

Buchbesprechungen

Giovan Pietro Bellori: Vita di Andrea Sacchi / Das Leben des Andrea Sacchi, Übersetzt von Anja Brug, Herausgegeben, kommentiert und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra, Bd. XII. der von Elisabeth Oy-Marra, Tristan Weddigen und Anja Brug herausgegebenen Edition von Giovan Pietro Bellori: Le vite de' pittori, sculturi e architetti moderni / Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten, Göttingen 2020 (Wallstein Verlag).

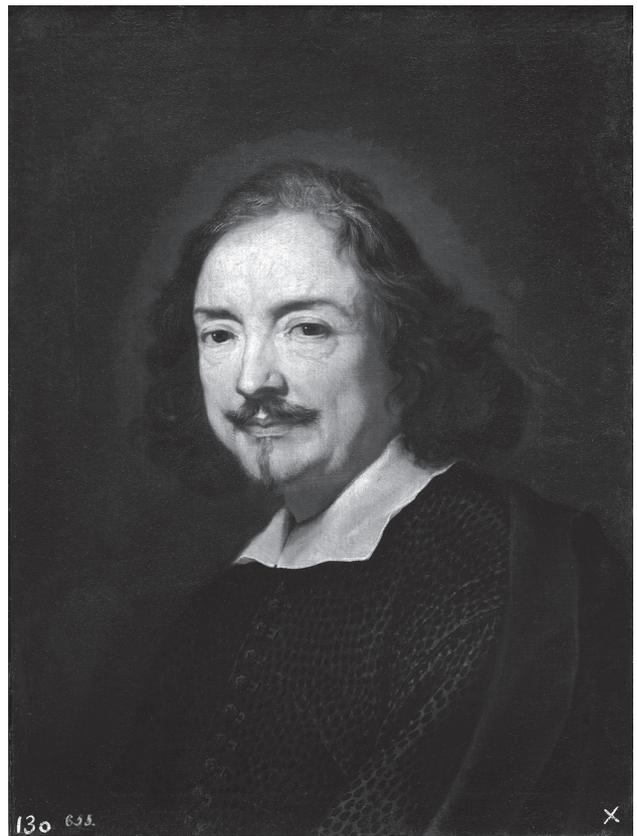
Mit der Publikation von Giovan Pietro Belloris *Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten* fiel 2018 der Startschuss zur zweisprachigen Ausgabe von Belloris 1672 in Rom publizierten *Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten*, die zu den Schlüsseltexten des 17. Jahrhunderts zählen.¹ Die rezente Veröffentlichung des *Lebens des Andrea Sacchi* gibt Anlass für eine kurze Würdigung des von Elisabeth Oy-Marra, Tristan Weddigen und Anja Brug beim Wallstein Verlag herausgegebenen Editionsprojekts.² Die Grundlage für die deutschsprachige Übersetzung der 15 Lebensbeschreibungen sowie der dem Gesamtwerk vorangestellten *Idea*-Rede (Bd. 1) bildet die von Evelina Borea 1976 herausgegebene kritische Ausgabe der *Viten*.³ Die Gegenüberstellung des italienischen Textes und der deutschen Übersetzung erlaubt es zwischen den beiden Sprachen problemlos hin und her zu wechseln. Zentrale kunsttheoretische Begriffe (*colore, disegno, maniera, studio, temperamento*, usw.) sind im deutschen Text sichtbar in Klammern ausgewiesen und erscheinen im Anschluss an ein Namens-, Orts- und Werk-, gesondert in einem Begriffsregister. In den Anmerkungen zur Vita finden sich neben kurzen und den Kern der Sache treffenden Informationen zu Werken und Personen, die im Text genannt werden, weiterführende Literaturangaben. Somit entsteht ein wertvolles Instrumentarium der Forschung, dessen Funktion über die sprachliche Zugänglichkeit hinausweist. Dazu trägt der Essay von Elisabeth Oy-Marra (*Bellori, Andrea Sacchi und die Neumodellierung der römischen Schule aus dem Kolorit*, S. 139–181), in dem die Vita in den Kontext

von Belloris Gesamtwerk gesetzt wird und das soziale Umfeld des Autors, sowie Ziele und Strategien des Textes, kunsttheoretische Schlüsselbegriffe und Vorbilder behandelt werden, wesentlich bei.

Die Vita des in Fermo oder Nettuno bei Rom geborenen Malers Andrea Sacchi (1599–1661) ist zu Lebzeiten Giovan Pietro Belloris nicht publiziert worden. Sie wurde erstmals von Michelangelo Piacentini 1942 veröffentlicht und sollte ursprünglich Teil eines zweiten Bandes werden, in den auch Lebensbeschreibungen von Guido Reni, Carlo Maratta und anderen Künstlern aufgenommen werden sollten (S. 10, Anm. 1).⁴ Der von Bellori verfasste Text ist eine der zentralen Quellen zum Leben des Künstlers. Bellori liefert wichtige Informationen zur Frühzeit und Ausbildung des Malers. Wie bereits von Ann Sutherland-Harris hervorgehoben wurde, erwähnt der Biograph 17 Werke des Künstlers, die in keiner anderen Quelle des 17. Jahrhunderts genannt werden. Bellori war besonders gut über die in Rom vorhandenen Werke Sacchis informiert, wobei er auch Bilder in Kirchen außerhalb Roms und in Malta kannte.⁵ Im Prolog der Vita wird Sacchi in die römische Tradition gestellt, die Bellori zufolge von Pietro Cavallini über Paolo Romano, Raffael und Giulio Romano reicht. Eine erste Ausbildung des strebsamen jungen Mannes erfolgte bei Benedetto Sacchi, der bald „überflügelt“ wurde und ihn dem Cavalier Giuseppe d'Arpino empfahl (S. 16–17).⁶ Die unermüdliche Aktivität als Nachzeichner der Fassadendekorationen Polidoros, der Werke Raffaels und der Antike soll dazu geführt haben, dass Sacchi im Rahmen der Accademia di San Luca zum besten Zeichner Roms avancierte (S. 18–19). Entscheidend für Sacchi (und Bellori, der in der Antike, Raffael und den Carracci zentrale Bezugsgrößen seiner in den *Viten* zum Ausdruck gebrachten ästhetischen Präferenzen setzte) war der Eintritt in die Werkstatt des Carracci-Schülers Francesco Albani, der zu Sacchis Leitfigur und Lehrmeister wurde (S. 20–23). Sacchi schuf ein Porträt von Albani (Madrid, Museo del Prado), das er immer bei sich behielt und das nach dem Tod des von der Gicht geplagten Malers im Alter von 62 Jahren in den Besitz Carlo Marattas

übergang (S. 120–121). Sacchis Porträt seines Lehrers dürfte wiederum Maratta zur Schöpfung seines Porträts von Andrea Sacchi (Madrid, Museo del Prado) angeregt haben, das in einer Abbildung an den Anfang der hier besprochenen Publikation gesetzt wurde (Abb. 1). In der Gegenüberstellung dieser beiden Porträts, die sich in Marattas Besitz befanden, mag ein Nachwirken von Belloris in den *Viten* beschriebenen Schulzusammenhängen und Genealogien, zumindest aber ein klares Zeichen der Wertschätzung von Seiten Marattas für Sacchi und dessen Lehrer Albani zu erkennen sein.

Mit den Prinzipien der Carracci-Schule vertraut gemacht, soll der Übergang von der Zeichnung zur Farbe, der Sacchi nicht weniger Aufmerksamkeit schenkte, erfolgt sein (S. 22–23). Dass Sacchis Kolorit oder Farbgebung von Bellori als gleichrangig mit seinen Leistungen im Bereich der Zeichnung und als besonderer Ausweis seiner Kunst betrachtet wurde, ist eines der Leitthemen der *Vita*, das von Oreste Ferrari⁷ und Elisabeth Oy-Marra (S. 171–181) deutlich hervorgehoben wird und sich in dieser Form in der *Vita* Giuseppe Passeris nicht findet.⁸ So zeichnen sich die von Bellori ausgewählten und beschriebenen Werke nicht nur durch spitzfindige Erläuterungen zu Ikonographie und Auftragsumständen (*Die Jahreszeiten, die von der Sonne die Wirkkraft beziehen*, ehem. Rom, Gartencasino von Kardinal Francesco Maria del Monte, S. 28–31; *Die Darstellung der Göttlichen Weisheit*, Rom, Palazzo Barberini, S. 42–55; Die Fresken im Baptisterium des Laterans, S. 100–109), sondern auch durch Lobpreisungen und präzise Beobachtungen zu Sacchis Farbgebung aus. Über das *Wunder des Heiligen Gregor des Großen* (Vatikan, Sankt Peter) ist zu lesen: „Die Farbe (*colore*) dieses Bildes ist von harmonischster Temperiertheit (*temperamento*), die einzig der Pinsel desjenigen verleihen kann, der dem Beruf eines großen Koloristen (*coloritore*) nachgeht“ (S. 37). Über die *Vision des Heiligen Romuald* (Vatikan, Pinacoteca Vaticana, Abb. 2) hält Bellori fest: „Dieses so ausgewogen dargestellte Geschehen ragt bezüglich des Kolorits (*colorito*) und der Harmonie des Helldunkels (*chiaro oscuro*) heraus. Da Andrea eine Bilderzählung mit sämtlich weiß und mit gleichförmigen Gewändern bekleideten Figuren ohne jegliche Abwechslung der Stoffe und der nackten Körper wiederzugeben hatte, nahm er als Notlösung jenen Baum mit einem



1 Carlo Maratta: Porträt von Andrea Sacchi, um 1661 (Madrid, Museo del Prado)

hängenden Ast und mit einer Fülle an Blättern oberhalb des dunklen, von Efeu umfangenen und wilden Stamms, während von oben zur (Schaffung von) Harmonie der Schatten und der Lichter mit einzigartiger Kunstfertigkeit einige Sonnenstrahlen eindringen. Die Darstellungsweise der Stoffe kann in der Ausbreitung jener Ordensgewänder, die in verschiedenen Ärmelzipfeln und in der Weite der Kukulie gleichsam zerfließen, nicht besser gelingen; auch erscheint es als hoch angesehenes und neues Ergebnis, dass in jenem durchgehenden Weiß eine Temperiertheit (*temperamento*) geschaffen wurde, die jener, die die anderen Farben (*colori*) kraft ihrer Mannigfaltigkeit dem Blick darbieten können, in nichts nachsteht; und dies nicht allein aufgrund der Kraft des Helldunkels (*chiaro scuro*), sondern auch wegen einer gewissen Vielfalt, der eine fast unmerkliche Ahnung von Gelb zuträglich ist, die das durchgehende Weiß der Kutten mildert und vom Gebrauch herrührt“ (S. 56–59). Sacchi soll sich in der Anwendung des Kolorits Dank einer Reise in die

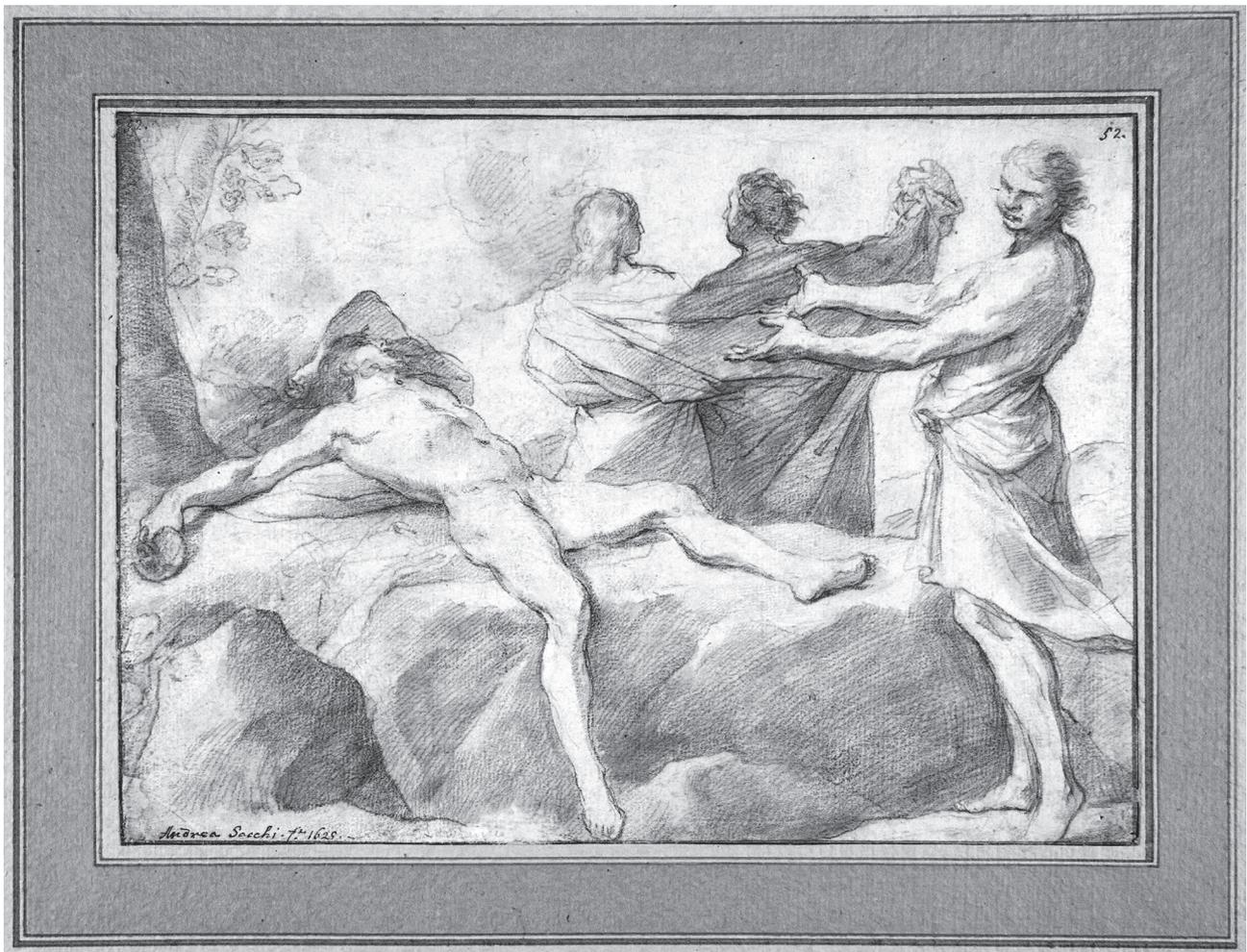


2 Andrea Sacchi: Vision des Heiligen Romuald, 1631–1632 (Vatikan, Pinacoteca Vaticana)

Lombardei, Bologna und Venedig verbessert haben, wo er die Werke Tizians, der Carracci und Correggios studierte (S. 68–69). Die Auseinandersetzung mit den Gemälden dieser Künstler soll in Sacchi den Wunsch erzeugt haben, „im Kolorit (*colorito*) Vollkommenheit zu erlangen, indem er dem Bestreben des Correggio nach Zartheit (*soavità*) und abschatierter Malweise (*maniera sfumata*) folgte, dies aber mit starkfarbiger Kraft (*forza ben tinta*), und auch in diesem Bereich übertraf er jeden anderen Pinsel seiner Zeit, wodurch er in der Farbe (*colore*) die römische Schule ehrte und sich dabei fortwährend als Nachfolger und Abkömmling der Carracci zeigte“ (S. 83).⁹

Belloris Talent, visuelle Eindrücke in Sprache zu übertragen und sorgfältige Bildbeschreibungen als konstitutive Bestandteile der Vita zu begreifen, kommt noch heute exemplarischer Status zu.¹⁰ Bei Beurteilungen der Schwierigkeit in der malerischen Ausführung, wie sie in der *Vision des Heiligen Romuald* anhand der Gewänder und des Licht-Schatten-Verhältnisses herausgestellt wurden, ist es möglich, dass ein praktizierender Maler Beobachtungen beisteuerte. Als solcher kommt – obwohl Bellori Sacchi persönlich kannte (S. 143) und die Inschrift für dessen Grabplatte in San Giovanni in Laterano verfasste (S. 96–97) – Sacchis Schüler Carlo Maratta in Frage, der eng mit Bellori befreundet war. Elisabeth Oy-Marra hebt bei der Frage nach Belloris Quellen hervor, dass Maratta beim Verfassen der Vita eine große Hilfe gewesen sein muss (S. 147). Es kann vermutet werden, dass auch Poussin Informationen über den von ihm verehrten Künstler beigetragen hat.

Eine zu starke Fokussierung auf die Farbe, die in der Vita Sacchis an vielen Stellen zum Ausdruck gebracht und von Bellori als zentrales Distinktionsmerkmal seiner Kunst angesehen wird – als solche zu Recht im Essay von Oy-Marra ausführlich thematisiert (S. 171–181) –, birgt jedoch die Gefahr, die Rolle der Handzeichnung in der Vita des Künstlers aus dem Blick zu verlieren. Schon am Beginn der Vita hebt Bellori Sacchis unermüdliche Praxis als Zeichner hervor, die sich im reifen Alter fortsetzte: „Die Sorgfalt (*diligenza*) und die Feinarbeit, die er seit seiner Jugend in seinen Zeichnungen anwendete, behielt er in jedem Alter bei, wie man anhand seiner Aktstudien bemerken kann, die überaus achtenswert schraffiert und liebevoll schattiert (*sfumate*) sind. Zu diesem Zweck hielt er viele Jahre lang in seinem Haus die Akademie des Aktes ab, in der sich nicht wenige entfalteten, die daraus später als Meister von Ruf hervorgingen“. (S. 81). Der Umstand, dass Sacchi seine Studien und Zeichnungen nach Correggios Kuppel im Dom zu Parma Kardinal Antonio Barberini hinterließ (S. 99), seinem Schüler Maratta Entwurfszeichnungen übergab (S. 93), Bellori Bildbeschreibungen durchführte, wie jene der nicht ausgeführten Ausmalung des Gewölbes von San Luigi dei Francesi auf Grundlage von Zeichnungen, die ihm zugänglich waren, (S. 90–93) und selbst Handzeichnungen Sacchis besaß, auf die er im



3 Andrea Sacchi: Trunkenheit Noahs, ca. 1644–1648 (New York, Metropolitan Museum)

Text hinweist (S. 113), zeigt nicht nur, wie bedeutend die Zeichnung innerhalb von Sacchis Schaffen war, sondern auch, wie Bellori Arbeiten der Graphik als Arbeitsinstrumentarien für das Verfassen seiner Vita nutzte.¹¹ Dies hätte m.E. die Illustration zumindest einer Zeichnung gerechtfertigt (Abb. 3). Selbst der Umstand, dass Sacchi als langsam arbeitender Künstler charakterisiert wird, kann nicht ausschließlich auf seine Gesundheit zurückzuführen sein, die ihn „behäbig werden ließ“ (S. 91), sondern dürfte bis zu einem gewissen Grad einer sorgfältigen graphischen Vorbereitung seiner Werke geschuldet gewesen sein.

Der Bildteil zeigt 14 Farbtafeln, darunter Guillaume Vallets Stich nach Marattas *Porträt von Sacchi* und mit Raffaels *Begegnung Papst Leos des Großen mit Attila* (Vatikan, Stanza di Eliodoro) und Domenichinos *Letzter Kommunion des Heiligen Hieronymus*

(Vatikan, Pinacoteca Vaticana) zwei Werke, die im Kontext der Vita von Bellori ins Treffen geführt werden, um kunsttheoretische Standpunkte zu vertreten, die zum einen die Frage der Nachahmung von Vorbildern betreffen und zum anderen Raffael als Koloristen verteidigen. Im Unterschied zur Übersetzung und kritischen Ausgabe von Carlo Cesare Malvasias *Felsina Pittrice* – man denke an die von Elizabeth Cropper und Lorenzo Pericolo 2019 in zwei Bänden herausgegebene Vita Guido Renis mit 358 zum Teil für diesen Anlass neu angefertigten Fotos von Gemälden, Fresken, Zeichnungen und Druckgraphiken – wurde im Sacchi-Band eine sehr reduzierte Auswahl an Illustrationen getroffen und nicht versucht, jedes von Bellori erwähnte Werk abzubilden.¹² Ein umfangreicherer Bildteil würde eine Engführung von Bildbetrachtung und kritischer Auseinandersetzung mit Belloris Verwendung

kunsttheoretischer Begriffe und Bildbeschreibungen erleichtern. Dank der Anmerkungen werden Leser, die weniger an Bellori als Biographen und Kunsttheoretiker, als an Andrea Sacchi als Künstler interessiert sind und mehr über sein Œuvre erfahren möchten dazu eingeladen, parallel mit den Monographien von Hans Posse und Ann Sutherland-Harris sowie verschiedenen Ausstellungskatalogen und Aufsätzen zu arbeiten. Die Hinzunahme der in den Anmerkungen und im Literaturverzeichnis (S. 199–222) ausgewiesenen Literatur zu Sacchi ist nicht nur notwendig, um ein vollständigeres Bild seines Schaffens zu bekommen, sondern auch um über die eine oder andere Auslassung, wie etwa die Fresken in der Villa Sacchetti in Castelfusano oder das Porträt des Kardinals Antonio Barberini (Köln, Wallraf-Richartz Museum) nachzudenken. Mehr als solche Unterlassungen, die es auch in anderen Lebensbeschreibungen gibt,¹³ scheint das (spontane?) Ende der Vita mit der Beschreibung des *Porträts des Musikers Marc'Antonio Pasqualini* (New York, Metropolitan Museum) die Frage nach dem Grad der Vollendung der Sacchi Vita aufzuwerfen. Die 1672 nicht gedruckte Vita Sacchis sollte, wie bereits erwähnt, zusammen mit den Biographien Renis und Marattas in einem zweiten Band der *Viten* erscheinen, die in zwei Manuskripten in der Fondation Custodia in Paris und der Bibliothèque Municipale in Rouen in späteren Abschriften vorliegen, wobei das Manuskript in Rouen eine Schönschrift aufweist, die darauf hindeuten könnte, dass es sich um eine Druckvorlage handelt (Anm. 1, S. 10). Die Manuskripte und Notizen für die 1672 publizierten *Viten* sind nicht überliefert, weshalb es, wie Giovanni Previtali angemerkt hat, unmöglich ist, Belloris Methode im Sammeln und Ordnen der Informationen zu den einzelnen Künstlern sowie die Arbeitsschritte von den Manuskripten zu den gedruckten *Viten* im Detail zu verfolgen.¹⁴ Besonders für die Lebensbeschreibungen, die nicht im ersten Band erschienen sind, können demnach bedauerlicherweise keine sicheren Aussagen über die von Bellori höchstwahrscheinlich angestrebten komplementären Bezüge zueinander und Intentionen im Kontext des Gesamtwerkes gemacht werden. Zwischen Sacchis Tod 1661 und der Veröffentlichung der *Viten* 1672 liegen elf Jahre. Eine Nichtaufnahme des Künstlers in den ersten Teil ist nicht unmittelbar ersichtlich, mag jedoch neben

finanziellen Aspekten, dahingehend gerechtfertigt werden, dass im zweiten Band Belloris enger Freund Carlo Maratta eine herausragende Rolle zugekommen wäre – rein von seiner Bedeutung her eventuell mit Michelangelo in Vasaris *Viten* vergleichbar – und Sacchi als dessen Lehrer im selben Band erscheinen sollte. Auf die Frage der Stellung der Sacchi-Vita im geplanten zweiten Band und weitere Künstlerbiographien, die darin Aufnahme gefunden hätten, geht Elisabeth Oy-Marra im Absatz IV ihres Essays ein, in dem sie vermutet, dass Sacchi als Schüler Albanis und Lehrer Marattas innerhalb des zweiten Bandes der *Viten* eine Mittlerfunktion zwischen den Carracci und Maratta zugekommen wäre (S. 151–152). Hier tritt für Leser die Sonderstellung der Sacchi-, Reni- und Maratta-Viten erneut deutlich vor Augen. Die Autorin verweist in diesem Zusammenhang auch auf den Umstand, dass die von Guillaume Vallet gefertigte Porträtkartusche des Künstlers (S. 124, Taf. 1) große formale Ähnlichkeiten zu den Porträts in den 1672 publizierten *Viten* aufweist, was dafür sprechen könnte, dass die Publikation der Sacchi Vita ernsthaft erwogen wurde (S. 150).

Die vorliegende Publikation leistet für den deutschen Sprachraum und künftige Generationen der Italien-Forschung einen wichtigen Beitrag. Das *Leben des Andrea Sacchi*, das Teil der in 13 Bänden anvisierten *Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten* ist, die bis 2023 vorliegen sollen, kann als neues Referenzwerk der Bellori- und Sacchi-Forschung angesehen werden. Zum Erfolg des Bandes trägt die gut lesbare Übersetzung von Anja Brug, die nichts von den enormen Schwierigkeiten einer solchen Operation zum Vorschein treten lässt,¹⁵ der fundierte Essay von Elisabeth Oy-Marra und nicht zuletzt das gelungene Layout einschließlich des handlichen Formats wesentlich bei.

Anmerkungen

- 1 Giovan Pietro Bellori: Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten, Neu übersetzt von Anja Brug und Irina Schmiedel unter Mitarbeit von Ulrike Tarnow, herausgegeben, eingeleitet, kommentiert und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra, Kommentar unter Mitarbeit von Sabrina Leps, Bd. 1, Göttingen 2018.

- 2 Giovan Pietro Bellori: Das Leben des Andrea Sacchi, Übersetzt von Anja Brug, herausgegeben, kommentiert und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra, Bd. 12, Göttingen 2018.
- 3 Giovan Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Rom 1672), Hg. von Evelina Borea mit einer Einleitung von Giovanni Previtali, Turin 1976 (Neudruck mit einem Nachwort von Tomaso Montanari, 2 Bde., Turin 2009).
- 4 Michelangelo Piacentini: *Le vite inedite del Bellori*, Rom 1942.
- 5 Ann Sutherland-Harris: Andrea Sacchi, in Evelina Borea und Carlo Gasparri (Hg.): *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Ausst. Kat. Rom, Palazzo delle Esposizioni, 2 Bde., Rom 2000, Bd. 2, S. 442.
- 6 Bellori nennt Benedetto Sacchi als Vater des Künstlers, jedoch konnte bereits Ann Sutherland-Harris darauf hinweisen, dass Nicola Pellegrini aus Fermo Sacchis Vater war. Siehe S. 15, Anm. 18.
- 7 *L'armonioso temperamento di colori di Andrea Sacchi*, in Rosanna Barbiellini Amidei und Claudio Strinati (Hg.): *Andrea Sacchi (1599–1661)*, Ausst. Kat. Forte Sangallo Nettuno, Rom 1999, S. 20–22.
- 8 Giuseppe Passeri: Die Künstlerbiographien nach den Handschriften des Autors, hg. und mit Anmerkungen versehen von Jacob Hess, Leipzig u.a. 1934, S. 291–304.
- 9 Zur *fortuna* Correggios siehe Maddalena Spagnolo: *Correggio: geografia e storia della fortuna (1528–1657)*, Cinisello Balsamo 2005. Das systematische Studium der Werke Correggios durch die Carracci ist hinlänglich bekannt. Siehe Charles Dempsey: *Annibale Carracci and the beginnings of baroque style*, Glückstadt 1977. Auf die Vorbildrolle Correggios in Belloris Viten von Federico Barocci und Giovanni Lanfranco verweist Elisabeth Oy-Marra in den Anmerkungen, siehe S. 68, Anm. 138.
- 10 Zu diesem Aspekt siehe Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff, Henry Keazor (Hg.): *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2014.
- 11 Auf die Möglichkeit der Verwendung eines Stiches nach dem Fresko der *Göttlichen Vorsehung* im Palazzo Barberini, die Bellori bei seiner Beschreibung gedient hat, wird von Elisabeth Oy-Marra verwiesen, siehe S. 44, Anm. 85.
- 12 Carlo Cesare Malvasia: *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters. Life of Guido Reni*, Hg. von Elizabeth Cropper und Lorenzo Pericolo, 2 Bde., Turnhout 2019.
- 13 Man denke an die Vita Giovanni Lanfrancos und den Bildzyklus für Alessandro Peretti Montalto mit Szenen aus dem Leben Alexander des Großen.
- 14 Giovanni Previtali: *Introduzione*, in Giovan Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Rom 1672), Hg. von Evelina Borea mit einer Einleitung von Giovanni Previtali, Turin 1976 (Neudruck mit einem Nachwort von Tomaso Montanari, 2 Bde., Turin 2009, Bd. 1, S. XLIII).
- 15 Auf einen detaillierten Vergleich zwischen Originaltext und Übersetzung wurde in dieser Rezension verzichtet. Beobachtungen zur Übersetzung und Alternativvorschläge für bestimmte Passagen finden sich in der Rezension von Samuel Vitali zu Band I und V der Reihe. Siehe Samuel Vitali: *Rezension von Giovan Pietro Bellori: Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni / Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten*, Hg. von Elisabeth Oy Marra, Tristan Weddigen und Anja Brug, Göttingen 2018, Bd. 1 und Bd. 5, in: *Journal für Kunstgeschichte*, 24, 2, 2020, S. 119–128. Einzig bei der Verwendung der Sacchi-Vita von Giovanni Battista Passeri, die zu Belloris Lebzeiten als Manuskript zirkulierte und in der sich, wie in den Anm. 187, 194, 195, 196, 198, 202 angeführt wird, Stellen finden, die nahezu identisch mit Belloris Text sind, wäre es mit Blick auf die Übersetzung und die Lesbarkeit der Anmerkungen, hilfreich gewesen, die entsprechenden Stellen aus der deutschen Übersetzung von Passeris *Viten* anzugeben. Giovanni Battista Passeri: *Das Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister welche in Rom gearbeitet haben und zwischen den Jahren 1641–1673 gestorben sind*, Dresden und Leipzig 1786, S. 359–380.

Stefan Albl (Wien)

Amberger, Annelies: Funeralinsignien als bildhafte Zeichen im Todeskultur europäischer Herrscher (Lindenberg: Kunstverlag Josef Fink 2020) 628 Seiten, 272 meist farbige Abbildungen, ISBN 978-3-95976-144-4

Das geradezu – nicht nur vom Umfang her – monumentale Werk behandelt ein Thema, zu dem es bisher kaum zusammenfassende Literatur gab. Die spezifischen Herrschaftszeichen, die bei den Begräbnissen von Herrschern eine bedeutende Rolle spielten, waren Insignien der Macht, die im Zeremoniell der Bestattung unverzichtbar waren. Leider sind viele dieser Kunstgegenstände im Laufe der Zeit – oft durch Umbettungen der Leichen oder durch Plünderung der Gräber – nicht auf uns gekommen.

Im Zuge des Begräbnisses eines Herrschers wurden gelegentlich die originalen Insignien verwendet, aber viel häufiger Kopien angefertigt, die dann mit dem Leichnam ins Grab mitgegeben wurden. Krone, Szepter, Reichsapfel, Schwert, Ringe und Reliquien, Helme, Sporen, Wappenschilder, aber auch Kreuze, Ornate und Bahrtücher finden sich – meist nicht alle gemeinsam – in den Gräbern der Herrscher Europas. Auch den geistlichen Fürsten wurde spezifische Insignien, wie der Bischofsstab, ein Kelch und eine Patene mitgegeben. Vor allem bei den regierenden Dynastien werden von der Autorin auch immer wieder sehr stimmige Vergleiche zwischen den Krönungsfeierlichkeiten und dem Begräbnis des Herrschers gezogen. Während die Kleinodien der Krönung – man denke nur an Percy Ernst Schramm in seinem Werk *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik* (Stuttgart 1954–1956) – gut bearbeitet sind, wird in dem vorliegenden Buch erstmals ein breiter Überblick zu den Funeralinsignien geboten.

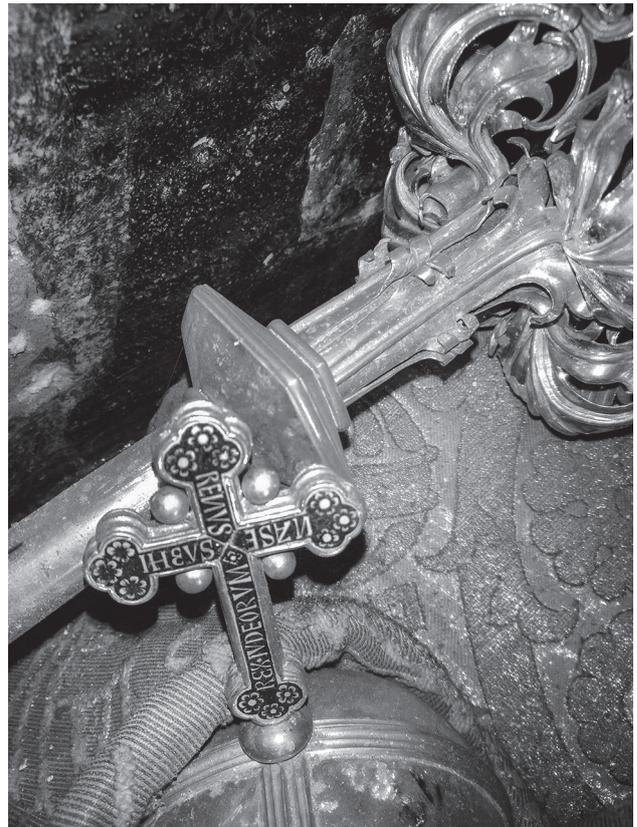
Die Gliederung dieser Studie bietet in unterschiedlichen Kapiteln verschiedene Zugänge und Fragestellungen zu diesem kulturgeschichtlichen Phänomen. Chronologische und zugleich dynastische Darstellungen der Begräbnisse der Merowinger, Karolinger, Ottonen, Salier und Staufer werden neben ähnlichen Geschichten zu den englischen, französischen, spanischen, böhmischen, ungarischen, schwedischen und dänischen Dynastien aufgerollt. Ein Hauptkapitel, das für den zentraleuropäischen Bereich von besonderem Interesse ist, widmet sich den Habsburgern (S. 47–67), den Wittelsbachern und Hohenzollern. Bei den frühesten Vertretern des Hauses Habsburg fand sich etwa eine sehr schön ausgeführte Krone im Baseler Grab von Anna, geborene Hohenberg, der erste Frau Rudolfs I. von Habsburg. Im Gegensatz dazu wurde dessen Grab 1689 geplündert und nur mehr einige Stoffreste sind erhalten. Die Begräbnisriten und die Beigaben der Herrscherinnen und Herrscher waren Vorbild für andere hochgestellte Mitglieder der Gesellschaft, wie etwa Herzögen, Dogen und Fürsten, die Bestandteile der Repräsentation imitierten, das galt aber auch für geistliche Würdenträger und Herrscher oder den hohen Adel.

Würde man allein auf den Titel des Buches Bezug nehmen, könnte man zu dem Schluss kommen, dass es sich nur um die Objekte des Funeralbrauchtums

handelt, aber die Autorin bezog nicht nur die dreidimensionalen Objekte, sondern auch Bilder und Texte, wie Ordines für Krönungen und Begräbnisse in ihre Darstellung ein. Viele dieser schriftlichen Belege mit verschiedenen Textsorten, z.B. Annalen, Chroniken aller Art, Zitate aus der Sekundärliteratur und Akten aus ganz unterschiedlichen Ländern (und Sprachen) sind im Buch als Anhang beigegeben und bieten reichliche Informationen zum Thema (S. 355–461). Besonders spannend sind die vielen Beschreibungen von Leichenzügen in diesem Teil, so sind nicht nur Berichte über die Zeremonien bei französischen, englischen und anderen Königen ediert, sondern auch viele zu den Habsburgern, z.B. für Albrecht II., Friedrich III., Maximilian I., Ferdinand I., Maximilian II. und Rudolf II.

Weitere Kapitel erhellen Ablauf und Bedeutung der Begräbnisse von Herrschern, das Zeremoniell und seine Symbolik, aber auch viel allgemeinere Fragen, wie – basierend auf Ernst Kantorowicz' *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton 1957) – das Phänomen der Effigie, oder die Sakralität des Herrschers, das Gottesgnadentum, und den Vergleich mit dem *Adventus Christi* und dem antiken *Adventus Augusti*.

Längere Abschnitte der Darstellung beschäftigen sich klarerweise mit den Realien, den Stabinsignien (Szepter, *baculus*, *virgo* und spezifisch in Frankreich die *main de justice*), den kugelförmigen Insignien (Sphaira, Globus, Reichsapfel und spezifisch für England der Szepterglobus) und verschiedene Insignienbegründungen (Kreuz, Taube, Lilie, Dreiblattform). Darüber hinaus werden noch allgemeinere Fragen, wie die allegorische Bedeutung der Insignien als symbolische Medien, sowie religiöse und politische Fragestellungen zum Herrscherkonzept, das sich in der Reformation stark säkularisiert hatte, betrachtet. Auch die Herrschersakralität, der Herrscher als Ebenbild Christi, die *imitatio Christi* und die Herrschertugenden wie *iustitia* und *pietas* werden behandelt. Auf das protestantische Herrscherkonzept, das den König als Statthalter und Diener Gottes auf Erden sieht und damit in Richtung einer Volkssouveränität argumentiert, wird eingegangen und die dominierenden Jenseitsvorstellungen und die Frage, welche Kirche oder welches Kloster man als Bestattungsort wählte, findet Aufmerksamkeit.



1, 2 Die Funeralinsignien im Grab Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom (Fotos: Dombauhütte zu St.Stephan)

Das Buch schließt mit einem Katalog der Objekte (S. 289–354), den edierten Quellen und einem in seiner Bildqualität bestechenden Bildteil und einem ausführlichen Quellen- und Literaturverzeichnis; ein Personen- und Ortsregister fehlt leider, was bei einem so umfangreichen und viele Details enthaltendem Werk besonders schade ist.

Das Buch ist zweifellos ein Standardwerk zu diesem Thema der Geschichte und Kunstgeschichte, das in keiner Bibliothek fehlen sollte, das man nur wärmstens empfehlen kann.

Aber auf eine – im Buch noch nicht berücksichtigte – Ende 2019 vorgestellte Untersuchung des Grabes Kaiser Friedrichs III. (1415–1493) im Wiener Stephansdom – über dessen Begräbnis es schon in den späten 1960er Jahren die Diskussion gab, ob er wirklich in dieser Tumba bestattet ist – muss man hinweisen. Mit Hilfe der neuesten Technologie, ohne Graböffnung, durch die Einführung einer winzigen Kamera und eines Lichtes, wurden Funeralkrone, Reichsapfel und Szepter sichtbar und bildlich festgehalten (Abb. 1, 2). Damit wurde eine beispielhafte

Methode vorgeführt, um dieses Forschungsthema in Zukunft weiter zu neuen Ergebnissen zu führen. Auch die Aufgabe der Beschränkungen der Untersuchungen von historischen Grabstätten – z.B. in der Kapuzinergruft, die bisher von den Kapuzinern und der Familie Habsburg-Lothringen nicht zugelassen wurden –, könnte noch weitere spannende Informationen nicht nur über Funeralinsignien bringen.

Karl Vocelka (Wien)