle der Kapelle des seligen Felix von Cantalice in S. Maria della Concezione, für die Jahre zwischen 1626 und 1630⁵⁷. Es scheint also eine direkte zeitliche Parallele zu Ferdinands Planungsauftrag für die Ignatiuskapelle zu bestehen, dürfte dieser doch um 1629 erfolgt sein. Vielleicht dürfen wir sogar einen Kausalzusammenhang zwischen beiden Initiativen vermuten – in dem Sinne, dass das Scheitern des Kapellenbaus bei den Kapuzinern in Ferdinand eine Art ‚Trotzreaktion‘ hervorgerufen und er im Gesü eine geeignete Möglichkeit gesucht haben könnte, sich nun erst recht in noch viel großzügigerer und wirksamerer Form in Szene zu setzen. Zugleich könnten die Jesuiten ihrerseits die Chance gewittert haben, durch Umlenkung des auf Rom abzielenden Repräsentationsbedürfnisses des frommen Herrschers einen potenten Mäzen für die Ausgestaltung der Grabstätte ihres Ordensgründers zu gewinnen.

In der Tat scheint die Gesellschaft Jesu gerade in den ersten auf die Kanonisierung von 1622 folgenden Jahrzehnten besonders intensive Bemühungen daran gesetzt zu haben, das Ignatius-Heiligtum einer architektonischen Lösung zuzuführen. Es ist dokumentarisch nachgewiesen, dass sich Orazio Grassi selbst während der Amtszeit des Ordensgenerals Muzio Vitelleschi (1615–1645) zu mehreren verschiedenen Zeitpunkten mit der Planung der Kapellengestaltung zu beschäftigen hatte.

⁵³ Bereits Francis HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in The Age of the Baroque* (London 1963) 42, hat das gescheiterte Stiftungsvorhaben des Kaisers in seine fundamentalen Betrachtungen über die Auftraggeberschaft im barocken Italien mit einbezogen.

⁵⁴ Die Baufinanzen wurden vom päpstlichen Tesoriere Marcantonio Sacchetti verwaltet.

⁵⁵ Auch Kardinal Antonio selbst sprach sich dagegen aus, fremde Wappen in der Kirche zuzulassen. In den schon erwähnten Annalen steht zu lesen: *non giudicò bene [...] che altri avesse parte in detta Chiesa [...] né ne si vedessero arma d'altri, che della sua Casata oltre altri degni rispetti etc.* Tatsächlich hatten auch Kardinal Lorenzo Magalotti und die Fürsten Peretti ihr Interesse an Kapellenstiftungen angemeldet. Eine willkommene rhetorische Argumentationshilfe gegen die familienfremden Mäzenaten bot sich insofern an, als die Kapuziner befürchteten, dass die kaiserlichen und fürstlichen Stiftungen eine exzessive, den Armutsprinzipien des Ordens widersprechende Prachtentfaltung mit sich brächten. *E però escluso ogn'uno, ordinò che le Cappelle tutte fussero fabricate et ornate à spese de Sig.ri Barberini senza pietre, ma con ornamenti di legno, però decenti, e convenienti a tali Principi.*

⁵⁶ Auch RICE, *The Barberini*, kommt zu diesem Schluss, wenn sie schreibt: „We do not know for sure what brought about this extraordinary reversal, nor what, if any, was the political fallout from it. The emperor and empress are bound to have been disappointed, but they did not demand their money back and the sum of 808 appears in the account books of the church as a charitable gift (The sum [...] is greater than the 600 mentioned. The emperor and empress may have authorized an additional deposit before learning that their petition had been rejected; or perhaps the discrepancy simply reflects fluctuating rates of exchange)“.

⁵⁷ Ein absoluter *terminus post quem* ist mit der Seligsprechung des Fra Felice da Cantalice am 1. Oktober 1625 gegeben, doch wird die Kapellenstiftung erst nach der Grundsteinlegung zum Bau der Kapuzinerkirche, die am 4. Oktober 1626 erfolgte, aktuell geworden sein. Als man am 27. April 1631 die Gebeine des seligen Kapuzinerbruders in die neue Kirche überführte, war von einer kaiserlichen Kapellenstiftung nicht mehr die Rede; der Altar des Seligen Felix wurde nun hingegen, wie es in den Annalen heißt, *a nome della Provincia [dell'ordine] con elemosine de' Particolari* ausgeführt; vgl. DA ISNELLO, *Il Convento* 74 und Oskar POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII.*, Bd. 1 (Wien–Augsburg–Köln 1928) 165 und 169. Ein Datierungsvorschlag kurz vor 1630 lässt sich auch den Ausführungen von RICE, *The Barberini* entnehmen.

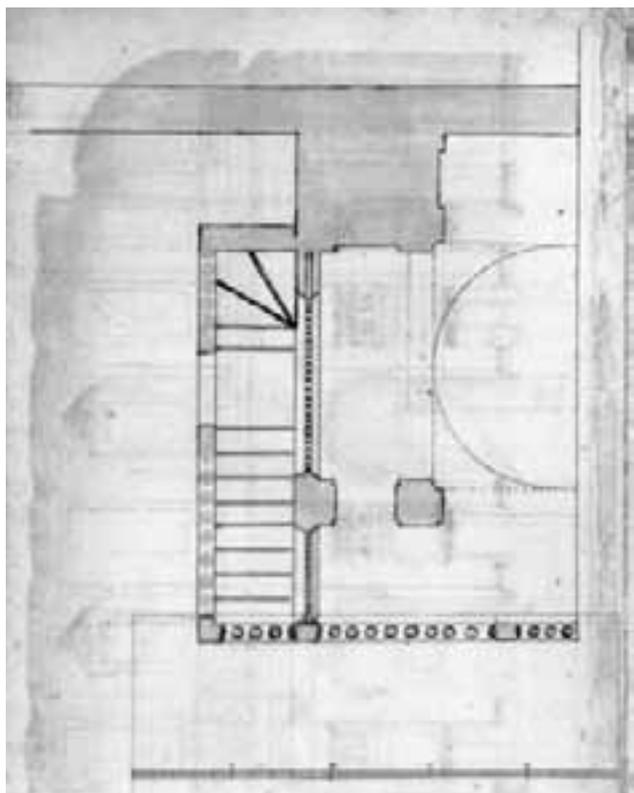


Abb. 8: Orazio Grassi, Grundriss-Studie für eine *Confessio* des hl. Ignatius von Loyola im römischen Gesù, 1648. Rom, Archiv der Pontificia Università Gregoriana, Album Grassi, fol. 21^v, mit geschlossener Klappe (BÖSEL, Orazio Grassi, Kat. Nr. 15).

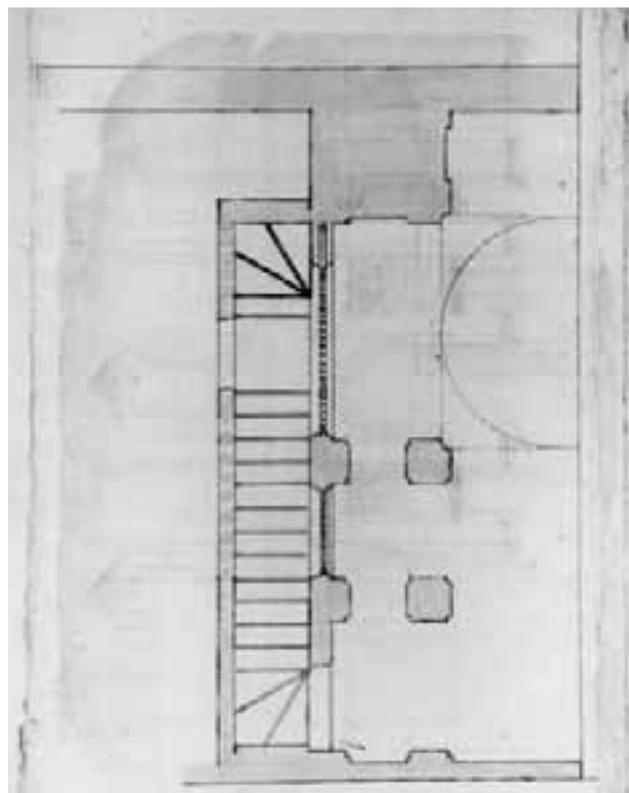


Abb. 9: Orazio Grassi, Grundriss-Studie für eine *Confessio* des hl. Ignatius von Loyola im römischen Gesù, 1648. Rom, Archiv der Pontificia Università Gregoriana, Album Grassi, fol. 21^v, mit geöffneter Klappe (BÖSEL, Orazio Grassi, Kat. Nr. 15).

Auch wenn wir nicht ausschließen wollen, dass dabei jeweils auch andere (ordensexterne) Entwerfer eingebunden gewesen sein mögen, so geht aus den Quellen doch ziemlich eindeutig hervor, dass der Jesuitenarchitekt zwischen 1622 und 1645 wenigstens zwei oder drei Vorschläge präsentierte: Außer dem von uns entdeckten kaiserlichen Altarprojekt legte er noch einen auf persönlichen Wunsch des Generals angefertigten Plan vor, von dem anscheinend sogar ein Holzmodell angefertigt wurde, und schließlich ein Entwurfsgemälde: *un disegno non di rilievo, ma di pittura in tavola piana*. Die beiden letzteren sind heute verloren oder zumindest verschollen.

Das Album der Gregoriana enthält aber noch eine weitere Zeichnung⁵⁸, die sich mit allergrößter Wahrscheinlichkeit auf die Grablege des Ordensgründers im Gesù bezieht. Es sei sogleich vorweggenommen, dass wir für diesen Plan eine Entstehungszeit im Jahre 1648 annehmen wollen, dass er also mit der Auftraggeberschaft Kaiser Ferdinands II. nichts mehr zu tun hat. Dennoch lohnt es sich, ihn im Rahmen der vorliegenden Studie vorzustellen und eingehender zu beschreiben.

Es handelt sich um ein nur im Grundriss dargestelltes Projekt zu einem auf den ersten Blick etwas rätselhaft anmutenden Bauobjekt, dessen Verständnis ein beträchtliches Maß an räumlichem Vorstellungsvermögen erfordert, das sich bei genauerer Untersuchung aber als eine höchst bemerkenswerte architektonische Erfindung erweist (Abb. 8 und 9). Die Darstellung beschränkt sich auf die linke Hälfte eines von Treppenläufen flankierten, mehrzelligen Raumgebildes. Dank einer aufgelegten Klappe ist die planimetrische Beschaffenheit des geplanten Bauwerks simultan auf zumindest zwei unterschiedlichen Niveaus hinreichend zu fassen. Dazu kommt die synthetische Wiedergabe der (offenbar noch eine dritte

⁵⁸ Siehe BÖSEL, Orazio Grassi 100–107, Kat. Nr. 15, fol. 21^v: Orazio Grassi, Entwurf zu einer *Confessio*-Anlage unter der Ignatius-Kapelle im römischen Gesù), 48,2 x 28,5 cm (Klappe: 14,2 x 32 cm), Vorzeichnung und Skizzen zu einer Variante in Graphit, Feder in Sepia, rosa und hellviolett laviert.

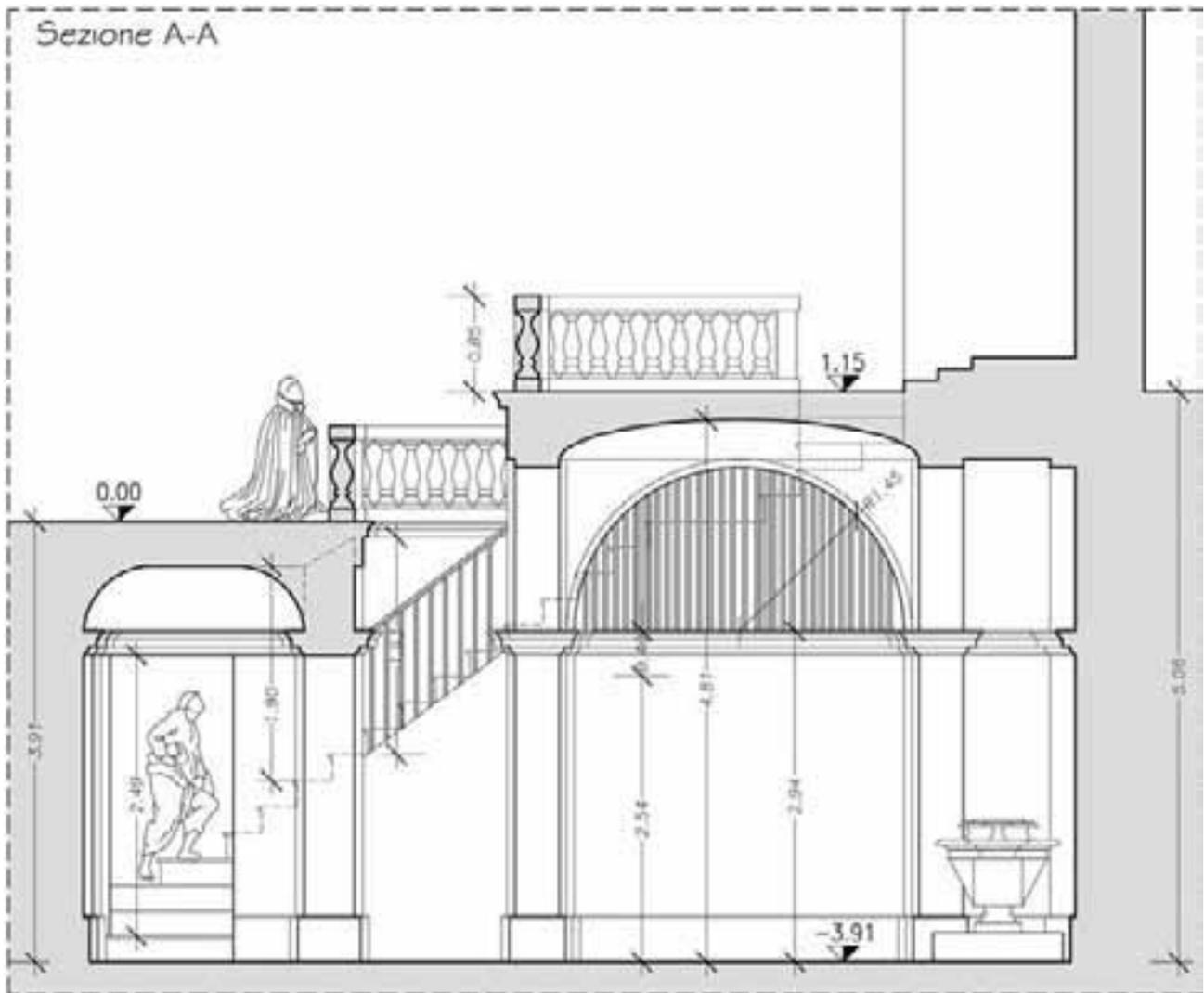


Abb. 10: Hypothetischer Längsschnitt durch die *Confessio*-Anlage, erstellt auf der Grundlage von Grassis Grundriss-Studie (Zeichnung von Antonino Corrao 2004).

Ebene erschließenden) Treppe, die es erlaubt, die einzelnen Ebenen aufeinander zu beziehen und einen ungefähren Aufschluss hinsichtlich der intendierten Höhenquoten zu gewinnen. Eine am oberen Rand des Blattes verlaufende ca. 3 *palmi* starke Mauer und aus diesem hervortretende mächtige Pfeiler schließen sowohl die projektierten Räumlichkeiten als auch das umliegende Areal geradlinig ab; diese Mauer scheint andeuten zu wollen, dass wir uns innerhalb der Umfassung eines größeren Gebäudes – vermutlich einer Kirche – befinden. Die planerischen Überlegungen konzentrieren sich also im Wesentlichen auf den Abstieg zu einer offensichtlich unter dem Niveau des Kirchenraumes befindlichen Pfeilerhalle sowie auf deren Raumkonzeption. Der gesamte zur Rechten der Treppe dargestellte Bereich ist demnach 17 Stufen (also circa 3,5 bis 4 Meter) unterhalb des Fußbodens der Kirche anzunehmen⁵⁹. Die schon erwähnte Klappe bezieht sich hingegen auf das Niveau des Kirchenraumes und zeigt eine Balustrade, die nicht nur den Schacht der zur unterirdischen Halle hinab führenden Treppe einfriedet, sondern auch all jenen als Brüstung dient, die sich dem Altar – denn einen solchen wollen wir ja über der Krypta annehmen – frontal zuwenden. Dieser Umstand deutet mit Sicherheit darauf hin, dass der gesamte jenseits dieser

⁵⁹ In der von uns versuchten Rekonstruktion haben wir eine sehr große Stufenhöhe von 23 cm angenommen, da es andernfalls dem Benutzer der Treppe nicht möglich wäre, unbeschwerlich, also aufrecht unter der Frontbalustrade hinab zu schreiten; hier haben wir also einen (in der Tat ziemlich großzügigen) Durchlass von 1,90 m lichter Höhe angenommen. Die Ebene der Krypta liegt in unseren Zeichnungen daher bei 3,91 m unter dem Fußboden der Kirche.

Balustrade gelegene Hallenbereich von der Brüstung aus eingesehen werden kann; zugleich dürfen wir daraus schließen, dass der erste von hier aus sichtbare Raumteil als eine Art Graben ungewölbt gedacht ist und erst der weiter hinten sich erstreckende, aus einer Vierung und drei Kreuzarmen zusammengesetzte Raumkomplex als die eigentliche Krypta begriffen werden soll. Die räumlichen Verhältnisse der unterirdischen Baulichkeiten werden vollends nachvollziehbar, sobald wir die Klappe lüften (Abb. 9): Wir erkennen eine dreischiffige Anlage mit unterschiedlich großen Jochen, deren Disposition insgesamt der Form eines lateinischen Kreuzes folgt. Die drei unter der Klappe zum Vorschein kommenden, dem jeweils ersten Joch der Schiffe entsprechenden Raumzellen sind als eine überdeckte Vorhalle zu deuten, die den hinab gestiegenen, von den beiden Seiten her eintretenden Besucher empfängt. Es folgt der Grabenbereich: nach oben hin offen, wie er uns aus zahlreichen römischen *Confessio*-Anlagen des Se- und Settecento (zumeist jedoch als versenkter, die Treppe enthaltender Kryptenvorraum) geläufig ist. Die Krypta im engeren Sinne ist in allen drei Schiffen vom Graben aus zugänglich und auch seitlich mittels Lünettenöffnungen durchbrochen – soweit dies eben die dahinter aufsteigenden, durch Gitterstäbe abgeschirmten Rampen der Treppe zulassen⁶⁰. In der leicht querrechteckigen Vierung ist eine ovale Kalottenwölbung eingetragen. Die restlichen, von drei Seiten her angegliederten Rechteckjoch sind vermutlich mit Tonnengewölben gedacht.

Ein von uns bisher kaum beachtetes Detail – nämlich der kurze Treppenarm, der sich vom Einstieg zum Kryptenabgang gegen die Außenmauer der Kirche hin erstreckt, um dann unmittelbar vor den Mauerpfeilern umzuknicken – liefert einen weiteren wesentlichen Hinweis auf die dreidimensionale Beschaffenheit des geplanten Bauwerks (Abb. 10). Wie mir scheint, lässt dieser zusätzliche Treppenlauf eine einzige plausible Interpretation zu: Als höchste Ebene unserer komplexen, begehbaren ‚Rauminstallation‘ wollen wir über der eigentlichen Krypta eine um 5 Stufen (also in Bezug auf das Kirchenniveau ungefähr 1 bis 1,5 m) erhöhte Plattform (Abb. 11) annehmen, auf der wir uns – nochmals um drei Stufen erhöht – den Kapellenaltar selbst vorzustellen haben. Erst wenn wir diesen Umstand begreifen, erkennen wir in den bisher als Mauerpfeiler bezeichneten Elementen nichts anderes als die Fundamente für die Stützen einer hier aufragenden monumentalen Altarädikula. Was uns aber besonders wichtig erscheint, ist die dementsprechend gesteigerte Raumhöhe des hinteren Bereichs der unterirdischen Raumanlage: Das Kryptengewölbe ist also über ‚Quote 0‘ anzunehmen. Erst im Lichte dieser Erkenntnis bestätigt sich die zunächst verwirrende (ja fast ein wenig unglaubwürdig anmutende) planimetrische Darstellung als exakt zutreffend – und zwar in Bezug auf beide horizontalen Schnittebenen, mit geöffneter und mit geschlossener Klappe.

Indem die Vorderseite der Krypta über das Fußbodenniveau hinausragt, nimmt sie der vor ihm an der Balusterbrüstung über dem Graben stehende oder gar kniende Betrachter als regelrechte

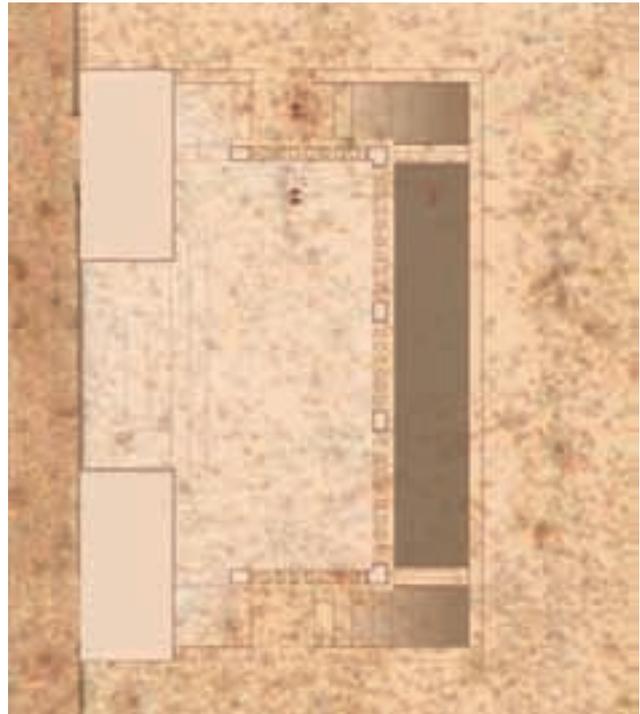


Abb. 11: Schattierter Grundriss der Plattform, des Treppenschachtes und des *Confessio*-Grabens; erstellt auf der Grundlage von Grassis Grundriss-Studie (Zeichnung von Antonino Corrao 2004).

⁶⁰ Bei einem ersten in BÖSEL, Orazio Grassi, 102–107 veröffentlichten Rekonstruktionsversuch hatte ich noch keine der gesamten Lünette eingefügten Gitterstäbe vorgesehen, sondern – das entsprechende Darstellungsdetail in der Grundrisszeichnung missverstehend – bloß ein Treppengeländer. Erst die fruchtbaren Diskussionen, die ich anlässlich eines Seminars mit den wachsamem Doktoratsstudenten am Dipartimento di Storia dell'Architettura des IUAV in Venedig führen konnte, haben hier Klärung geschaffen.



Abb. 12: Lokalisierung der *Confessio*-Anlage im Kirchengrundriss des römischen Gesù; erstellt auf der Grundlage von Grassis Grundriss-Studie (Zeichnung von Antonino Corrao 2004).

stätte für Pilger aus aller Welt zu errichten gedachte. Ausdrücklich wird in diesen Schriftstücken der hohe Stimmungswert einer Krypten-Anlage hervorgehoben: *una Confessione come si vede in molte Chiese, che pare che ecciti a maggior divozione*⁶³. Nachdem Grassi bereits 1629 den Urnenentwurf und das

Fassadenwand wahr⁶¹. Wenn er den Blick hebt, sieht er an der Rückwand der Plattform den Altar der Kapelle, wenn er ihn senkt, gelingt es ihm dank der relativ hohen Frontöffnungen, bis zu den verborgensten Winkeln des dunklen Krypteninterieurs vorzudringen. Wir dürfen uns einen vom Kontrast zwischen außen und innen bzw. Licht und Schatten, von Niveausprüngen und überraschenden Perspektiven charakterisierten ‚Schauplatz‘ vorstellen, dessen Suggestivität und szenographische Wirkung den Kapellenbesucher gewiss stark beeindruckt und angezogen hätte (Abb. 13) – eine architektonische Inszenierung also, die Neugierde weckt und dazu auffordert, die Anlage zu betreten, d.h. hinab zu steigen und im Durchschreiten die unterschiedlichen Raumzonen physisch zu erleben; ein Ort, geschaffen für die aktive Ausübung frommer Andacht und mystischer Versenkung.

Analyse und Veranschaulichung der Entwurfszeichnung ergeben, für sich alleine genommen, gewiss noch keine tragfähige Grundlage für eine Identifizierung des geplanten Bauobjekts, doch haben unsere Untersuchungen immerhin einige typologische Besonderheiten aufgezeigt, die uns als konkreter Anhaltspunkt dienen können. Nunmehr auf fassbare Spuren gestoßen, kommen uns einige Archivquellen zu Hilfe, die uns, wie ich glaube, dazu befähigen, Bestimmungsort und Zeitpunkt der Planung mit großer Wahrscheinlichkeit aufzudecken.

Aus zwei an Orazio Grassi gerichteten Briefen des Ordensgenerals Vincenzo Carafa erfahren wir, dass der damals als Rektor in Genua wirkende Jesuitenarchitekt⁶² in den Sommermonaten des Jahres 1648 aufgefordert wurde, *qualche bel disegno della Confessione di S. Ignatio* auszuarbeiten: für eine Confessio-Anlage also, die man damals im Querhaus des Gesù als Aufstellungsort für die Urne des Ordensgründers und somit als Andachts-

⁶¹ In unserer hypothetischen Rekonstruktion (Abb. 10–13) haben wir – der Rhythmisierung der lichten Weiten entsprechend – eine triumphbogen- oder vielmehr serliana-ähnliche Komposition angenommen.

⁶² Grassi verließ Rom 1634 und hielt sich zunächst, bis 1646, in Savona auf; von 1646 bis 1649 leitete er das Collegio Balbi in Genua; 1650 bis 1653 finden wir ihn sodann wieder in seiner Heimatstadt Savona. Die letzten Monate seines Lebens verbrachte er wieder in Rom; vgl. v.a. BÖSEL, Orazio Grassi 28–42.

⁶³ ARSI, Med. 29/I, fol. 129 (Generalpräposit Vincenzo Carafa an P. Orazio Grassi, Rektor des Genueser Kollegs am 25. Juli 1648): *Si tratta d'ornar la Cappella di S. Ignatio in questa nostra Chiesa, come è stato trattato altre volte a tempo di VR. e stiamo in dubbio se sia meglio per una Confessione come si vede in molte Chiese, che pare che ecciti a maggior divotione, o pur ornare di fuori le mura di marmi. Vorrei il parere di VR.; e quando ella giudichi meglio la confessione, ne vorrei un poco*

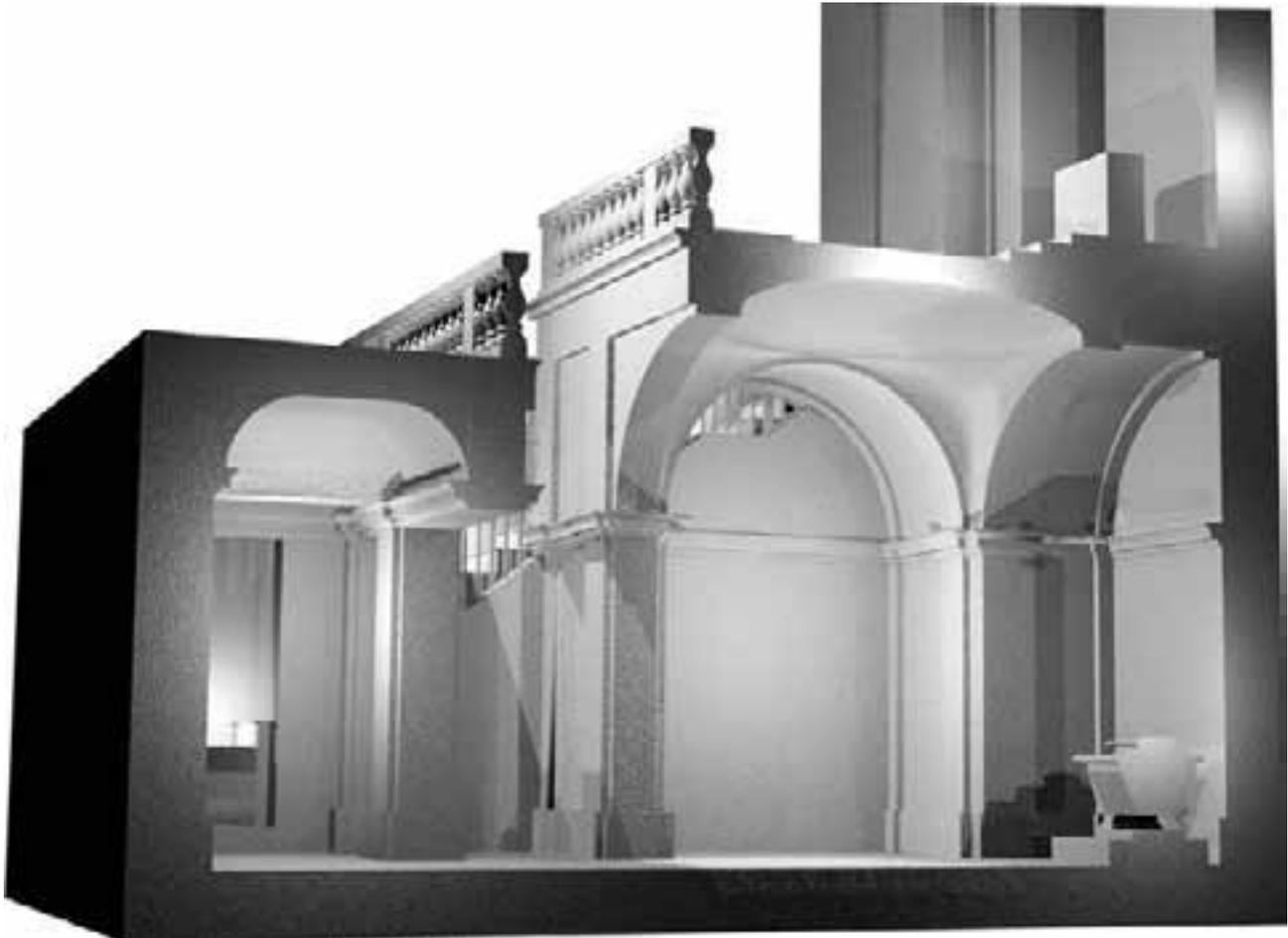


Abb. 13: Hypothetische Veranschaulichung des Raumbildes der *Confessio*-Anlage; erstellt auf der Grundlage von Grassis Grundriss-Studie (virtuelles Längsschnitt-Modell von Antonino Corrao 2004).

Altarprojekt für Ferdinand II. sowie zu einem nicht bestimmbareren Zeitpunkt auch noch das Kapellenmodell für Ordensgeneral Vitelleschi vorgelegt hatte, erwartete man von ihm nun weitere überzeugende Vorschläge, wusste man doch, dass es ihm an eleganten und originellen Einfällen gewiss nicht mangeln werde: *giachè a lei non mancano belli e peregrini pensieri*; so die ermunternden Worte des Ordensoberen, der es dem Entwerfer freilich anheim stellte, die offenbar im Laufe von Beratungen in der römischen Generalkurie gereifte *Confessio*-Idee aufzugreifen oder nicht: *e quando ella giudichi meglio la confessione, ne vorrei un poco di disegno: e so che per amor di S. Ignatio prenderà questa poca fatica*. Unsere Zeichnung ist – wie uns nun einleuchten will – wohl ein direktes Ergebnis dieser 'kleinen Mühen', sicherlich nicht das schließlich dem Ordensgeneral präsentierte Blatt selbst, aber eine vorbereitende Studie dazu.

Der Versuch, den geplanten Komplex maßstabgetreu in einen Grundriss des *Gesù* einzufügen (Abb. 12), zeigt ein interessantes und zugleich bestätigendes Resultat: Die gesamte unterirdische

di disegno: e so che per amor di S. Ignatio prenderà questa poca fatica. Di mano di N[ostro] P[adre]: Desidero sapere da VR. quel che l'altra volta s'è trattato in questo punto circa del luogo e modo, e servirà a suo tempo; und Med. 29/I, fol. 135 (Generalpräposit Vincenzo Carafa an P. Oratio Grassi, Rektor des Genueser Kollegs, 15. August 1648): Ringratio VR. della prontezza che mostra in mandarmi qualche bel disegno della Confessione di S. Ignatio che pensiamo fare, o in altro modo se le forze saranno bastanti, e spero che riuscirà di nostra soddisfazione, giachè a lei non mancano belli e peregrini pensieri. E' verissimo che ella ne fece un altro a contemplatio del p. Mutio di p. m. che fu poi messo e trasportato in legno, ma con tutte le diligenze fatte non è stato mai possibile ritrovarlo; onde penso che il N. V. P. voglia da VR. quest'altro servizio, il quale riuscirà meglio che il primo. Aspettaremos che con la sua commodità lo mandi, assicurandosi di dover dar grandissima consolatione, nella quale entrerà a parte il P. Assistente d'Italia, a cui ho dato tutto l'assunto di questo negotio. Qui si è trovato un disegno non di rilievo, ma di pittura in tavola piana; non so se sia quello del quale parla VR..

Anlage – und das ist gewiss kein unwesentlicher Umstand – fügt sich problemlos dem linken Kreuzarm der Kirche ein, ohne das Hauptschiff zu beeinträchtigen, mehr noch: Die frontale Balustrade scheint exakt auf eine Fluchtlinie ausgerichtet, die mit der inneren Wange des Vestibüldurchlasses bzw. des Eingangsbogens der Cappella della Strada zusammenfällt. Auf diese Weise kommt die Vorderkante der erhöhten Kapellen-Plattform genau in die Mittelachse der engen Durchgänge des Langhauses zu liegen. Dies alles kann gut und gerne als Indiz dafür gelten, dass Grassi sich bei der Planung der Krypta tatsächlich auf die Maßverhältnisse der römischen Jesuitenkirche bezog.

Die entwerferischen Anstrengungen Grassis blieben wiederum vergeblich: Offenbar verhinderten auch im Jahre 1648 die unzureichenden Baugelder eine Realisierung des Vorhabens. Der Gedanke, den Ignatiusaltar mit einer *Confessio* zu kombinieren, taucht in der Folgezeit aber noch einmal auf: in den Siebzigerjahren des 17. Jahrhunderts, als man den damals führenden römischen Architekten, Carlo Fontana, damit beauftragte, einen neuen ‚Generalplan‘ für eine einheitliche hochbarocke Raumausstattung der jesuitischen Mutterkirche zu erstellen⁶⁴. Da man zu diesem Zeitpunkt hoffte, das Ignatius-Heiligtum vom linken Querhaus an den Hochaltar übertragen zu können⁶⁵, entwickelte Fontana ein eigenwilliges Konzept für die Neugestaltung der Apsis. Die in Stockholm befindlichen Originalzeichnungen⁶⁶ – ein Grundriss, ein Aufriss der Apsis, eine perspektivische Darstellung der Altarmensa und ein Längsschnitt der *Confessio* mit eingetragenen Sichtlinien – zeigen eine eigenwillige Lösung: Stipes und Aufsatz der Mensa sowie der gesamte seitlich weit ausladende Unterbau der Altarädikula sind rechteckig durchbrochen, sodass die kleine unter dem Altar befindliche Krypta vom gesamten Presbyterium aus eingesehen werden kann. Unmittelbar an der Apsiswand befinden sich die Abgänge in den unterirdischen Raum, in dem ein kleiner Altartisch und vermutlich über demselben, dahinter, die Urne aufgestellt werden sollten. Das Projekt greift zwar die Grundidee der Grassischen Planung von 1648 auf, bringt aber mit dem Typus der *fenestella confessionis*⁶⁷ ganz andere liturgiehistorische Modelle mit ins Spiel. Auch Grassis Erfindung knüpft an frühchristlich-mittelalterliche Traditionen an, hält sich aber stärker an zeitgenössische bzw. knapp zuvor verwirklichte Vorbilder. Man denke an das versenkte Krippen-Heiligtum der Sixtinischen Kapelle in S. Maria Maggiore (Domenico Fontana, 1585) und die *Confessio*-Anlagen von Santa Sabina (Domenico Fontana 1586/87)⁶⁸, Santa Cecilia in Trastevere (Giacomo Della Porta e Giovanni Guerra, 1599), Santa Susanna (Carlo Maderno, 1604) und natürlich an jenes in der Vatikansbasilika (Carlo Maderno, 1615–17). Vor dem Hintergrund der genannten Vergleichsbeispiele zeichnet sich Grassis Projekt allerdings durch seine eigenwillige Treppenföhrung und die besonders komplexe räumliche Gliederung wie überhaupt durch die außergewöhnliche Größe der unterirdischen Halle aus. Eine ähnlich aufwändige Unternehmung liegt mit dem großzügigen Erweiterungsbau der Unterkirche von SS. Luca e Martina vor⁶⁹. Das einzige wirklich vergleichbare Beispiel ist aber in der Kryptenanlage von S. Martino ai Monti zu suchen, die ab 1644 nach Plänen des Bühnenbildners Filippo Gagliardi entstanden ist⁷⁰.

⁶⁴ Die entsprechende Entwurfszeichnung (ein Grundriss samt Längsschnitt) hat sich im ARSI, Rom, 143 II, fol. 518 erhalten. Sie ist bei LEVY, *The Institutional Memory* 380, Abb. 6 publiziert; vgl. auch das jüngst erschienene Werk derselben Autorin: LEVY, *Propaganda* 89–91, sowie Martin OLIN, Linda HENRIKSSON, Nicodemus Tessin the Younger-Sources, Works, Collection. *Architectural Drawings I, Ecclesiastical and Garden Architecture* (Stockholm 2004) 182f. (cat. 251).

⁶⁵ Das Vorhaben scheiterte offensichtlich am Widerspruch des Farnese-Herzogs von Parma, des Erben des Kirchenstifters.

⁶⁶ Stockholm, Nationalmuseum, CC 878^v; Abbildungen bei LEVY, *The Institutional Memory* 396f., Abb. 21 und 22.

⁶⁷ Vgl. v.a. Joseph BRAUN, *Der christliche Altar* (München 1924) und Clara PEETERS, *De liturgische dispositie van het vroege christelijk kerkgebouw: plaats en samenhang van de cathedra, de leesplaats en het altaar in de basiliek van de 4. tot de 7. eeuw* (Assen 1969).

⁶⁸ Sie ist 1936–39 der von Antonio Muñoz ‚rekonstruierten‘ *schola cantorum* zum Opfer gefallen, durch zeichnerische und fotografische Aufnahmen aber hinlänglich dokumentiert.

⁶⁹ Zur Baugeschichte des von Pietro da Cortona in mehreren Phasen entworfenen *succorpo* siehe v. a. Karl NOEHLES, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona* (Roma 1969) 103–107.

⁷⁰ Vgl. Giancarlo MILETTI, Stefano RAY, Filippo Gagliardi e il rifacimento di San Martino ai Monti, in: *Palatino XI* (1967) 3–12. Das Gotteshaus gehört zu einem bedeutenden Karmeliterkloster. Der General des Ordens, P. Giovanni Antonio Filippini, ließ die großartige Unterkirche als Andachtsstätte für an Ort und Stelle geborgene Reliquien errichten und wollte damit den damals bei Grabungen entdeckten antiken *titulus Equitii* wieder erstehen lassen – ein frühchristliches Heiligtum, an das sich das kultische Gedächtnis an den hl. Papst Sylvester II. knüpft. Es ist mehr als wahrscheinlich,

Auch die starke Überhöhung des Altarbereichs und die seitlich zu diesem empor führenden Treppen sind dort bereits vorgebildet.

Der 1648 vom Ordensgeneral erteilte Auftrag, das Ignatius-Heiligtum als unterirdischen Andachtsraum zu konzipieren, erwuchs offenbar aus dem Wunsch, die Verehrung des heiligen Ordensgründers mit Hilfe einer außerordentlich suggestiven Inszenierung zu fördern. Es galt, *ex novo* die besonderen funktionellen, rituellen und ‚choreographischen‘ Voraussetzungen zu schaffen und somit das bedeutendste Sanktuarium des Ordens in seinen grundlegenden kultischen Wesensmerkmalen für alle Zukunft festzulegen. Ganz im Sinne der seit Karl Borromäus und Cesare Baronio propagierten und später von Gelehrten wie Giovanni Severano oder Cassiano del Pozzo wissenschaftlich vertieften Rückbesinnung auf das frühe Christentum legten es die Jesuiten also darauf an, den neuen Ignatiuskult durch die Nachahmung symbolträchtiger Prototypen zu nobilitieren und historisch zu legitimieren⁷¹.

Das fast zwei Jahrzehnte früher im Zuge des Stiftungsvorhabens von Ferdinand II. geschaffene Altarprojekt vermittelt dem gegenüber weitaus weniger subtile Inhalte: Bei aller formalen Eleganz bewegt es sich – bautypologisch gesehen – in konventionelleren Bahnen. Die primären Bauabsichten mögen durchaus der aufrichtigen Frömmigkeit und der inbrünstigen Heiligenverehrung des Kaisers entsprungen sein, als künstlerische Gestaltungsaufgabe jedoch muss der Auftrag jedenfalls (selbst vom ordenseigenen Entwerfer) in erster Linie als eine monumentale Demonstration herrscherlicher Repräsentationsbedürfnisse verstanden worden sein.

dass P. Carafa eben dieses karmelitanische Beispiel einer eindrucksvollen Kryptenanlage vor Augen hatte, als er Grassi anempfahl, ein Projekt für eine *Confessio* auszuarbeiten, *che pare che ecciti a maggior divotione*. Es mag auch nicht uninteressant sein, auf den Umstand hinzuweisen, dass Gagliardi genau in den Vierzigerjahren des 17. Jahrhunderts in enger Verbindung zur Gesellschaft Jesu stand und einige jesuitische Aufträge entgegennahm: 1639/40 führte er die architekturperspektivischen Malereien in Andrea Sacchis berühmter Darstellung der Zentenarfeier der Gesellschaft Jesu im Gesù aus. Darüber hinaus lieferte er die Vorzeichnungen für vier von Camillo Cungi gestochene Veduten, die in Giovanni Battista FERRARI, *Hesperides sive de malorum aureorum cultura* (Rom 1646), einer bedeutenden botanischen und gartenbautechnischen Abhandlung eines Jesuiten, veröffentlicht worden sind.

⁷¹ Zum gesteigerten Interesse von führenden Kirchenmännern und Antiquaren im frühen römischen Seicento vgl. v. a. Ernst HUBALA, *Roma sotterranea barocca. Unterirdische Andachtsstätten in Rom und ihre Bedeutung für die barocke Baukunst*, in: *Das Münster* 17 (1965) 157–170, sowie Ingo HERKLOTZ, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 28, München 1999)* und DERS., *Christliche und klassische Archäologie im sechzehnten Jahrhundert: Skizzen zur Genese einer Wissenschaft*, in: Dieter KUHN, Helga STAHL (Hgg.), *Die Gegenwart des Altertums: Formen und Funktionen des Altertumsbezugs in den Hochkulturen der Alten Welt* (Heidelberg 2001) 291–307. Der Oratorianerpater Severani beriet Pietro da Cortona bei den Grabungen unter SS. Luca e Martina, vgl. NOEHLES, *La chiesa dei SS. Luca e Martina* 97–100 und 339, Dok. 29.

